

BAROCK UND KLASSIK:

DER AUFSTIEG FRANKREICHS

ZUR

KULTURELLEN WELTMACHT IM 17. JAHRHUNDERT

SOMMERSEMESTER 2005

PROF. DR. FRIEDRICH WOLFZETTEL

SK 105 8.00

Inhaltsverzeichnis

Das 17. Jahrhundert im Überblick.....	S.	1
Malherbe, Wegbereiter der Klassik.....	S.	16
Barocklyrik.....	S.	25
Barockroman und Preziosität.....	S.	44
Höfisches Theater: Corneille.....	S.	70
Höfisches Theater: Racine.....	S.	96
Moralistik und Novelle.....	S.	126
Der komische Roman.....	S.	145
Die Komödie (Molière).....	S.	157
La Fontaine und die Fabel.....	S.	177
Perrault und die Querelle des Anciens..... et des Modernes	S.	190
Auswahlbibliographie.....	S.	195

Das 17. Jahrhundert im Überblick

Eine Vorlesung über das 17. Jahrhundert zu machen, scheint heute auf den ersten Blick zumindest merkwürdig. Die Gliederung nach Jahrhunderten - als ob jedes Jahrhundert von sich aus eine kulturelle Einheit darstellte - ist eine Erfindung des nachrevolutionären 19. Jahrhunderts, das sich selbst - ausgehend von 1799 - als neu und einmalig empfand und das zudem die älteren dynastischen Epochengliederungen vermeiden wollte. Frühere Literaturgeschichten wie die von Antoine Adam (*Histoire de la littérature française au XVII^e siècle* 1947-57), aber auch noch Erich Köhler halten daran fest. In der vorrevolutionären Literaturgeschichtsschreibung ging man von dem - in der Stil- und Kunstgeschichte noch heute gängigen - Schema der Dynastie aus, das ja so lange seine Berechtigung hatte, wie Kunst und Kultur objektiv von der Persönlichkeit des Herrschers abhingen. Nun hat vor allem die Einführung des in Frankreich lange Zeit unüblichen Barockbegriffs - unüblich zumindest im Bereich der Literatur - nach dem Krieg dazu geführt, daß nicht nur der Jahrhundertbegriff fragwürdig wurde, sondern auch die dynastische Gliederung indirekt wieder an Gewicht gewann. Ausgelöst von dem Buch des Spaniers Eugenio d'Ors, *Lo barocco* (1935) beginnt in den 50er Jahren - bei Marcel Raymond, Raymond Lebègue, Pierre Kohler u. a. - eine Barockdiskussion, die 1954 in dem wichtigen Buch von Jean Rousset, *La littérature de l'âge baroque en France*, gipfelt. Während traditionellerweise die Entwicklung der klassischen Literatur als einheitliche Entwicklung begriffen und in die vorbereitende Phase (Préclassicisme - Vorklassik) und den Höhepunkt (classicisme - Klassik) aufgeteilt werden konnte, wird mit dem Barockbegriff der Anfang dieser Entwicklung vorverlegt und auch der Verlauf selbst umgedeutet. Nicht mehr die Malherbesche Reform am Ende der Regierungszeit Heinrichs IV und am Anfang des 17. Jahrhunderts ist der Beginn, sondern die Epoche der Religionskriege, etwa ab 1570, also die Zeit Karls IX. und Heinrichs III. (mit dem zentralen Datum der Bartholomäusnacht 1572). Das barocke Zeitalter wäre von hier bis zum Zeitpunkt der Fronde, dem letzten Aufstand gegen den zentralistischen Absolutismus 1648-52, zu rechnen und erschiene als turbulentes Zeitalter der noch ungeklärten Gegensätze zwischen König und Hochadel, der sozialen Spannungen, aber auch der Suche nach neuen geistigen und

künstlerischen Wegen. Die neue Literaturgeschichte im Verlag Arthaud (1986) von Jacques Morel mit dem Titel *De Montaigne à Corneille* vertritt diese Auffassung und selbst der Historiker Georges Duby spricht in der *Histoire de la France* (1970) von "la France baroque" für die Epoche von 1589 bis 1661. Die Klassik erscheint dann als nachbarocke Phase der Klärung, Beruhigung, des Maßes oder als Ausdruck eines klassizistisch gemäßigten Barock. Die Stilepochen Henri IV (1594-1610) und Louis XIII (1610-43) bzw. in letzterem Fall die Epoche der Kardinäle Richelieu (1624-42) und Mazarin (1643-61), würden mithin unter diese Rubrik fallen, während die Klassik wieder identisch mit der Selbstherrschaft Ludwigs XIV. seit 1661 wäre. Jean Rousset geht sogar noch weiter und spricht von einer Epoche von Montaigne bis Bernini (1580-1670), die im wesentlichen stilgeschichtlich begründet wird und noch Racine einschließt. Nicht das Klassische, sondern das Barocke gibt das übergeordnete Kriterium ab.

Es kommt mithin auf die vorgefaßte Konzeption an. Stilgeschichtlich gesehen gibt es keinen Zweifel, daß die Nachrenaissance mit der Krise des "klassischen" Renaissanceweltbildes, in Italien früher als in Frankreich, einsetzt und in dem gegenreformatorischen Barockstil gipfelt, der seit 1560 von dem jesuitischen Kirchenbau ausgeht. Definiert man das Barock jedoch als triumphalistische und repräsentative Kunstrichtung der Gegenreformation nach dem Tridentinischen Konzil (1545-63), so wird man in bezug auf Frankreich eher mit Arnold Hauser (*Der Manierismus*, 1964) von einer längeren manieristischen Periode sprechen, die mit den politischen Wirren zusammenfällt und kunstgeschichtlich in der sog. Schule von Fontainebleau ihren prägnanten Ausdruck findet. Die französische Kunst- und Literaturgeschichtsschreibung hat den Manierismusbegriff nur zögernd und erst in neuester Zeit aufgenommen, wohl weil dadurch die Einheitlichkeit des Barockbegriffs wieder infrage gestellt würde. Ist nach Hauser manieristische Kunst - abgeleitet von ital. *maniera* = überfeinerte Manier, übersteigerte Kunstfertigkeit - charakteristisch für ein dezentriertes, krisenhaftes und letztlich dekadentes Weltgefühl, - das nach Hausers These den Ursprung der Moderne bildet - so steht das Barock für neugewonnene, pralle Natürlichkeit, sinnliche Fülle und Einheit der Welt. Der barocke Baldachin und die ausgemalten Kirchenkuppeln suggerieren die ununterbrochene Verbindung von Himmel und Erde, Transzendenz und Immanenz, eine neue emphatisch erlebte Diesseitigkeit, die ideologisch an die beiden Pfeiler der Kirche und des Fürstenhofes gebunden bleibt. Alle als barock empfundenen Elemente, die Jean Rousset mit dem Untertitel *Circé et*

le paon, d. h. Verlockung, Verwandlung, Ostentation, umschreibt, und als proteisches Ideal der ständigen Metamorphose und Illusion bezeichnet, sind daher diesem letztlich optimistischen und ordnenden Konzept untergeordnet, gehorchen also - mit einem Ausdruck von Leo Spitzer in bezug auf Racine - dem Prinzip der "klassischen Dämpfung" oder zumindest einem Ordnungsprinzip. Aus dieser Sicht aber ließe sich dann doch das 17. Jahrhundert en bloc als zugleich barockes und klassisches Jahrhundert bezeichnen, in dem in seltener Weise politische und literarische Gliederung übereinstimmen. D. h. von 1598 (Edikt von Nantes) bis 1685 (Widerrufung des Edikts von Nantes), von Malherbe bis zur Frühaufklärung und der *Querelle* (1687 ff.), von der Konstituierung einer neuen literarischen Salonkultur um 1600 bis zum Niedergang der großen höfischen Kultur von Versailles (1682) und dem Tod oder Verstummen der repräsentativen Autoren. "Wir sehen also, schreibt Erich Köhler, daß sich die politische Periodisierung recht genau mit der literarischen deckt. Das muß nicht immer so sein. In unserem Fall aber ist es so." (*Vorklassik*, S. 11)

Ich werde auf die Gliederung zurückkommen. Zunächst jedoch noch einige allgemeine Überlegungen. Die *Querelle* u. Pierre Baryle bezeichnen nicht zufällig das Ende einer Epoche, deren eigentliches Anliegen die Suche nach Stabilität ist - bevor das Progreßdenken der Aufklärung dieses Ideal infragestellt. Der Mythos des klassischen Zeitalters - *siècle classique* - *siècle de Louis XIV* - ist keine Erfindung späterer Handbücher, sondern entspringt dem Höhepunktbewußtsein der Epoche selbst, die sich im humanistisch-klassischen Sinn als End- und Höhepunkt der mit der Renaissance eingeleiteten Entwicklung versteht. Das 16. Jahrhundert und selbst der Anfang des 17. sinken dadurch von selbst auf die Stufe einer vorbereitenden Phase herab. Als "le siècle le plus éclairé qui fut jamais" bezeichnet rückblickend noch Voltaire die Epoche, die nicht nur im französischen Maßstab, sondern in weltgeschichtlicher Perspektive berufen gewesen sei, alles Bisherige zu vollenden. In *Le Siècle de Louis XIV*, an dem der Autor seit 1753 arbeitete, dient die alte humanistische Vorstellung des vollkommenen, goldenen Zeitalters dazu, die Vorrangstellung des französischen 17. Jahrhunderts geschichtlich zu verankern. Nur vier Zeitalter habe es gegeben - "glückliche Zeitalter" -, die exemplarische Bedeutung für die Entwicklung des menschlichen Geistes hätten, das Zeitalter des Perikles, das augusteische Zeitalter, die Medici in Florenz und endlich "celui des quatre qui approche le plus de la perfection": "Enrichi des découvertes des trois autres, il a plus fait en certains genres que les trois

ensemble." (*Introduction*, S. 36) Aus der bereits aufklärerischen Sicht Voltaires werden im 17. Jahrhundert zugleich die Grundlagen der Aufklärung gelegt: "La saine philosophie n'a été connue que dans ce temps..." Dies rechtfertigt den Begriff: Zeitalter der Vernunft.

Damit ist sicherlich Descartes gemeint. Aber Voltaire verzichtet nicht zufällig darauf, den Begründer der neuzeitlichen, rationalistischen Philosophie zu nennen, um stattdessen Richelieu und Louis XIV zu erwähnen und die Gründung der Académie Française 1635 in den Mittelpunkt zu rücken. Die Blüte der Künste und Wissenschaften (*arts et lettres*), ihre "perfection", ist nämlich noch nicht, wie in der Aufklärung, an das Zusammenwirken einer tendenziell staatsunabhängigen intelligentsia, der Philosophes, gebunden, sondern untrennbar von staatlicher Autorität und von der Vorstellung einer alles umfassenden ORDNUNG. Und diese Ordnung steht im Zeichen der Durchsetzung von Normen. Normen, die freilich akzeptiert sein wollen. Wie kaum je zuvor sind künstlerische und wissenschaftliche Betätigung zugleich politisch, greift der Staat - allein dieser Gesamtbegriff ist neu - in den kulturellen Bereich ein, fördert und korrigiert zugleich; wie kaum je zuvor ist er aber auch abhängig von der künstlerischen Intelligenz, die zumeist bewußt auf den Hof zugeht. Die Institution des HOFES ist ohne Kultur und Literaturbetrieb nicht denkbar, und in eben der neuen Einmaligkeit des *einen* Zentrums - gegenüber der Vielzahl höfischer und städtischer Zentren der Renaissance - vollendet sich der absolutistische Ordnungsgedanke. In seinem grundlegenden Werk, *Naissance de l'écrivain. Sociologie de la littérature à l'âge classique* (Minuit 1985), hat der Bourdieu-Schüler Alain Viala die Entwicklung des "literarischen Feldes" und die Herausbildung einer "Institution Literatur" mit soziologischen Kategorien zu beschreiben versucht. Der Begriff "Institution Literatur" stammt von Peter Bürger und scheint genau diesen neuartigen Funktionszuwachs zu bezeichnen, der nur noch z. T. mit dem humanistisch-mäzenatischen System des Renaissancezeitalters vergleichbar ist. Mit dem Aufstieg des *écrivain* korrespondiert nicht nur die Blüte der humanistischen Gelehrtenkultur - vor allem in den regionalen Akademien -, sondern auch - zumindest relativ - der Aufschwung der Lesekultur und des Buchmarktes. Nach einer Studie von Henri-Jean Martin, *Livre, pouvoirs, société à Paris au XVII^e siècle* (Droz, 1969, S. 1062) erhöht sich die Zahl der gedruckten Bücher zwischen 1600 und 1700 von 80 auf ca. 260, mithin mehr als das Dreifache. Im Einzelnen folgt die Kurve der Entwicklung dabei dem politisch-kulturellen Krisenbarometer, d. h. sie steigt zwischen 1611 (d. h.

mit der Regierungszeit von Louis XIII) bis zum Beginn der 40er Jahre zunächst rasch, dann sogar steil an, fällt mit starken Schwankungen in den Krisenjahren der Fronde und erreicht zwischen 1660 und 1680, also auf dem Höhepunkt der Regierung Ludwigs XIV., einen absoluten Gipfel. Offensichtlich spielen dabei die Gründung der Académie Française 1635 und die bewusste Kulturpolitik Richelieus eine wesentliche Rolle. Aber nicht nur die absoluten Zahlen sind aussagekräftig, bedeutsam ist auch die Veränderung der Buchkultur und der Lesegewohnheiten, die in Aufmachung und Format zum Ausdruck kommt und bereits die von Rolf Engelsing später konstatierte Entwicklung von „intensiver“ zu „extensiver“ Lesekultur in der Aufklärung vorbereitet. Beherrscht nämlich bis zur Fronde der großformatige Foliant (das sog. in-foglio), den man meist an einem Stehpult konsultiert, das Feld, so werden danach die kleineren, handlicheren Formate, das *in-4* (Quartformat) und *in-8* (Oktav), bis hin zu taschenbuchähnlichen Ausgaben zunehmend beliebt. Sie belegen eine neue private und intime Lesekultur und, da sie beträchtlich weniger kosten als die großformatigen Bände, auch die soziale Erweiterung der Lesegesellschaften. Letzteres gilt insbesondere auch für religiöse und erbauliche Schriften, die nach der Krise der Frömmigkeitskultur nach den Religionskriegen wachsende Konjunktur haben. Übergehen wir die religiösen Probleme und die Probleme der Zensur, die schon im 17. Jahrhundert die holländischen Verlage und auch das kalvinistische Genf zu Zentren nicht orthodoxer und frühaufklärerisch-libertinistischer Publikationen werden ließen. Halten wir lediglich fest, dass der Prozess der Erweiterung des Buchmarktes unter Ludwig XIV. durch einen gegenläufigen Prozess der Konzentrierung (und Überwachung) der Buchhändler, Verleger und die wachsende Konzentrierung des Buchmarktes auf Paris begleitet wurde. Auch in dieser Hinsicht entspricht der kulturelle Aufstieg Frankreichs also dem Prinzip der absolutistischen *Ordnung*, die zum Schlagwort der Epoche wird und die energisch betriebene Konzentrierung und Nationalisierung der Macht beinhaltet. Martin weist z. B. darauf hin, dass der bisherige Vorrang der italienischen Kultur und des italienischen Buches zwischen 1620 und 1630 zu Ende ging. (Vgl. *Histoire de l'édition française*, Paris, Promodis 1984) Die Aufwertung der "gens de lettres" spiegelt die Bedeutung einer Kulturelite, die sich jetzt fast ausschließlich in und um Paris konzentriert und - bei allen Unterschieden - der Herrschaft des Allgemeinen und universal Verbindlichen Vorschub leistet. Im Bereich der Sprache, die erst jetzt kodifiziert und festgelegt wird und als klassische Norm des "bon usage" noch das berühmte Handbuch von Grévisse bestimmt, im Bereich der Gattungen und der Gattungsgesetze, die

als sog. "doctrine classique" zusammengefaßt wird, versteht sich die neue Institution Literatur als *Teilsystem* des höfischen Sozialsystems. Normgebunden und normbildend sieht der klassische Künstler und Autor seine Aufgabe nicht in der Selbstaussprache, sondern in der vollendeten Darstellung (*perfection*) eines Allgemeinen - in Anlehnung an das große Vorbild, das aus der humanistischen Kultur der Renaissance übernommen wird: der Antike.

Vollendung der humanistischen Kultur - Grundlegung des Vernunftbegriffs der Aufklärung: das klassische Zeitalter erscheint damit in vieler Hinsicht als Halte- und Wendepunkt der abendländischen Geistesgeschichte. Es markiert, mit dem Titel eines Mitglieds des Frankfurter Instituts für Sozialforschung in den 30er Jahren, Franz Borkenau, den "Übergang vom feudalen zum bürgerlichen Weltbild". Borkenau hat es "eine der düstersten Zeiten der Menschheitsgeschichte" genannt (*Vorwort*), weil die optimistischen Mythen der Renaissance verblichen sind, ohne daß "das Licht der Aufklärung" in das Leben hineinleuchtet. Das mag nun selbst Teil eines neuen Mythos der Aufklärung sein, doch bleibt - vergrößert gesagt - richtig, daß das 17. Jahrhundert den Begriff der Gesetzmäßigkeit, der Vernünftigkeit, Regelmäßigkeit und Berechenbarkeit entwickelt, nicht jedoch einen dialektischen Begriff des individuellen Bewußtseins und der Freiheit. In der starren Gegenüberstellung von Natur / Materie = *res extensa* und Bewußtsein = *res cogitans* in der Philosophie Descartes offenbart sich die Entfremdung zwischen Mensch und Natur, die in dem idealistischen magisch-kosmischen Weltbild der Renaissance noch zusammengehörten. Fremdheit und Quantifizierbarkeit der Welt - von Borkenau mit dem Geist des neuen Manufakturkapitalismus in Verbindung gebracht - bedingen einander und begründen ein tendenziell räumliches, mechanistisches Weltbild nach physikalischen und mathematischen Gesetzen, die universale Gültigkeit beanspruchen und keine individuelle Ausnahme mehr kennen. Genau dies ist dann die Formel der vollendeten klassischen Ästhetik. Sie steht zugleich für die primär klassifizierende, ordnende und definatorische Episteme des Zeitalters der *Regeln*. Sensualismus und Geschichtsphilosophie sind gegen Ende des Jahrhunderts die beiden Waffen, die dieses Regelsystem allmählich außer Kraft setzen und den klassischen Anspruch relativieren.

Epistemologisch ist diese Entwicklung Ausdruck eines anthropologischen Pessimismus, wie er am radikalsten im Werk Pascals und Racines zum

Ausdruck kommt. Nach dem Zusammenbruch des optimistischen Humanismus der Frührenaissance in den religiös motivierten Bürgerkriegen und mit dem Verlust des noch immer um den Menschen zentrierten, geozentrischen Weltbilds können Normen nurmehr - auf Vernunft gegründet - *gesetzt* werden. Foucault spricht vom Übergang aus einem Zeitalter der *Analogie* in ein Zeitalter der *Repräsentation*. D. h., das Renaissancedenken ist ausgehend vom Florentiner Neuplatonismus wesentlich durch den Glauben an eine kosmisch verbindliche Ordnung geprägt, die dem Menschen die Aufgabe zuweist, die verborgenen Analogien und Bezüge zu finden, die Ordnung des Universums zu entdecken. Der Mensch ist Mittelpunkt einer geschlossenen Ordnung. Das repräsentative Denken beruht dagegen auf der Notwendigkeit, den Dingen eine Ordnung zu geben, ihnen eine gewisse Repräsentanz zuzuschreiben. Dies gilt für die Sprache (und die Sprachreflexion des Zeitalters von Vaugelas bis zur *Grammaire* von Port-Royal und für den gesamten Bereich dessen, was Pierre Bourdieu die "symbolischen Formen" des gesellschaftlichen Lebens genannt hat. Der Descartessche Zweifel (daß nichts gewiß ist außer meinem Denkvorgang) darf als philosophisch prägnantester Ausdruck jenes Vorgangs der Vergewisserung und Normsetzung ausgehend von einer tabula rasa betrachtet werden. Daher dann die enorme Rolle der gesellschaftlichen und insbesondere der höfischen Repräsentation und letztlich die Bedeutung des theatralischen Moments in allen Lebensäußerungen des Grand Siècle. Die Welt und die Gesellschaft als Maschinerie und Theater verweisen auf die Funktion der gesetzten Norm, der gemachten Ordnung.

Die Staatsform des Absolutismus entspricht diesem autoritären Ordnungsdenken. In seinem wichtigen Buch *Kritik und Krise* (1973) hat Reinhard Koselleck die Entstehung der Aufklärung aus dem Zerfall der den Absolutismus tragenden Übereinkunft einer überindividuellen, universalen Ordnung hergeleitet. Indem sich die private Meinung, das individuelle Gewissen (siehe Rousseau!) vor die gesetzte Norm schiebt, entzieht sie dieser Norm ihren Anspruch, vernünftig zu sein, und entlarvt den theatralischen Charakter der Repräsentation. Geistesgeschichtlich gesehen zersetzt so ein optimistisches Naturrechtsdenken die Fundamente des ursprünglich 'pessimistisch' naturrechtlich begründeten Staates. Denn Jean Bodin in Frankreich, Thomas Hobbes in England ziehen beide aus der Erfahrung der Religionskriege die Konsequenz, daß gesellschaftliche Ordnung nur durch den starken Staat und - auf seiten der Bürger - durch die Ausklammerung des privaten Meinens, d. h. die Trennung von Glauben und

Repräsentation, gewährleistet ist. In dieser Hinsicht vollendet Hobbes *Leviathan* (1651), was Bodin in *De la République* (1576) bereits angedeutet hat. Die Ordnung ist nicht in der Natur des Menschen angelegt, sondern gesellschaftliches Produkt. Als Urzustand des Menschen erscheint der allgemeine Kriegszustand aller gegen alle - der Mensch ist des Menschen Wolf -, die eigentliche Ursache der Bürgerkriege. Zwischen den Wunsch nach Selbsterhaltung und nach Frieden und dem Willen zur Macht überträgt der Einzelne daher in einer Art Vertrag dem Staat und d. h. dem absoluten Monarchen seine Rechte. Der absolute Herrscher - "eine ständige Institution zur Verhinderung des Bürgerkrieges" (S. 34) , wie Koselleck meint - garantiert die innere und äußere Ordnung unabhängig vom Gewissensentscheid der Individuen.

Das 17. Jahrhundert ist also epochal gesehen so etwas wie eine bewußte Restauration nach der Krisenerfahrung des späten 16. Jahrhunderts, aber es handelt sich um eine Restauration, die durch den universalen Ordnungsgedanken eine zivilisationsgeschichtliche bedeutsame Etappe auf dem Weg in die Moderne darstellt. Innenpolitisch entspricht der Durchsetzung des Absolutismus die wachsende zentralistische Gleichschaltung, der Aufbau einer Staatsmaschinerie im neuzeitlichen Sinn und die Überwindung der Reste des Feudalstaats, der mit Barbarei und Anarchie gleichgesetzt wird. Folge und Instrument zugleich ist die *Verhofung des Adels*, d.h. des alten Schwertadels, der - abgesehen von den Möglichkeiten einer militärischen Karriere - zu einer dekorativen Rolle am Hofe gezwungen wird. Aus dem Feudaladel wird die Aristokratie, deren Titel keine territorialen Herrschaftsbefugnisse mehr ausdrücken. Man könnte auch im Hobbes'schen Sinn von einer Privilegienwahrung durch Machtverzicht sprechen. Eine vorbereitende Rolle spielt dabei offensichtlich die adlige Erziehung in den Jesuitenkollegs. Die Domestizierung des Schwertadels bildet seit der Epoche Richelieus den gesellschaftspolitisch entscheidenden Vorgang, der andererseits die kulturelle Trägerrolle dieser Schicht zur Folge hat. Eine Trägerrolle, die an den Verlust der Freiheit und die gnadenlose Einbindung in die höfische Etikette geknüpft bleibt. Die Zeremonien des höfischen Alltags von Versailles sind noch heute berühmt. Vom *lever* bis zum *coucher* des Königs war alles durch eine Form der öffentlichen Repräsentanz im kleinen Kreise geprägt, die jeden Anspruch auf Selbstbestimmung, Freiheit oder Spontaneität erstickte. In seinem großen Buch *Die höfische Gesellschaft* (1969) hat Norbert Elias im Anschluß an seine Thesen über den *Prozeß der Zivilisation* vor allem den

mentalitätsgeschichtlichen Wandel untersucht, der mit dieser Entwicklung Hand in Hand geht. Verhofung, höfische Existenzweise bedeutet: ein völlig neues Maß an Selbstbeherrschung und Triebverzicht, Entwurzelung und Entfremdung von Grund und Boden in der vorwiegenden finanziellen Abhängigkeit vom König (ein Prozeß, der sich potenziert, da der am Hofe lebende Adlige zu einer repräsentativen Lebensweise gezwungen wird, die er auf seinen Ländereien nicht entfalten müßte), die Ersetzung des Handelns durch das Repräsentieren, der Aggression durch Beobachtung und Intrige in einem System, in dem potentiell jeder der Konkurrent des anderen um die Gunst des Herrschers ist. Die Domestizierung des Adels bzw. die Angleichung des Bürgertums an adlig-höfische Lebensweise ist in dieser Perspektive eine Etappe auf dem Weg der Selbstdomestizierung des modernen Menschen. Die Entstehung der neuzeitlichen Psychologie - Selbstanalyse und Menschenkunde - ist hieraus zu erklären.

Skizzieren wir nun zunächst die politischen, kulturellen und literarischen Etappen und Eckpunkte dieser Erneuerungsbewegung nach den Bürgerkriegen.

1) *außenpolitisch*

Der Sieg des Königs über den Adel, die Konsolidierung der Staatsfinanzen und die Erringung innenpolitischer Bewegungsfreiheit durch das Toleranzedikt von Nantes 1598 bereitet den machtpolitischen Wiederaufstieg Frankreichs vor, während zur selben Zeit Spanien seine Hegemonialstellung verliert. Symbolische Daten: 1588 Vernichtung der Armada, 1598 Tod Philipps II. Deutschland, unter Franz I. der entscheidende Widerpart, schlittert 1618 in den 30jährigen Krieg. Weltpolitisch holt Frankreich seinen Rückstand auf: Samuel de Champlain nimmt als erster Gouverneur 1603 von Kanada Besitz; die Kolonialpolitik wird später (ab 1674) durch Colbert gefördert und gipfelt in der Gewinnung von Louisiana. Die Westindische Kompanie eröffnet neue Handelswege. Die Phase einer zeitweiligen Stagnation unter der Regentin Maria von Medici, der zweiten Frau Heinrichs IV. (nach Margarete) endet durch das Ministerium Richelieu, der als Kabinettschef und Staatsminister Ludwigs XIII. zwischen 1624-42 innen- und außenpolitisch konsequent den Ausbau des zentralistischen Staates betreibt. Im Krieg mit Spanien und durch Eingreifen in den 30jährigen Krieg 1635 gelingt ihm die Abrundung des Staatsgebietes im Südosten (Roussillon). An der Rheingrenze (1670

Besetzung Lothringens, 1681 Straßburgs), im Osten (1678 Annexion der spanischen Freigrafschaft Burgund) und in Flandern setzt Ludwig XIV. diese aggressive Arrondierungspolitik fort, die - innenpolitisch gesehen - Kräfte bindet (Aushebung der ländlichen Massen, Einsetzung des Adels in leitenden militärischen Stellungen). Es entsteht das mythische Hexagon mit dem Herzen Paris, das erst jetzt eindeutig zum politischen und kulturellen Zentrum des Landes aufrückt.

2) *innenpolitisch*

Der Sieg Heinrichs IV. über den Hochadel ist nur vorläufig. Die Jahre zwischen seiner Ermordung 1610 und der Fronde 1648-53 ist durch dynastische Instabilität und ständige Bedrohung durch die großen Familien, die Condé, Montmorency, Guise usw. geprägt. Die Staatsminister und Kardinäle Richelieu und Mazarin versuchen daher systematisch, durch den Aufbau eines stehenden Heeres und eine adelsunabhängige, königliche Zentralverwaltung (Intendanten) die feudalen Strukturen zu überwinden und den hugenottischen Widerstand (Belagerung und Einnahme von La Rochelle 1628) zu brechen. Die Fronde ist der letzte Versuch des Hochadels, gemeinsam mit dem einflußreichen Stadtbürgertum altes Recht wieder zu erkämpfen. Ludwig XIV. erbt und vollendet nach Mazarin (1643-61) seit 1661 den absoluten Staat, der ein neuzeitlicher Beamten- und Verwaltungsstaat ist und dem Adel nurmehr nachgeordnete Grundherren- und Polizeirechte beläßt. Intendantur und städtischer Magistrat sorgen für eine hierarchisch klar gegliederte Verwaltung. Der Aufbau einer Geheimpolizei und die Reform des Heereswesens unter Louvois (seit 1668) - klar gegliederte Heeresteile, Dienstgrade, Uniformen, eine verbindliche Kriegstaktik - sorgen für innen- und außenpolitisches Prestige. Frankreich ist das volkreichste Land (28 Millionen) und es hat die beste und größte Armee der Welt.

3) *ökonomisch*

Ausdruck des neuen hierarchischen und rationalistischen Staatsdenkens auf wirtschaftlichem Gebiet ist der Merkantilismus, die gelenkte Nationalwirtschaft, nach dem Begründer Colbert (1619-83) auch Colbertismus genannt. Sie beruht auf dem Prinzip der rationalen Organisation und dient dem Ziel, die chronisch defizitäre Krone zu stützen. Reichtum bemißt sich an der Menge von Geld und Edelmetallen, nicht von

Naturalien. Aufgabe des Staats muß es daher sein, durch die Ausfuhr hochwertiger Manufakturgüter (Luxus, Mode, Glas, Porzellan ...) und Schutzzölle (Importbeschränkung) eine aktive Handelsbilanz zu erzielen. Die Entwicklung der Infrastruktur (Straßenbau, Wasserstraßen, Kanäle, die durch ihre Rohprodukte die teuren Importe vermeiden helfen, der Aufbau von Kolonien und die Förderung von Handwerk und besonders von Manufakturen (Gobelinindustrie) sind Voraussetzung. Im Gegensatz zur physiokratische Theorie der Aufklärung wird dadurch die Landwirtschaft benachteiligt. Festpreise bieten keinen Produktionsanreiz, und zusätzlich belasten die Steuern vor allem die ländliche Bevölkerung, die in wachsendem Maße verelendet. Die Krise des Landbesitzes (Bauern, aber auch kleiner und mittlerer Adel), die mit der Überflutung durch Edelmetalle seit etwa 1560 eingesetzt hat, wird mithin strukturell fortgeschrieben und unterminiert die Stellung des Adels zugunsten des Handels- und Gewerbebürgertums, das zwischen 1600 und 1660 durch Ämterkauf in einflußreiche Stellungen einrückt. Der Aufstieg des Bürgertums in der ersten Jahrhunderthälfte wird durch die sog. "renaissance de l'esprit aristocratique" unter Ludwig XIV. lediglich gebremst. Ein Blick auf die großen Künstler, Wissenschaftler und Schriftsteller, aber auch Politiker und Beamten des Jahrhunderts zeigt, daß die Blüte des klassischen Zeitalters vor allem auf das Bürgertum zurückgeht.

4) *religiös*

Die kulturpolitische Konstellation des 17. Jahrhunderts ist nicht denkbar ohne die spezifische Rolle von Kirche und Religion. Die politischen Wirren und die Schwächung des Königtums waren aus religiösen Ursachen hervorgegangen oder hatten sich konfessioneller Argumente bedient. Der Übertritt Heinrichs IV. zum katholischen Glauben macht deutlich, daß Religion auch Staatssache und die Einheit des Staates kaum ohne religiöse Einheit denkbar ist. Daher ist die Politik Richelieus trotz des Toleranzedikts auf die Festigung der katholischen Kirche und die Entmachtung der Protestanten ausgerichtet, gleichzeitig aber - wie bereits die Politik eines Franz I. - auf den Ausbau der gallikanischen Privilegien und die Unabhängigkeit von Rom bedacht. Richelieu domestiziert die Zentren des hugenottischen Widerstands, festigt in den Kamisardenkriegen (gegen die Calvinisten in den Cevennen) und den Dragonnaden die Stellung der katholischen Staatskirche, deren Stellenbesetzung und Pfründenverteilung er sich vorbehält. Das Nationalkonzil zu Paris billigt 1682 ausdrücklich die

sog. "Gallikanischen Artikel", die dem König u. a. die Zensur päpstlicher Erlasse zugestehen. Aber die offen zentralistische, halb autoritäre, halb tolerante Religionspolitik von oben findet ihre Entsprechung in religiösen Erneuerungsbewegungen von unten. Neben der bildungspolitisch entscheidenden Aufgabe der Jesuiten, später auch der Oratorianer, ohne deren Bildungs- und Schulprogramm die Domestizierung des Adels nicht denkbar gewesen wäre, ist vor allem die Bewegung des *humanisme dévot* zu nennen, der sich die Wiederverchristlichung der Gesellschaft nach den Religionskriegen zum Ziel gesetzt hat und dabei das verweltlichte Bürgertum und die höheren Gesellschaftsschichten im Auge hat. Der hl. Franz von Sales (1567-1622) und der hl. Vinzenz von Paul begründen eine neue Bewegung der Laienfrömmigkeit, der Schüler von Franz von Sales und Bischof Pierre Camus tritt als Autor erbaulicher Romane und Novellen hervor; der Kardinal Bérulle und wenig später Saint-Cyran und die Jansenisten kämpfen um die Erneuerung des christlichen Lebens, das besonders durch den sog. Libertinismus gefährdet erscheint. Bedenkt man, daß die libertinistische Bewegung auch geistes- und literaturgeschichtlich oppositionell ausgerichtet war und als politisch gefährlich galt, dann wird der Zusammenhang zwischen christlichem Humanismus und Staatsideal deutlich. Die Interessengleichheit zerbricht erst im Ausgang der Regierungszeit Ludwigs XIV. in den Auseinandersetzungen mit den Jansenisten, einer radikalen katholischen Reformbewegung, die den Kompromiß mit der Welt ablehnt.

5) *kulturell*

Der sog. "esprit classique" ist das Ergebnis eines Kompromisses zwischen Adel und Bürgertum, der in einem gemeinsamen Kulturideal überständischer und universaler Art zum Ausdruck gelangt. Vorklassik und Klassik bzw. Barock und "classicisme" erscheinen als Vorbereitung und Vollendung auf dem Weg zu einer *verbindlichen* Kultur, die direkt oder indirekt im Dienste der königlichen Zentralpolitik steht. Diese Entwicklung vollzieht sich in der ersten Phase (bis zur Fronde) weitgehend unabhängig von Hof, in der zweiten Phase am und mit dem Hof. Die entsprechenden Stichworte lauten: *honnêteté*, Preziosität und Salonkultur für die erste Jahrhunderthälfte, "la cour et la ville" für die Epoche zwischen 1661 und 1685, bevor mit der Aufkündigung des Toleranzedikts und der bigotten Wendung des Königs der Hof von Versailles seine Vormachtstellung verliert. Die sog. "formation de la doctrine classique" (René Bray), d. h.

eines universal verbindlichen Ideals des "naturel" und der "vraisemblance", wie es im *Art poétique* Boileaus zusammengefaßt wird, ist ohne die Vorarbeit zunächst der hochadligen Salonkultur (der Königin Marguerite seit 1605, dann der Marquise de Rambouillet, bes. seit 1618), später auch des bürgerlichen Salons der Madeleine de Scudéry nach der Fronde nicht denkbar. Hier wird dem noch unkultivierten und überfremdeten Hof (Gascogne und Italien) das Ideal einer gereinigten, edlen Sprache und Geselligkeitskultur (nach dem Vorbild Castigliones und z. T. unter dem Einfluß von Montaignes *De la conversation*) entgegengesetzt; hier wird ein überständisches, quasi extraterritoriales Kulturverständnis erprobt, dessen Ausdruck die Vorstellung der *honnêteté* ist. *L'Honnête Homme* (1630) von Nicolas Faret, die Korrespondenz des Chevalier de Méré und des Guez de Balzac kodifizieren den Anspruch, das humanistische Kulturideal jenseits der gelehrten Welt (*pédantisme!*) auf die Ebene einer Geselligkeitskultur zu heben, die die Entpolitisierung und Entfunktionalisierung voraussetzt.

Letzteres bedeutet, wir sahen es bereits, daß die sog. Autonomie der Künste unter den spezifischen gesellschaftlichen Bedingungen des höfischen Zeitalters eine neue Stufe erreicht. Noch nicht auf Literatur und Kunst im bürgerlichen Sinn eingegrenzt, ist die kulturelle Aktivität hier doch schon - wo sie nicht repräsentativen Zwecken dient - ein Stück Selbstzweck im Dienste eines neuen ständeübergreifenden Ideals. Zwei Aspekte sind für diese Entwicklung bezeichnend:

1) Die genannten Salons sind berühmte Beispiele für eine allgemeine Entwicklung. Der Dichter steht nicht allein, er ist Teil einer Funktionselite und unterliegt daher - quasi unabhängig von politischer Bevormundung - einem System der Regelkontrolle, das durch die Einrichtung etwa der Académie Française freilich vom Staat gefördert wird. Die zahlreichen "querelles littéraires" von der "Querelle du Cid" bis zur "Querelle des anciens et des modernes" bezeugen das Funktionieren der Institution, die nun erstmals auch durch kritische Presseorgane wie den *Mercure françois* (seit 1611) oder die *Gazette* (seit 1631) unterstützt wird.

2) Eine führende Rolle kommt der Frau, anfangs der hochadligen Frau zu, die aufgrund ihrer Stellung und ihres Geschlechts die Ausgliederung aus dem pragmatischen Lebenszusammenhang des Politischen verkörpert. Die klassische Kultur ist ohne die entscheidende Mitwirkung der Frau als Dame und Literatin nicht denkbar. Renate Baader hat diesen Aspekt in *Dames de*

lettres untersucht. Die Frauen leiten die neuen adligen Salons und bestimmen über Regeln des Anstands ebenso wie über Regeln der Sprache - Erlaubtes und Unerlaubtes. Sie tragen maßgeblichen Anteil an der Entstehung einer neuen Epistolarliteratur und tragen weibliche Werte wie *intimité*, *Sanftheit*, *tendresse*, *amitié* in die Literatur und das literarische Leben.

6) Literarische Gattungen

Über die einzelnen Gattungen (Theater, Brief, Essai, erzählende Prosa) hinaus erarbeitet das 17. Jahrhundert eine moralistische Konzeption des Menschen, eine Art Gesellschaftspsychologie, die in ihrer Scharfsinnigkeit bis heute unübertroffen ist. Weltliche und religiöse Autoren wetteifern in der Kunst der Menschenbeobachtung und überführen die moralphilosophische Tradition in Literatur allgemein. Vor diesem Hintergrund läßt sich endlich der zentrale Bereich dessen abstecken, was die klassische Epoche für die Literatur geleistet hat: Kodifizierung und Entfaltung der literarischen Gattungen, die zum großen Teil - nach den Anfängen im 16. Jahrhundert - neu definiert oder gar erfunden werden und für die Folge als beispielhaft gegolten haben. Der *Art Poétique* Boileaus von 1674 ist in dieser Hinsicht weniger die Zusammenfassung der akzeptierten Regeln und Vorschriften als der Endpunkt einer ununterbrochenen Diskussion, die die sog. Klassik als Prozeß der Entwicklung und der ästhetischen Suche erscheinen läßt. Neu begründet werden - um nur einige Beispiele zu nennen - der Schäferroman und der höfische heroisch-galante Barockroman, die sich bis in die 60er Jahre großer Beliebtheit erfreuen, bevor sie durch prägnantere, nouvelleske Formen der historischen Erzählung abgelöst werden. Auch diese, *nouvelle*, *histoire* oder *petit roman* genannte Richtung ist trotz der Vorläufer in der Renaissance, z. B. bei Margarete von Navarra, unbestreitbar neu und originell und bildet die Grundlage für den psychologischen Roman der Aufklärung und des 19. Jahrhunderts. Auf der anderen Seite finden unter spanischem Einfluß auch die pikaresk-burlesken Romane oder Anti-Romane, die sog. *romans comiques*, Eingang in die französische Literatur und begründen das realistische Genre. Im übrigen ist das 17. Jahrhundert das Jahrhundert des Theaters: Oper, Ballett und Drama (Tragödie und Komödie) erscheinen als die beherrschenden Gattungen, die überdies in den literarästhetischen Diskussionen, angefangen bei der "Querelle du Cid" 1638 den breitesten Raum einnehmen. Nach den Anfängen des humanistischen Theaters noch in der Epoche der Pléiade und ersten Erfolgen eines Robert

Garnier im Ausgang des 16. Jahrhunderts ist das Drama der Corneille, Racine, Molière der wohl größte Beitrag des Siècle classique zur Weltliteratur. Schließlich wären die im weitesten Sinn moralistischen und philosophischen Gattungen zu nennen: die Fabeln, die durch La Fontaine in den Rang hoher Kunst erhoben werden; aphoristische Maximen, wie bei La Rochefaucauld und Pascal; die Epistolarliteratur, für die das Vorbild von Mme de Sévigné steht; die Predigtkunst, die von Bossuet entwickelt wird usw. Und was in Literaturgeschichten gern vergessen wird, gegen Ende initiiert das Zeitalter die Mode des höfischen Märchens, das - abgesehen von Perraults *Contes de ma mère l'oie* hauptsächlich von weiblichen Autoren getragen wird und weit ins 18. Jahrhundert hineinwirkt. Weniger eindeutig liegen die Dinge im Bereich der lyrischen Dichtung, und dies ist durchaus einsichtig, wenn man berücksichtigt, daß die neue Geselligkeitskultur der mondänen und höfischen Kreise mit ihrem doppelten Zwang zur Disziplin und Selbstdarstellung der lyrischen Aussprache kaum förderlich sein konnte. Nach den großen barocken Begabungen - Jean de Sponde, Agrippa D'Aubigné, Guillaume du Bartas -, die noch in das Zeitalter der Bürgerkriege gehören, erlebt die Epoche Ludwigs XIII. noch einmal eine relative Blüte, die in widersprüchlicher Weise ältere Traditionen fortführt und auf dem Vorbild des Puristen und Erneuerers Malherbe fußt. Die Lyrik der zweiten Jahrhunderthälfte - Boileau, Benserade, Chaulieu, Racine, La Fontaine usw. - situiert sich aus heutiger Sicht eher am Rande der von den Autoren gepflegten großen Gattungen. Nicht zu vergessen ist freilich die gesellschaftliche Funktion der sog. kleinen Gattungen, der Epigramme, Rätselgedichte, Portraits, die unmittelbar geselligen Zielen dienen.

Ein letzter Gesichtspunkt wäre in diesem Gattungskontext anzuführen: Normierung und Festlegung der Gattungen heißt im wesentlichen Sprach- und Stilkritik und Ausdifferenzierung der Gattungen im Hinblick auf deren Stilhöhe und Stilzugehörigkeit. Worin sich das 17. Jahrhundert insgesamt wohl am meisten vom 16. Jahrhundert unterscheidet, ist das Gefühl für die *unité du ton* und der Horror für den grenzüberschreitenden Stilbruch. Alle Bereiche vom Burlesken und Obszönen bis zum Erhabenen sind zugelassen, jedoch nicht deren Vermischung. Daran scheitert nicht nur das schlicht als monströs empfundene Werk eines Rabelais, auch die Lyrik der Pléiade und selbst Montaigne werden unter stilistischen Vorbehalten kritisiert. Nicht Ausdruck und Individualität, sondern Vollkommenheit (*perfection, pureté*) ist das Ziel und Ideal, welches die Sprache gleichsam objektiv der Gattung zuordnet, nicht im schreibenden Subjekt verankert. Bis zu dem berühmten

Satz Buffons "Le style c'est l'homme même", der in der Spätaufklärung Stil und individuellen Ausdruck miteinander korreliert, ist es noch ein weiter Weg.

Malherbe, Wegbereiter der Klassik

Louis Malherbe repräsentiert den Bruch und die Neubesinnung, die Literaturgeschichten als "Krise der Lyrik nach Ronsard" bezeichnen. Er steht am Anfang der klassischen Doktrin, ohne selbst zunächst als herausragende dichtersiche Persönlichkeit zu erscheinen, und gerade in dieser eher symptomatischen und wegbereitenden Rolle kann er als charakteristisch für sein Zeitalter begriffen werden. Und nichts scheint den Autor, der erst mit 50 Jahren eine geregelte Position am Hofe und damit dichterischen Einfluß gewinnt, zu seiner späten, z. T. postumen Rolle zu prädestinieren, die Boileau 1674 einleitend und daher programmatisch mit den berühmten Versen beschrieben hat:

Enfin Malherbe vint, et, le premier en France,
Fit sentir dans les vers une *juste cadence*
D'un mot mis en sa place enseigna le pouvoir,
Et *réduisit la muse aux règles du devoir*.
Par ce sage écrivain la *langue réparée*
N'offrit plus rien de rude à l'*oreille épurée*.
Les stances avec *grâce* apprirent à tomber,
Et le vers sur le vers n'osa plus enjamber.
Tout reconnu ses lois; et ce guide fidèle
Aux auteurs de ce temps sert encore de modèle.
Marchez donc sur ses pas; aimez sa *pureté*,
Et de son tour heureux imitez la *clarté*. (*Oeuvres*, Classiques Garnier, S. 163, V.131fff.)

Tout reconnu ses lois: Emphatisch wird Malherbe hier als derjenige beschrieben, der Maß, Harmonie und Ordnung in die Dichtkunst bringt, die Muse ihre Pflicht lehrt und dessen Lyrik das verfeinerte Ohr nicht mehr beleidigt. Gemeint ist die Verbindlichkeit gleichsam natürlicher Regeln - im Gegensatz zu der Dichtkunst der Pléiade, deren Verurteilung durch den Schiedsrichter der französischen Klassik im Zeichen des Launenhaften und Individuellen steht: Ronsard z. B., der "réglant tout brouillant tout, fit un art à sa mode" (V.124); Stichwort für die gesamte frühere Tradition ist "le caprice". Vorwürfe wie "grotesque" und "pédantesque" beziehen sich dann

auf Stilbruch und gelehrte Affektation, die beide als Bruch mit dem "bon sens" verstanden werden, denn: "Que toujours le bon sens s'accorde avec la rime:" (V. 28) Die gesamte Poetik der Pléiade erscheint als Verstoß gegen die neuen Werte der Ordnung, ihre Betonung von Enthusiasmus und göttlicher Inspiration, die Suche nach dem Sublimen und Gelehrten, die Vorstellung des Eigenwerts der dichterischen Sprache unabhängig von der Umgangssprache und dem gesunden Menschenverstand fallen unter diese Kritik. Auch die dichterische Sprache steht von jetzt an im Zeichen von *pureté* und *clarté*, den zentralen Begriffen der humanistisch klassischen Literaturkritik, die zunächst stilistische Kritik ist. "Tout ce qui n'est pas clair, n'est pas français", lautet ja Ende des 18. Jahrhunderts ein berühmter Ausspruch von Rivarol in seiner Schrift *De l'universalité de la langue française* (1784), wo es von Malherbe heißt, er habe "le premier des monuments" errichtet.

Malherbe hat seine klassizistische Antipoetik zunächst selbst gegen den späten Einfluß von Ronsard entwickelt. Die stilkritischen Anmerkungen zu dem Werk des Neffen und Fortsetzers Ronsards, Etienne Desportes, der später sog. *Commentaire sur Desportes* (nach 1605) macht Malherbes geradezu grammatische Aversion gegen alles Ungenaue, Katachretische deutlich. Nicht nur die Sprache der Lyrik ist durch ein solches Verdikt betroffen, sondern die traditionelle Funktion der Lyrik selbst, für die dieselben Regeln gelten wie für die Prosa: Klarheit des Gedankens, Prägnanz der Form, Übereinstimmung von Ausdruck und Inhalt. Will man den Begriff Barock einbringen, so ist dies zugleich eine konsequente Verurteilung der barocken Emphase. Malherbe ist der erklärte Gegner des dunklen Dichtens, der Paradoxa, die im Gefolge des Petrarkismus und Neuplatonismus von Maurice Scève bis Ronsard und Du Bellay zur Wiedergabe der Widersprüchlichkeit des menschlichen Fühlens und der Spannung zwischen Himmel und Erde dienten; er verurteilt die Stilfiguren wie Hyperbaton, Hyperbel, Pleonasmus, unscharfe Metaphorik und übertriebene Vergleiche und Bilder, den Mißbrauch der Mythologie.

So bleibt scheinbar eine Dichtkunst, die sich nurmehr durch ihre Regelmäßigkeit und Form von der Prosa unterscheidet. Gegenüber der dichterischen Sprache wertet Malherbe die gewöhnliche Sprache, den *usage*, auf (sein Ausspruch, sein Vorbild seien die "crocheteurs (Lastträger) du port", ist zwar nicht wörtlich zu nehmen, weist aber in die Richtung); gegenüber dem gesuchten Bild bevorzugt er den Gemeinplatz und

gegenüber dem seltenen, besonderen Wort (*mot unique*) die übliche Ausdrucksweise. Es geht also darum, die Sprache der Dichtung zu entschlacken, zu reinigen (*épurer*), wie man sagte, und das Besondere und Individuelle hinter dem Allgemeinen, Universalen und Unpersönlichen zurücktreten zu lassen. Die Renaissancedichtung, die sich durch die platonische Dichtungstheorie allmählich von dem einseitig rhetorischen Modell des Spätmittelalters gelöst hatte, wird an der Schwelle zur Klassik im Namen eines universalen, letztlich rhetorischen Ideals zurückgewiesen. Der Dichter und Seher in der Tradition des *poeta vates*, der sich mit den Göttern auf eine Stufe stellte, wird wieder zum Handwerker, zum Könner, der dem Publikum nur die rhetorische Geschicklichkeit voraus hat, ansonsten aber mit diesem auf derselben Stufe steht. Nicht zufällig bemüht Boileau in bezug auf die Verse den Ausdruck "lernen"! Nicht die persönliche Aussage ist gefragt, sondern die verallgemeinerbare Wahrheit, d. h. der moralistische Gehalt, die geschickt pointierte Wendung eines gültigen Sachverhalts. Der Autor wird zum "*métricien-grammairien*", wie Antoine Adam sagt, und als solcher übernimmt er eine gesellschaftliche Funktion, die man als Domestizierung des Dichterischen bezeichnen könnte.

Einfachheit und Schwierigkeit sind dabei freilich identisch, denn die Domestizierung steht ja im Dienst einer gesellschaftlichen Elite. Mit der Sprache der Hafenarbeiter ist da kein Staat zu machen. Eher gilt das Wort Vaugelas' in den *Remarques sur la langue française*, die Sprache des Volks sei schlecht und man müsse sich am Hof orientieren. Nur daß, vier Jahrzehnte vor Vaugelas, diese Sprache des Hofes noch nicht existiert und Malherbe selbst - gegen den Hof - eine klassische Sprache finden muß. Ihre "Reinheit" ist das Ergebnis langer Bemühungen. Damit ist - zwischen Malherbe und Boileau - wiederum ein Kernpunkt klassischer Sprach- und Dichtungstheorie angesprochen: die unauffällige Kunstfertigkeit, die zur Natur gewordene Perfektion - "simple avec art" (V. 101), heißt die Formel Boileaus. Verpönt ist - ganz banal - alles, was das Reimen erleichtert: das Enjambement, die fehlende Zäsur, die fehlende Übereinstimmung zwischen Klang- und Augenreim (Bsp. *contenance - sentence*), paronymische und etymologische Reime (*tour - détour*) usw.

Regelhaftigkeit, Klarheit, Rationalität - Malherbe wird damit zum Wortführer eines neuen Menschen- und Gesellschaftsideals der Disziplin. Sein Lebensweg scheint charakteristisch für die Wendung, die keineswegs mit ihm beginnt, sondern sich bereits in den adligen Salons einer Mme de

Villeroy oder Mme de Retz seit 1570 beobachten läßt und durch den Einfluß des Ronsardschülers Desportes eher verdeckt wird. Die Liquidierung des Erbes der Pléiade, von der Antoine Adam spricht, entspringt dem Geist und Bedürfnis einer Generation. Die Freundschaft des Dichters mit einem Guillaume du Vair, die enthusiastische Fürsprache des Kardinals und Dichters Du Perron, die Schnelligkeit, mit der Malherbe - erst einmal arriviert - nach 1605 Gleichgesinnte und Schüler wie Maynard und Racan um sich sammelt und seinen Namen zu einem Programm macht - all dies spricht für die überindividuelle Bedeutung des Autors, der - wie Jean Rousset etwas bedauernd meint - "dem Barock den Rücken kehrt" (S. 203), um die von ihm propagierten Werte: Ordnung, Frieden, Gerechtigkeit, Bescheidung etc. in eine Ästhetik des Maßes umzusetzen und alles allzu Persönliche aus seiner Dichtung zu tilgen, "le poète le plus impersonnel de notre littérature" (Jacques Morel, S. 279) ist damit für folgende Generationen zum Stein des Anstoßes oder Bezugspunkt eigener Bemühungen geworden. Wie sich die Wiederentdeckung der Pléiade der Romantik verdankt und die Neugewichtung des Barock Anfang des 20. Jhs. mit Symbolismus und Surrealismus zu tun hat, so ist das Malherbesche Programm einer entschlackten Poesie, die selbst ein Chapelain, Mitglied der Académie française und Klassizist, noch als "fort belle prose rimée" (Brief von 1640 an Guez de Balzac) abqualifiziert, immer dann gefragt, wenn der technische Aspekt gegen Inspiration und Selbstaussprache ausgespielt wird. Schon Boileau selbst schreibt ja in einem Brief an Maucroix (29. 4. 1695): "La nature ne l'avait pas fait grand poète, mais il corrige ce défaut par son esprit et par son travail. Car personne n'a plus travaillé ses ouvrages..." Von La Fontaine wird berichtet, mit welcher Begeisterung er sich in die Lektüre Malherbes vertieft habe, den er mit Horaz zu seinen Lehrmeistern zählen wird. An der Schwelle zum 19. Jh. besinnt sich André Chénier auf sein Vorbild einer unpersönlichen, mythologisch überhöhten philosophischen Poesie; nach der langen Nichtbeachtung durch die Romantiker erwähnen ihn Baudelaire und Sainte-Beuve - nicht umsonst hatte ja E.A. Poe mit seiner *Philosophy of composition* und den handwerklichen Aspekt des Dichtens betont. - In der neoklassischen Bewegung um die Nouvelle Revue Française und Valéry wird zu Beginn unseres Jahrhunderts Malherbe quasi neu entdeckt: André Gide widmet ihm in seiner einflußreichen *Anthologie de la poésie française* mehr als doppelt soviel Seiten wie dem Romantiker Musset. Und abgesehen von den bahnbrechenden Arbeiten von René Fromilhague (*Malherbe. Technique et création poétique*, Colin 1954), Raymond Lebègue (*La poésie française de 1560 à 1630. Deuxième partie:*

Malherbe et son temps, SEDES 1951) und Antoine Adam (Ausgabe in den Editions de la Pléiade) hat sich vor allem der Verfechter einer neuen Klassik in der modernen Poesie, Francis Ponge, enthusiastisch auf Malherbe berufen. *Pour un Malherbe* (Gallimard 1965) wendet sich implizit gegen die surrealistische Tradition der Moderne und sucht nach einer neuen Übereinstimmung zwischen Sprache und Objekt in der Poesie der Dinge, nach einem Humanismus der Bescheidenheit. Malherbe ist für Ponge "le plus grand poète des temps modernes et peut-être de tous les temps, le génie supérieur de notre nation"; Malherbe hat, fährt er in einem Bild fort, mehrere Saiten von seiner Laier entfernt, um dafür die restlichen Saiten umso straffer zu spannen.

Malherbe, der größte Dichter also oder wie François Brunot (*La doctrine de Malherbe d'après son commentaire de Desportes*) noch 1891 schreibt, der Autor, welcher den Franzosen für zweihundert Jahre die Lyrik ausgetrieben hat? Eine solche Spannweite des Urteils erfordert einen zumindest überflächlichen Blick auf Autor und Werk.

Das Leben Malherbes ist - etwas plakativ gewendet - die Geschichte einer kaum merklichen Konversion: von den protestantischen Neigungen des Elternhauses zu einem stoisch gemäßigten Katholizismus, von kleinadliger Provinzialität zum Selbstverständnis des Hofdichters, vom "ronsardisant" mit barocken Zügen zum Programmatiker klassischer Perfektion. 1555 in Caen geboren und aufgewachsen, 1571-73 an den protestantischen Universitäten Basel und Heidelberg eingeschrieben, seit 1576 als Privatsekretär mit Henri d'Angoulême nach Aix gezogen, ist der junge "Dichter", als Ronsard 1585 stirbt, noch kaum durch Originalität aufgefallen. Frühe, später nicht in die Gesamtausgaben aufgenommene Dichtungen wie die *Larmes de Saint-Pierre* und *Aux ombres de Damon* nehmen höchstens den Typus des religiösen Trostgedichtes vorweg, das in der berühmten *Consolation à M. du Périer* 1598 seinen vollendeten Ausdruck findet. Letzteres markiert aber - unter dem Einfluß der Lektüre Senecas und des Stoizismus sowie des Freundes Guillaume du Vair die Hinwendung zu einem Ideal der Nüchternheit, der geistigen und rhetorischen Disziplin. Im übrigen ist er weder finanziell noch menschlich bisher verwöhnt worden. In Aix hat er eine junge Witwe amtsadeliger Herkunft geheiratet und bis 1599 drei seiner vier Kinder verloren. Vergeblich hat er nach der Krönung Heinrichs IV. 1594 versucht, bei Hofe Fuß zu fassen. Erst durch die begeisterte Fürsprache des Dichters und

Kardinals du Perron wird er endlich 1605 "gentilhomme ordinaire de la Chambre du Roi" und festigt nicht nur in kurzer Zeit seine Position, sondern macht sich auch zum Wortführer einer antironsardistischen Gruppe jüngerer Dichter. Auch nach der Ermordung des Königs erhält er sich die Gunst der Witwe Maria von Medici und erringt schließlich auch die des Kardinals Richelieu, der 1624 den Vorsitz im königlichen Rat übernimmt. Gleichzeitig verkehrt er im präziösen Hôtel de Rambouillet und wirbt um die schöne Arthémice. Neben Liebes- und Gelegenheitsdichtung sowie der Psalmenübersetzung steht in all diesen Jahren die offizielle und politische Funktion der Lyrik im Vordergrund. Mit ihr profiliert sich der Hofdichter gegen die libertinistische Opposition etwa eines Théophile de Viau, der zwei Jahre vor ihm, 1626, stirbt, und gegen den ehemaligen Hofdichter der Valois, den Ronsardschüler Desportes und seine Anhänger. Er begründet den Vorrang der großen politischen Ode im klassischen Gattungssystem, denn - wie er in der Ode *A la Reine sur les heureux succès de sa Régence* 1610 selbstbewußt sagt: Apoll läßt für alle die Türen offen, und alle können die Blätter des Ruhmes pflücken, "Mais l'art d'en faire des couronnes/ N'est pas sceu de toutes personnes,/ Et trois ou quatre seulement,/ au nombre desquels on me range,/ Peuvent donner une louange/ Qui demeure éternellement." (Oeuvres poetiques, Garnier-Flammarion 1972, S. 69.)

Um die Originalität des für uns sicherlich nur schwer zugänglichen Autors zu umreißen, könnte man vielleicht von der Beobachtung Roussets ausgehen, da die barocke Bewegung hier in einer Poesie der Ruhe (*repos*) zum Stillstand komme. Anders als der ältere Montaigne, der aus dem Gesetz des Lebens und der ständigen Veränderung (*tout branle...*) eine Tugend und eine Ästhetik macht, bemüht sich Malherbe um Ausgleich und Statik. Er muß damit einem tiefen Bedürfnis seiner Zeit entgegengekommen sein, welches zugleich erklärt, warum Montaigne unmittelbar nach seinem Tod und von den folgenden Generationen nicht oder nur zum Teil gewürdigt und verstanden wurde. Mit der Bewegung ist das Individuelle, Flüchtige und Vergängliche verbunden, von dem Montaigne ja sagte, er wolle es von Minute zu Minute verfolgen; Malherbe strebt das Gegenteil an: die Aufhebung des Vergänglichen im Ewigen, und hierin berühren sich persönliche, religiöse und politische Dichtung. Das oben genannte "demeure éternellement" findet seine Entsprechung in dem Schlußvers der *Stances spirituelles*, einem Schöpferlob, deren letzte Strophe lautet:

Nos affections passagères,
Tenant de nos humeurs légères,

Se font vieilles en un moment:
 Quelque nouveau désir comme un vent les emporte;
 La sienne, toujours ferme et toujours d'une sorte,
 Se conserve éternellement. (S. 96)

Ruhe und Ordnung entsprechen sich. Die Ordnung ist der Grundbegriff des Malherbeschen Denkens und seiner Poetik, die die Partei der Ordnung ergreift. Politisch bedeutet dies aber nicht nur billiges Herrscherlob, sondern das Anlegen eines Maßstabs, den Versuch, das je Persönliche und geschichtlich Vergängliche auf eine höhere Ebene des Ewigen zu heben. "élever l'événement d'un jour à la dignité de l'exemplaire" (S. 281), definiert Morel diese Haltung. Wie in den persönlichen Dichtungen wird alles Spezielle, selbst in bezug auf die Herrscherpersönlichkeit, möglichst getilgt und in der exemplarischen Aussage aufgehoben. Wiederum heißt Malherbe verstehen, die französische Klassik verstehen: ihren Stil des Allgemeinen, moralistisch Verallgemeinerungsfähigen und universal Gültigen. Die Poetik des *mot unique*, die der Autor allem Verblasenen und Unscharfen entgegenhält, bezeichnet gerade nicht, wie später bei Flaubert, das einzig passende, besondere, konkrete Wort, sondern das begrifflich und bildlich Allgemeine. Der Mythologie kommt innerhalb dieser Zielsetzung die Aufgabe zu, ewige Bilder gegen das Fließen der Zeit aufzurufen und Notwendigkeit - ein anderer Grundbegriff Malherbes - zu suggerieren.

Philosophie und Poetik sind bei Malherbe wie in der gesamten Klassik einander zugeordnet. Insofern ist auch das Herrscherlob philosophische Dichtung, Lob als Meditation und implizite Ermahnung. Am Schluß der *Consolation à M. le Premier Président* heißt es:

La Justice, le glaive en main,
 Est un pouvoir autre qu'humain
 Contre les révoltes civiles;
 Elle seule fait l'ordre, et les sceptres des rois
 N'ont que des pompes inutiles,
 S'ils ne sont appuyés de la force des lois. (S. 109)

Gerechtigkeit ist an *Ordnung* geknüpft und an die Durchsetzung der *Gesetze* gebunden. Letztere aber sind als verbindlich und notwendig gedacht, in der Natur und letztlich in Gott verankert. Daher schlägt Malherbe in seiner gesamten Lyrik das stoische Leitthema der Ergebung in die Notwendigkeit an, das über die Moralistik und Corneille bis zu La Fontaine den Grundton des Grand Siècle bilden wird. "obéir à la nécessité", ermahnt der Dichter in dem genannten Gedicht den über den Tod seiner Frau trauernden

Gerichtspräsidenten; "Vouloir ce que Dieu veut est la seule science/ Qui nous met en repos." lautet der Schluß der berühmten *Consolation* an Herrn Périer anlässlich des Todes seiner Tochter. *Sagesse* ist angesagt:

Ne te lasse donc plus d'inutiles plaintes,
 Mais sage à l'avenir,
 Aime une ombre comme ombre, et de cendres éteintes
 Eteins le souvenir. (S. 102)

Es ist die Art ernüchterter, stoisch realistischer und tugendhafter Weisheit, die Charron 1601 in seinem Buch *De la Sagesse* ausgehend von Montaigne systematisiert; über den *Traité des passions* Descartes und die Maximen La Rochefoucaulds bis zu Mme de Lafayette ist der Einfluß dieses Buches entscheidend. Charron fußt aber nicht nur auf Montaigne und der antiken Philosophie, sondern auf Guillaume du Vair, dessen Werk *De la saine philosophie* (vor 1585) noch Montaigne beeinflusste und ganz sicher auf den Freund Malherbe eingewirkt hat. Nicht zufällig spielt die von du Vair angeregte Übersetzung Senecascher Verszitate aus der lateinischen und griechischen Dichtung - überwiegend Maximen und Lebensweisheiten wie: "Les destins pour prier ne se fléchissent point" (S. 211) - für die Entwicklung des Dichters eine zentrale Rolle. Die stoische Schicksalsvorstellung - die Unsicherheit des menschlichen Glücks - "ce qu'on nous baille on nous le peut ôter." (S. 210) - die Notwendigkeit von Einsicht und Gleichmut, die Wankelmütigkeit von *fortune* - ist das eigentliche Leitthema des dichterischen Werkes, in der offiziellen Poesie ebenso wie in den Liebesgedichten und Trostgedichten. Dies führt uns zum Ausgangspunkt zurück, der Unbeständigkeit. In einem Vierzeiler *Pour une fontaine* heißt es:

Vois-tu, passant, couler cette onde
 Et s'écouler incontinent?
 Ainsi fuit la gloire du monde,
 Et rien que Dieu n'est permanent. (S. 141)

In den Versen der *Consolation*, die Henri Bremond (*la poésie pure*, 1926) zu den vier oder fünf schönsten der französischen Poesie gezählt hat, kommt dieser Gedanke in bezug auf das verstorbene Mädchen zum Ausdruck:

Mais elle était du monde, où les plus belles choses
 Ont le pire destin,
 Et rose elle a vécu ce que vivent les roses,
 L'espace d'un matin. (S. 102)

Sich Verlieren in der Welt ist wie das Sicherverlieren in der Trauer die eigentliche Gefahr. Es geht nicht um Askese oder Platonischen Idealismus - das zeigen nicht nur die Liebesaffaire mit der Vicomtesse d'Auchy und die ihr gewidmeten Caliste-Gedichte -, es geht um Disziplin und um Bewußtheit. Deshalb rät der Dichter der Königinwitwe das Gleiche wie privaten Personen oder sich selbst beim Tod seiner Kinder:

Rendez-vous à vous-même, assurez votre crainte,
Et de votre vertu recevez ce conseil,
Que souffrir sans murmure est le seul appareil
Qui peut guérir l'ennui dont vous êtes atteinte. (S. 154)

Der Anfang der Psalmenübersetzung *Lauda anima mea Dominum* hat noch Baudelaire zu seinem berühmten Gedicht *Recueillement* angeregt: "Sois sage, ô ma Douleur, et tiens-toi plus tranquille/ Tu réclamaï le soir; il descend; le voici", und *Recueillement* könnte als Titel auch über den Malherbeschen Versen stehen:

N'espérons plus mon âme, aux promesses du monde:
Sa lumière est un verre, et sa faveur une onde,
Que toujours quelque vent empêche de calmer. (S. 96)

Der Vers illustriert zugleich, was mit der Malherbeschen Reform eigentlich gemeint ist; die vollkommene Übereinstimmung von Wort, Bild und Aussage; die Übereinstimmung der Verseinheit, der Stimmführung mit der syntaktischen Satzstruktur und die Vermeidung jeglicher grammatikalischen Komplexität; das gleichmäßige Fließen des Verses durch die Regelmäßigkeit des Rhythmus, die klar markierte Pause (Zäsur) und die Vermeidung konsonantischer Kakophonien (das vorliegende Beispiel ist durch die Variation der anlautenden Labiale p, v, m und f gekennzeichnet) sowie des Hiatus, des enfant terrible der französischen Prosodie. Ohne dieses Vorbild ist, wie französische Stilisten festgestellt haben, die Entwicklung des Verses und insbesondere des Alexandriners bei Corneille, Racine, La Fontaine überhaupt nicht denkbar. Und noch eine strukturelle Tendenz nimmt der Autor vorweg, die für die spätere Zeit bedeutsam ist: die architektonische Vers- und Gedankengliederung durch Pointe und Antithese, die man mit Rousset als beruhigtes Barock bezeichnen könnte. "Et que le Ciel est *bas* au prix de ta *hauteur*" (*Paraphrase sur Psaume VIII*) - "La nuit est déjà proche à qui passe *midi*" (*Sur le mariage du roi et de la reine*) - "D'arbitres de la *paix*, de foudres de la *guerre*" (*Imitation ...*) usw. In diesem Zusammenhang kommt insbesondere den betonten Wörtern in Zäsur und Reimstellung eine zusätzliche, markierende Funktion zu. In dem genannten

Psalmgedicht wird dies deutlich in bezug auf die Eitelkeit irdischer Macht der Könige: " Et dans ces grands *tombeaux* où leur âmes *hautaines* / Font encore les *vaines*,/ Ils sont mangés des *vers*." Selbst im langen Gedicht erhält so jede kleine Einheit ihr gebührendes Gewicht, wird praktisch zitierbar. Die Ordnung im Großen wiederholt sich in der klaren Ordnung im Kleinen, die jedoch so selbstverständlich scheint, daß sie kaum als bewußte Ordnung wahrgenommen wird. Mit einem Satz aus den Seneca-Stellen: "La vérité parle sans artifice." (S. 210)

Barocklyrik

Die ersten Jahrzehnte des 17. Jahrhunderts bilden nach der Pléiade und vor der Romantik die letzte große Blütezeit der französischen Lyrik. Malherbe und seine Anhänger wie Racan und Maynard haben dazu beigetragen; gleichzeitig aber fordern sie zum Widerspruch heraus, der einmal ästhetisch, zum anderen auch ideologisch fundiert ist. Obwohl die Fronten naturgemäß nicht immer klar zu trennen sind, sind der Widerstand gegen die Disziplinierungsmaßnahmen des Autors noch zu seinen Lebzeiten ebenso wie die verstärkt barocke Tendenz nach 1630 und bis zur Fronde doch auch politisch bedingt. Zumindest am Anfang steht das Hôtel de Rambouillet der Marquise Catherine de Vivonne, die "schöne Arthémice", auf der Seite des Hofes. Gilt es einerseits, der wenig entwickelten Kultur am Hofe Heinrichs IV. und seiner Leute aus der Gascogne das Ideal einer kultivierten mondänen Gesellschaft und einer gereinigten, entgascognisierten Sprache entgegenzusetzen, so fördert das Hôtel andererseits die Ausprägung des neuen, überständischen Ideals der *honnêteté*, das im Sinne der Zivilisationsthese von Elias als wesentliche Etappe der kulturellen Disziplinierung und der Herausbildung eines einheitlichen und verbindlichen Geschmacksideals gelten darf. Hier verkehren Malherbe und Racan, Gombaud, der junge Corneille, Jean Chapelain, später auch Saint-Amant, Le Moyne und Voiture. Und es ist sicher kein Zufall, daß Racan, der engste Schüler Malherbes, auch Mitglied der 1635 von Richelieu gegründeten Académie Française ist, deren Aufgabe ja die Zentralisierung und Disziplinierung von Sprache und Kultur, die Festschreibung von Normen darstellt. Dem stehen oppositionelle Kräfte gegenüber wie der amtsadelige Théophile de Viau, der als Hauptvertreter der libertunistischen Sekte und Protégé des Herzogs von Montmorency nur mit Mühe der Todesstrafe entgeht, der Satiriker Mathurin Régnier, der sich als Neffe Desportes von Malherbe persönlich angegriffen fühlt, und generell die

frondistischen Kreise um Gaston d'Orléans, den Bruder und Rivalen Ludwigs XIII.; hier halten sich Tendenzen eines libertinistischen Barock, das sich den puristischen Forderungen widersetzt und wohl auch im Gegensatz zu einer Strömung innerhalb des Hôtel de Rambouillet steht, die man vielleicht als präziöses Barock bezeichnen könnte. (Vgl. Odette de Mourgues, *Metaphysical Baroque and Précieux Poetry*, Oxford 1953). Autoren wie Voiture haben vor der Fronde zu beiden Richtungen Beziehungen.

Man hat den "esprit classique" später gerne ideologisch verbrämt als Ausdruck eines angeblich nationalen "esprit français". Daß es aber nicht nur um poetologische Moden, sondern um einen tiefgreifenden mentalitäts- und kulturgeschichtlichen Umbruch geht, der die Diskussion der ersten Jahrhunderthälfte bestimmt, muß immer wieder betont werden. Die wütenden Angriffe auf die "nouvelle secte" der "censeurs des mots et des rimes" von seiten des poète-gentilhomme und Soldaten Jean de Schélandre (1585-1635) zeigen die allergische Reaktion gewisser Kreise, besonders des Adels, gegen die neuen Zwänge. Den "beaux esprits" mit ihren "subtiles pensées" und ihren unpoetischen "paroles de prose" hält Schélandre seine Rauheit und das Ideal einer Schönheit entgegen, die nicht ins Gefällige (le joli!) abgleitet: "J'aime du Bartas et Ronsard;/ Toute censure m'est suspecte," und er schließt: "En soldat j'en parle et j'en use." (*Anthologie poétique française, XVII^e siècle*, Flammarion 1966, S. 222-23) Und der 1626 verstorbene Théophile de Viau schreibt in einer Elegie:

Malherbe a très bien fait, mais il a fait pour lui;
Mille petits voleurs l'écorchent tout en vie.
Quant à moi ces larcins ne me font point d'envie.
J'approuve que chacun écrive à sa façon:
J'aime sa renommée et non pas sa leçon.
(*Élégie à une dame*, Oeuvres poétiques, Genève 1967, S. 273 f.)

Aller Disziplin abhold, verschmäht er das Polieren der Verse, die Befolgung von Regeln, den logischen vernunftgemäßen Aufbau zugunsten des typisch barocken Ideals der *diversité*, ja *confusion*: "Je veux faire des vers qui ne soient pas contraints". (ebda) Die genannten Beispiele bezeichnen die Extreme einer Opposition, die freilich im allgemeinen eher vermittelt ist. Genauere Untersuchungen machen deutlich, wie sich in der Folge zunächst Malherbesche Anregungen mit barocken, präziösen und vorklassischen Traditionen vermischen, z. B. im Bereich der Gattungen, wo das Sonett der Renaissance nach wie vor eine wichtige Stellung neben Ode, Stanze und

Elegie einnimmt, aber auch in den poetischen Inhalten und Registern. Der politischen Instabilität der Epoche Louis XIII und dem philosophisch weltanschaulichen Auseinandersetzungen entspricht eine eher experimentelle Breite der poetischen Tendenzen.

Anstatt der Reihe nach berühmte Autoren vorzustellen, scheint es sinnvoller, auf ein Leitthema einzugehen, das - obzwar nicht neu - die Lyriker der "époque de Louis XIII" am ehesten charakterisiert, das Thema der Einsamkeit. (Vgl. Erich Streitenberger, *Les merveilles d'autrui. Aspekte der Aktualisierung antiker Einsamkeitstopik in der franz. Lyrik des ‚premier 17e s.‘*, Ffm., Lang 2003, vgl. Karl Voßler, *Poesie der Einsamkeit in Spanien*, München 1935) Es ist die Epoche, die Théophile Gautier und Gérard de Nerval in den 30er Jahren des 19. Jhs. im Zeichen romantischer Nostalgie wiederentdeckt haben - und mit ihr die altmodischen Sitten, die versteckten Ziegelschlösser und das stille, nicht-höfische, nicht-städtische Frankreich. Denn unabhängig von der Reinheit des Verses, der weltanschaulichen Haltung und der Gattung überwiegt der Ton des Rückzugs und der Desillusion, der als Reflex der wachsenden Verhofung und Zentralisierung verstanden werden kann. Vorklassik und Hof, Romantik und Stadt begegnen sich in der Haltung eines mehr oder weniger deutlichen Widerstands gegen die jeweilige Moderne. Ob im Rahmen der pastoralen Tradition wie bei Honoré d'Urfé, dem Schöpfer des ersten großen französischen Schäferromans, und bei Racan oder in der Form der Naturlyrik oder in der Tradition Montaignes - der Unterschied zu dem Hofdichter Malherbe wird hier überraschend deutlich. Nicht immer genügt das Motiv enttäuschten Ehrgeizes wie bei François de Maynard (1582-1646), der - Gerichtspräsident in Aurillac - 1634 bei Richelieu in Ungnade fällt und sich in die Provinz zurückzieht: "Las d'espérer et de me plaindre / Des muses, des grands et du sort, / C'est ici que j'attends la mort / Sans la désirer ni la craindre." (*Anthologie poétique ...*)

An den Sohn schreibt er: - nicht ohne Anspielung an Du Bellay - "Heureux qui vit obscurément/Dans quelque petit coin de Terre," (S. 208), und an die Geliebte: "Ces antres et ces rochers, / Jeannes qui te virent naître, Me sont plus beaux et plus chers / Que le palais de mon maître." (S. 203) Alter, Desillusion und Rückzug stehen hier in selbstverständlicher Beziehung:

Que j'aime ces forêts! que j'y vis doucement!
Qu'en un siècle troublé j'y dors en assurance! (S. 194)

In einem anderen Sonett schreibt er an Nicolas Faret, den Verfasser des *Honnête Homme* (1630) und Theoretiker des mondänen Kulturideals:

Faret, je suis ravi des bois où je demeure;
J'y trouve la santé de l'esprit et du corps.
Approuve ma retraite... (S. 194)

Das sind alles traditionelle Bilder, aber sie zeigen auch - etwa in den Hinweisen auf die glückliche Zeit unter Heinrich IV. oder in den Anspielungen auf die brotlose Kunst des Dichtens "en cet âge brutal" (S. 196) - daß sich der Dichter in einer gnadenlosen Konkurrenzsituation fühlt und sich mit dem Kulturbetrieb kaum zu arrangieren weiß. Das modern klingende Motiv der Funktionslosigkeit, das die Pléiade noch nicht kannte, scheint immer wieder durch: "Il vaut mieux au siècle où nous sommes / Faire des bottes que des vers." (S. 198) Nicht allein um das Lob des Landlebens geht es, sondern um die Bevorzugung des damit verbundenen niedrigen, gleichsam privaten Registers, durch das sich der Dichter der offiziellen Aufgabe entzieht. Dies gilt sogar für den glücklicheren, jüngeren Freund Maynards und Malherbeschüler, den Seigneur de Racan (1589-1670), der neben Frühlings- und Herbstliedern und einem Zyklus von Schäferliedern *Les Bergeries* 1618 die *Stances sur la retraite* verfaßt. Voller Anspielungen auf Du Bellay und die rustikale Literatur des ausgehenden 16. Jhs. preist er hier die Selbstbestimmung des Ich - "selon son pouvoir mesurer ses désirs" -, die Möglichkeit, anstatt Sklave der Könige selbst "Roi de ses passions" zu sein und - mit einem alten stoischen Bild - vom Hafen aus "les insolentes rages des vents de la faveur" zu betrachten:

Agréable désert, séjour de l'innocence,
Où loin des vanités de la magnificence,
Commence mon repos et finit mon tourment,
Vallons, fleuves, rochers, plaisante solitude,
Si vous fûtes témoins de mon inquiétude,
Soyez-le désormais de mon contentement. (*Anthologie poétique ...*, S. 237/8)

Selbst das religiöse Motiv, das zu den auffälligen Konstanten der zeitgenössischen Lyrik gehört, ist anders als bei Malherbe mit den Wundern der Schöpfung und der Natur, dem Firmament, "Dont le silence parle et s'entend par les yeux" (S. 241) verbunden; der Ordnungsgedanke untermauert nicht zugleich das soziale Gefüge, sondern bezieht sich auf eine autonome Welt der "Providence éternelle, / Qu'en la mer de ce monde à toute heure j'appelle, / Mon Dieu, mon Rédempteur, mon aide et mon support;" (S. 243).

Diese rhetorisch und religiös gesteigerte - Autonomie der Natur ist der entscheidende Gewinn der barocken Dichter Théophile de Viau und Saint-Amant. Théophile de Viau, 1590 geboren, ist nur 4 Jahre jünger als Saint-Amant, gehört aber durch seinen frühen Tod vor Malherbe, 1626, noch in die frühe Barockzeit und geht Saint-Amant in mancher Hinsicht voran. Von seiner Berühmtheit im 17. Jh. zeugen 19 Auflagen des schmalen Werkes - gegenüber nur 5 von Malherbe. Gewollte Kunstlosigkeit und Verachtung der Antikeimitation ("la sottie antiquité") kennzeichnen seine Haltung. Mit François Sorel, dem Verfasser burlesker Romane und antiklassischen Kulturkritiker gilt Théophile de Viau als Hauptvertreter des sog. Libertinismus, dem Antoine Adam in seiner großen Thèse *Théophile de Viau et la libre pensée française* einen zentralen Platz eingeräumt hat. Wir wollen daher zunächst einen geistesgeschichtlichen Umweg einschlagen. Der sog. Libertinismus erscheint - als komplexes Phänomen einer sittlichen und weltanschaulich nichtkonformistischen Haltung. (Gerhard Schneider: *Der Libertin. Zur Geistes- und Sozialgeschichte des Bürgertums im 16. und 17. Jh.*, Stuttgart, 1970, 2004².) Der Begriff "libertin" stammt von Calvin, der in bezug auf Andersgläubige erstmals von der "secte furieuse des libertins" spricht und dabei zugleich die moralische Abwertung hineinbringt, die in der Folge, besonders im 18. Jahrhundert, Libertinismus fast gleichbedeutend mit Sittenlosigkeit macht. Im Ausgang des 16. Jahrhunderts aber ist vor allem Freidenkertum gemeint, das als *die* Herausforderung der gegenreformatorischen Restaurations- und Rechristianisierungsversuche zu gelten hat. Dies zunächst einmal auf philosophischem Gebiet. Aber auch die sittengeschichtliche Konnotation ist wichtig. Das Louis XIII ist vor allem für die spektakuläre Lockerung der Sitten, die Galanterie und das zynische Zurschaustellen des Lebensgenusses bekannt; die Anhänger bezeichnen sich entweder selbst als Libertins oder werden als solche gekennzeichnet. Psychosozial gesehen scheinen präziöser Salon und libertinistische Coterie, verfeinertes Geschmacks- und Sittlichkeitsideal unter der Führung adliger Frauen und burlesker männlicher Zynismus überhaupt komplementäre Erscheinungen der Vorklassik zu sein, und die Libertins werden im Ausgang des Zeitalters von Ludwig XIV. in dem Augenblick wieder in den Vordergrund treten, da der konformistische Druck des klassischen Kulturideals und des Hofes nachläßt. Die libertinistischen Clubs um 1700 sind die Keimzelle der Aufklärung.

Es ist leichter, die historische Funktion des Libertinismus zu umschreiben als dessen Inhalte zu definieren. Eine erste Scheidelinie liegt sicherlich in der Wahl zwischen Stoizismus und Epikureismus. Betrachten wir, welche Bedeutung das stoische Tugendideal - *vertu, sagesse* - in Verbindung mit dem neuen Gesellschaftsideal der *honnêteté* einnimmt, so erscheint die epikureische Option des Lebensgenusses offensichtlich an libertinistische Positionen gebunden. Schon bei Montaigne spielen diese Überlegungen im Rahmen einer persönlichen Lebensentscheidung eine zentrale Rolle; im beginnenden höfischen Zeitalter teilt sich der Einfluß Montaignes in die moralphilosophische, stoizistische Linie, die von dessen Schüler Pierre Charron zur Moralistik führt, und in eine epikureisch, virtuell atheistische oder zumindest skeptische Haltung, die nachträglich auch noch das Werk Montaignes selbst der Obrigkeit suspekt erscheinen läßt. Dazu kommt, ausgehend von der sog. Schule von Padua um Pomponazzi gegen Ende des 15. Jahrhunderts, eine naturphilosophische und rationalistische Strömung, die durch die naturwissenschaftlichen Entdeckungen (Kopernikus, Galilei, die Entdeckung des Blutkreislaufs, des Mikroskops usw.) nach 1600 großen Auftrieb erhält. Aber selbst die naturphilosophische Richtung wäre genauer in die erwähnte, atomistische und atheistische und andererseits in jene naturmystischen Strömungen zu trennen, die aus der Renaissance weit in das 17. Jahrhundert hineinwirken und durch die Gestalt eines Giordano Bruno repräsentiert werden. Die zeitgenössische orthodoxe Kritik von Kirche und Universität macht diesbezüglich ohnedies keine großen Unterschiede: Der Jesuit François Garasse etwa denunziert in seiner *Doctrine curieuse des beaux-esprits de ce temps* (1623) alle, die sich von der Orthodoxie entfernt haben, gleich ob christlich, deistisch oder atheistisch; der Minorit Marin Mersenne wendet sich in seiner Streitschrift *L'impiété des déistes* (1624) gleichermaßen gegen Ungläubige und Hugenotten, usw.

In ihrer Zwischenstellung charakteristisch und bis zur Frühaufklärung ungemein einflußreich sind die Schriften des Jesuiten Pierre Gassendi (1592-1655), der in den Kreisen des Adels ebenso wie im aufgeklärten Bürgertum viele Anhänger hat. Zu ihnen gehören später auch Molière und La Fontaine. Gassendi veröffentlicht 1634 eine *Apologie d'Epicure*, den Anfang einer Reihe von Werken, die die Verbindung des epikureischen Materialismus mit dem christlichen Denken zum Ziel hat. Er nimmt dabei bereits Züge des aufklärerischen Sensualismus vorweg und begründet erstmals einen christlichen Hedonismus, der dem Glücksverlangen des Menschen einen zentralen Platz einräumt. En passant mag hier auch erwähnt

werden, daß Gassendi mit dieser vermittelnden und vorsichtigen Haltung dem Kompromißbedürfnis seiner Zeit eher entgegenkommt als der erkenntnistheoretische Rationalismus eines Descartes, dessen Vernunftbegriff zu Unrecht immer wieder mit der Philosophie des klassischen Zeitalters gleichgesetzt worden ist. Wenn der jesuitische Gelehrte etwa immer wieder vor grundsätzlichen Aussagen zurückschreckt und sich auf gängige Normen und den Wert der gesellschaftlichen Erfahrung und Sitte beruft, so tut er ja nichts anderes als die Sprach- und Kulturkritiker von Malherbe, Chapelain bis Vaugelas und Boileau, die sich auf den *usage* berufen und Norm und Gefallen zu versöhnen trachten. Weiter als Gassendi selbst gehen im übrigen seine Freunde, La Mothe Le Vayer und Gabriel Naudé, die im Ansatz bereits die aufklärerische Kritik des Christentums und des Unsterblichkeitsglaubens vorwegnehmen.

Daß libertinistische Tendenzen als gefährlich galten, zeigen die periodischen Prozesse und Verurteilungen, von denen der Prozeß um Théophile de Viau (1622-25) besonderes Aufsehen erregte. 1610, mit zwanzig Jahren, kommt der Sproß einer südwestfranzösischen Hugenottenfamilie nach Paris und versammelt unter der schützenden Hand des Herzogs von Montmorency einen Kreis nonkonformistischer, lebenslustiger Intelligenz um sich. Stadtbekannte Ausschweifungen und freche Verse führen zu seiner Exilierung. Aus England verfaßt er die *Ode au roi sur son exil*, wird durch die Fürsprache einflußreicher Gönner bei Hofe begnadigt und konvertiert in Frankreich zum Katholizismus. Alle Wege scheinen ihm offenzustehen, als eine Gedichtsammlung, *Le Parnasse des poètes satyriques* unter seinem Namen veröffentlicht, 1622 durch obszöne und angeblich blasphemische Anspielungen die Aufmerksamkeit der Jesuiten, vor allem des Père Garasse, erregt. Er wird denunziert und versucht vergeblich, seine persönliche Verantwortung für die kollektive Sammlung zu bestreiten. In Abwesenheit wird er zum Tod auf dem Scheiterhaufen verurteilt; das Urteil wird in effigie 1623 vollstreckt. Kurz darauf wird der Flüchtling entdeckt, eingekerkert und richtet erneut ein Bittgedicht an den König, die *Requête au roi*. Das Verfahren wird wieder aufgenommen, und die Todesstrafe 1625 in Verbannung umgewandelt. Seelisch und physisch zerrüttet stirbt Théophile de Viau 1626, während eines illegalen Aufenthalts in Paris.

Eine genauere Darstellung seines Werks mußte von der Blüte der satirischen Dichtung zu Beginn des 17. Jahrhunderts ausgehen. Die Vorbilder sind ebenso im französischen 16. Jahrhundert, von Marot bis zu den Invektiven

der Religionskriege zu suchen wie in der satirischen Barockpoesie der Italiener dieser Zeit. Einer der größten und Vorbild Théophiles ist dabei Mathurin Régnier (1573-1613), wie jener witzig, bissig, ausschweifend und zugleich sensibel, und wie jener richtet er sich gegen die neuen puristischen Bestrebungen. Auf einen jungen Malherbeverehrer münzt er einmal das Epigramm:

Faut avoir le cerveau bien vide
 Pour brider des muses le roi;
 Les dieux ne portent point de bride,
 Mais bien les ânes comme toi. (*Anthologie poétique...*, S. 155)

Aber der Kern der Théophileschen Poetik wird mit dem Gattungstitel der *Caprices* charakterisiert, der Satiren, Oden, Elegien und sogar die kleine Tragikomödie *Pyrame et Thisbé* umfaßt. Es ist bezeichnend, daß der Autor auch die *Fragmens d'une histoire comique* hinterlassen hat, die die satirisch-burleske Tradition des französischen Barock weiterführen. *Caprice*, Launenhaftigkeit und Phantasie, ist das Stichwort der Barockpoesie, wie sie die französische Generation des frühen 17. Jahrhunderts von Italien, insbesondere von Marino, kennt: Gegen alle Tendenzen der Regelmäßigkeit stehen *diversité*, *meraviglia* und *stupire* im Vordergrund. Das geistreiche Wortspiel (*conchetto*) die unerwartete Wendung, die Kontraste werden gesucht. Es ist freilich für die französischen Verhältnisse der Vorklassik bezeichnend, daß dieses Vorbild immer nur relative Gültigkeit besitzt, es also einen französischen Marino nicht gibt. Vielmehr spielt Théophile de Viau die Freiheit aus, die hier zugleich mit Offenheit und Natürlichkeit gleichgesetzt wird. In der eingangs schon erwähnten *Elégie à une dame* heißt es mit Bezug auf die Zeitzwänge:

Cependant il faut vivre en commun malheur,
 Laisser à part *esprit* et *franchise* et *valeur*,
 Rompre son *naturel*, emprisonner son *âme*,
 Et perdre tout *plaisir* pour acquérir du blâme.
 Et l'ignorant qui me juge un *fantasque rêveur* ... (S. 273)

Der Geist der Zeit ist der Geist Malherbes, wir haben es bereits gesehen; die Wendung "fantasque rêveur" umschreibt nur gleichsam negativ, was der Autor positiv gewertet wissen möchte: die Verbindung aus *esprit*, *franchise* und *valeur*, die den Verseschmieden "à la moderne"(S. 274) abgeht, "ces esprits mendiants, d'une veine infertile". Laune und Originalität sind nicht ohne einander denkbar. Zitieren wir noch einmal die berühmten Zeilen, die die Stichworte *diversité* und *confusion* gegen Zwang und pedantische Arbeit

am Text (die Rede ist von der Spinne, die ihren eigenen Schleim spinnt) ausspielen:

Je ne veux point unir le fil de mon sujet;
 Diversement je laisse et reprends mon objet.
 Mon âme, imaginant, n'a point la patience
 De bien polir les vers et ranger la science.
 La règle me déplaît; j'écris confusément. (S. 274)

Beachten wir dabei, daß das Dichten hier als Ausfluß der *Seele* und der *Einbildungskraft* definiert wird. Später sind die Gegenbegriffe genannt: *ordre, travail, mémoire*. Ziel ist: *Puiser d'une source pleine*, d. h. "ouvrir les fontaines des vers" (*Oeuvres poétiques*; Paris 1958, S. 127), wobei der Dichter nicht zögert, die alten Renaissancebegriffe *flamme* und *fureur* zu bemühen.

Der freiheitliche Aspekt des libertunistischen Credo verweist so indirekt zunächst, später deutlicher auf den Naturbegriff, der mit dieser Poetik verbunden ist und letztlich in einem naturphilosophischen Weltbild gründet. Dies ist auch der Grund der immer wieder behaupteten Modernität mancher Verse, die von der Romantik bis zu Mallarmé nicht als veraltet empfunden worden sind, ganz abgesehen davon, daß gerade Théophile Gautier die Poetik der *caprices* erneuert hat. Denn *natürlich* dichten heißt auch in der Natur und über die Natur dichten: "Méditer à loisir, rêver tout à mon aise,/Employer toute une heure à me mirer dans l'eau, /Oùir, comme en songeant, la course d'un ruisseau./ Ecrire dans un bois, m'interrompre, me taire..." (Anthologie poétique, S. 275) Théophile ist, vielleicht zusammen mit Saint-Amand, der einzige Dichter der Zeit, der die Ahnung eines Geheimnisses des Kosmos vermittelt, für den "il faudrait inventer quelque nouveau langage". Natürlich sein heißt hier nicht, wie für die Klassizisten, die Sprache beschneiden, sondern mit der Sprache auf die Suche nach dem größeren Objekt, der Natur, "Le grand objet de l'Univers/ Et tous les traits de la nature" (*Pièce de Théophile aux poètes de ce temps, Oeuvres poétiques*, 1958, S. 127) gehen. Hand in Hand mit dieser Suche nach dem Natürlichen geht die Skepsis gegenüber den Versatzstücken des mythologisch-klassischen Stils. *La Maison de Silvie* (ebd. S. 137 f.) ist eine in Odenform abgefasste Absage an den mythologischen Stil und die „idoles effacées/ Qui n'ont été dans l'univers/ Qu'un faux objet de nos pensées“. Hier ist der Autor übrigens - Adam hat dies gezeigt - nicht so weit von Malherbe entfernt, wie man meinen könnte. 1623, wenige Monate vor dem Prozeß, fügt er in die Fragmente seiner *Histoire comique* ein antiklassisches Manifest ein, das mit

"la sotte antiquité" aufräumt und sich über Apoll und die Musenanrufe mokiert: "Il faut que le discours soit ferme; que le sens y soit naturel et facile, le langage exprès et signifiant." (A. Adam, I, S. 83) Unmittelbare Darstellung, malerische Beschreibung (*peinture*) und natürliches Sprechen, Ausdruck dessen, was Adam "une âpre philosophie d'inspirations naturaliste" (S. 87) genannt hat.

Man darf sich freilich nicht täuschen lassen: 'Naturalistisches' Sehen ist immer noch mythologisch überhöhtes Sehen, dienen doch die Anspielungen dazu, die alltägliche Natur zu adeln. Auch Théophile beschreibt nicht das je Besondere, sondern - selbst im Kleinen - das Allgemeine. So beginnt die berühmte Ode *Le Matin* mit Aurora, die Gold und Azur über das Firmament sät, den Sonnenpferden (des Phöbus) und dem eilig sich verschleiern den Mond, mit Anspielungen auf Endymion und Diana; die anschließenden Bilder schließen sich nicht nach der Logik des Konkreten, sondern additiv zu einem repräsentativen Gemälde zusammen, wobei idealiter jede Strophe ein eigenes Bild evoziert: der Löwe, der die Höhle verläßt; die ausschweifenden Bienen; die springenden Lämmer auf grünen Wiesen; die singenden Vögel; dann der Bereich des Menschen und der "poésie champêtre" der Pflug im Feld, Alix an der Spindel, das erwachende Liebespaar, der Schmied am Amboß. Erst zuletzt wird deutlich, daß es sich um ein Liebesgedicht handelt, in dem die Geliebte zum Aufstehen und beginnenden Tagewerk ("jardinage") aufgefordert wird, daß das Morgengedicht also das traditionelle Thema der "belle matineuse" behandelt. Das sog. naturalistische Element liegt in der genrehaften Genauigkeit der einzelnen Bildelemente, die - zusammen mit der Wendung "je vois" - Anschaulichkeit suggerieren. Dabei verliert sich der Dichter aber eben nicht in der Beschreibung; vielmehr wird aus dem alten Motiv der Aufforderung zum Aufstehen eine "Ode", d.h. ein Hymnus auf den Tag, das Licht, und die Einheit von Landschaft, Tier und Mensch innerhalb des notwendigen Rhythmus der Zeit; kosmisches Geschehen (mythologisch untermauert) und natürliches und menschliches Tagewerk (deskriptiv) sind aufeinander bezogen: "Une confuse violence / Trouble le calme de la nuit, / Et la lumière, avec le bruit, / Dissipe l'ombre et le silence." (*Anthologie poétique*, S. 265) *Confusion* wird Ausdruck lebendiger Fülle, von Licht, Lärm und Bewegung.

In seinem vielleicht berühmtesten Gedicht, *La Solitude*, verwendet der Autor die genannten Stilmittel, um die Heiligkeit des Liebeslagers in der

Verbindung von Mensch und einsamer Natur zu evozieren: "Sainte forêt, ma confidente, / Je jure par le Dieu du jour, / Que je n'aurai jamais d'amour / Qui ne te soit toute évidente." (ebd. S. 267) Ich und Natur befinden sich im Einklang: "D'un air plein d'amoureuse flamme, / Aux accents de ta douce voix, / Je vois les fleuves et les bois / S'embrasser comme a fait mon âme." (S. 269) und weiter: "Vois-tu ce tronc et cette pierre? / Je crois qu'ils prennent garde à nous. / Et mon amour devient jaloux / De ce myrte et de ce lierre." Das "inconnu mystère", das "dans ce val solitaire et sombre", in der Nähe einer Quelle und "au pied de ce grand chêne" angesiedelt ist, wird selbst zum mythischen Geschehen, die Geliebte zur Dryade, deren Liebe von Wasser und Vogelgesang begleitet wird. Gegen Ende steigert sich das Begehren zu synästhetischen Bildern, die an Baudelaire (z. B. *La Chevelure*) erinnern: "Prête-toi ton sein pour y boire / Des odeurs qui m'embaumeront; / Ainsi mes sens se pâmeront / Dans les lacs de tes bras d'ivoire. - Je baignerai mes mains folâtres / Dans les ondes de tes cheveux..." (S. 270) Wie in den berühmten Bernini-Plastiken, *Der Raub der Proserpina*, *Apoll und Daphne* wird das Begehren als "raptus", als vorweggenommene Bemächtigung, in der Verbindung des Festen (Elfenbein) und des Fließenden (Wellen der Haare), des Künstlichen und Natürlichen, des Organischen (Brust, Haare) und des Ätherischen (Duft) usw. zur barocken Synthese gesteigert.

Hans Robert Jauß hat dieses Gedicht einmal zum Anlass für die grundsätzliche Frage genommen, was eigentlich barocke Poesie von romantischer bzw. moderner Dichtung unterscheidet. In „Zur Frage der ‚Struktureinheit‘ älterer und moderner Lyrik“ (GRM 10, 1960, 231-266) zeigt der Vf., wie in einer ‚romantisierten‘ Version des Gedichts *La Solitude* von André Gide eine künstliche Kohärenz von Raum und Bild suggeriert wird, die in Wirklichkeit der Vielfalt des sehr langen Gedichts nicht gerecht wird und die Andersartigkeit des Barocken einebnet. Statt einer einheitlichen ‚Stimmung‘ schafft der barocke Dichter nämlich vielfältige Momentaufnahmen, die nur durch den Duktus des Schauens und Zeigens zusammengehalten werden. Der Wechsel der Bilder entspricht dem Prinzip der ständigen Metamorphosen, die keiner logischen Überleitungen und Bindeglieder bedarf: der Hirsch, der sich abends in der Quelle spiegelt; die singende Quellennympe in ihrer geöffneten Kristallhöhle; die Nymphen, die auf der Hut vor den Satyrn sind; eine alte Eiche, in deren Schatten Silen begraben liegt, während der Wind mit „une amoureuse violence“ in den Zweigen rauscht; der Gesang der Nachtigall; der Aufenthaltsort des Uhus; der Wald, in dem der Cupido umherstreift und der zur „sainte forêt, ma

confidente“ wurde. An einer Vielzahl von Einzelbildern wird das Thema ‚einsamer Wald‘ gleichsam variiert; Stimmung resultiert aus der Summe der Bilder und Evokationen. Erst in der 15. Strophe heißt es dann: „Mon ange ira par cet ombrage“, und damit wird das erotische Thema mit der Anrede an Corinne eingeleitet – wiederum eine eigene lyrische Gattungstradition der Einladung zur Liebe, die voll beschreibender Details, sowohl in Bezug auf die Geliebte als auch auf die Umgebung, Fels, Rasen, Quelle ... ist. Es folgen die schon zitierten Verse, welche das Motiv des Quellwassers nach barocker Manier in das fließende Haar der Geliebten projizieren, bevor das Motiv der Waldeinsamkeit in dem der Liebeseinsamkeit ausklingt. Verbindendes Element ist ein – nicht näher definierter, topisch beschriebener Raum, der mit allen, ebenfalls topischen Elementen „möbliert“ wird und natürlich auch mythologische Reminiszenzen evoziert. Es geht also nicht um eine persönliche, konkrete Erfahrung, wie in der Poesie der Waldeinsamkeit seit der Romantik. Auffällig ist die beschreibende Note, die aber immer ein Allgemeines zum Ziel hat und dem Ideal des „ut pictura poesis“ der klassischen Poetik entspricht.

Das mythologisch gesteigerte oder auch einfache Naturbild setzt sich zusammen aus der Summe von Einzelnotationen, die gleichfalls allgemein bleiben. So entwirft der Dichter z. B. in seinem späten Hilferuf an den Bruder noch einmal eine Landschaft der Kindheit, Heimat und Erinnerung, der grünen Wälder, der Fischer am tosenden Meer, der blühenden Wiesen und Obstgärten. Freilich dinet das Futur hier auch als Tempus der visionär vorweggenommenen Erfahrung des Konkreten:

Je paîtrai ma dent et mes yeux
 Du rouge éclat de la pavie;

 Je cueillerai ces abricots,
 Les fraises à couleur de flammes ...

 Je verrai sur nos grenadiers
 Leurs rouges pommes entrouvertes,
 Où le ciel, comme à ces lauriers,
 Garde toujours des feuilles vertes.
 Je verrai ce touffu jasmin
 Qui fait ombre à tout le chemin
 D'une assez spacieuse allée,
 Et la parfume d'une fleur
 Qui conserve dans la gelée
 Son odorat et sa couleur. (S. 283)

Bilder der Geborgenheit, die Farbe Rot des Begehrens, die Verbindung von Riechen, Sehen, Beißen, Schmecken - all dies dient dazu, eine ganzheitliche, sinnliche Harmonie zu beschwören, die auch für die exotische Lyrik des Autors typisch ist. Zugleich wird noch einmal die Gegenstellung der Natur zum höfisch offiziellen Bereich, die Sehnsucht nach Rückzug offenbar, die wir an den Anfang dieses Überblicks gestellt hatten. Die Totalität des sinnlich-geistigen Begreifens - "l'esprit et le corps, / La voix, les yeux et la mémoire", wie es in der Ode auf *Sylvie* III abschließend heißt - scheint daran gebunden zu sein, und so eröffnet jedes Gedicht auch eine Landschaft der Sehnsucht und der Erinnerung, die in der Romantik ihre verwandte Entsprechung in der Dichtung Gérard de Nervals finden sollte.

Dans ce parc un vallon secret
 Tout voilé de ramage sombre,
 Où le soleil est si discret
 Qu'il n'y force jamais les ombres,
 Presse d'un cours si diligent
 Les flots de deux ruisseaux d'argent
 Et donne une fraîcheur si vive
 A tous les objets d'alentour ... (*Sylvie*, III)

Im Übergang von Théophile de Viau zu Saint-Amand (1594-1661), der abwechselnd in den mondänen Kreisen des Hôtel de Rambouillet und in den Großstadtkneipen verkehrte und im Gefolge des Kardinals de Retz ein bewegtes Leben führte, bevor er sich in den 50er Jahren zur Ruhe setzte, wirken viele Motive und insbesondere die Art des Sehens vertraut. Die unterschiedliche Biographie - Saint-Amand ist bürgerlich-hugenottischer Herkunft und ist erst später zum Katholizismus konvertiert, ebenso wie er sich den adlig klingenden Dichternamen gegeben hat - macht sich in dem Werk kaum bemerkbar, das sich ebenfalls auf die Freiheit der Phantasie beruft und die Flucht in die Natur besingt, wo nicht die satirische und burleske Ader die Oberhand behält. In mancher Hinsicht, vor allem in der Neuformulierung überkommener Themen und in der metrischen Vielfalt geht Saint-Amand vielleicht über den wenig älteren Zeitgenossen hinaus. In dem berühmten Gedicht *La Solitude* - mit demselben Titel wie bei Théophile de Viau - beschwört er nicht nur Unschuld und Zauber einer kompositen Landschaft der Ruhe, die an Bilder Poussins erinnert, er hat auch einen besonderen Blick für den Vergangenheitsaspekt der Idylle, ihrer "vieux châteaux ruinés" und "devises du temps passé" (*Anthologie poétique*, S. 296), - auch die Ruinenromantik hat es also unter höfischen Vorzeichen schon vor der Romantik gegeben. Die Begegnung mit der Einsamkeit wird

aber nicht nur insgeheim historisiert; sie wird auch über das traditionelle moralische Pathos der Selbstgewinnung und Weisheit hinaus zur Grundlage einer Ästhetik der scheinbaren Regellosigkeit, schöpferischer Unruhe und pittoresker Effekte. Die *Jouissance* - wie ein großes Gedicht betitelt ist - setzt die Ferne vom Hof und der Sphäre der "contrainte" und "artifices" voraus und entsteht gleichsam im Zwiegespräch des *freien* Ich mit der freien Natur, ihrer "peinture vivante", ihrem "fantasque tableau". Die Gegenstände werden nicht vom Thema und von der topischen Tradition vorgegeben; sie ergeben sich in "cette poésie pleine de licence et d'ardeur" aus dem Angeschauten selbst "selon que la fureur m'enflamme,/ Et que l'objet s'offre à mes yeux". Gewissermaßen in bewußter Antithese zu Malherbe und zu der klassischen Kunstauffassung spricht Saint-Amant von einem "art d'Apollon sans nulle étude", von Kunstlosigkeit, Regellosigkeit und Freiheit: "Les propos me naissent en l'âme,/ Sans contraindre la liberté/ Du démon qui m'a transporté." (*Anthologie poétique*, S. 298) Nun ist natürlich auch das Schaffen eines Saint-Amant ohne das Vorbild Malherbes kaum denkbar. Wesentlich ist aber, daß die gezügelte Sprache gerade nicht nach der Klassik der allgemeinen Aussage strebt, sondern sich am Objekt, d.h. an der Fülle und den Besonderheiten der äußeren Welt orientiert. Die Betonung des individuellen Genies, seiner Freiheit und seiner Einsamkeit bleibt den Gegenständen untergeordnet, und die Sprache richtet sich gleichsam nach deren Erfordernissen. Als *Le Contemplateur* hat Saint-Amant in einem langen programmatischen Gedicht diese letztlich demütige Haltung umschrieben:

Tantost, faisant agir mes sens
 Sur des sujets de moindre estofe,
 De marche en marche je descends
 Dans les termes du philosophe;
 Nature n'a point de secret
 Que d'un soin libre, mais discret,
 Ma curiosité ne sonde;
 Ses cabinets me sont ouverts,
 Et, dans ma recherche profonde,
 Je loge en moy tout l'univers. (*Oeuvres*, 1971, S. 12)

Der großartige Schlußvers verrät die naturphilosophische Tradition, in der der Dichter steht. Das Jüngste Gericht wird daher in der Folge nicht als Strafe, sondern als Tag der Erkenntnis begriffen: in der "seconde vie" gelingt dann ein innigeres Verstehen der Natur und des Kosmos, als dies jetzt noch möglich ist.

Literarhistorisch und -ästhetisch entspricht diesem Programm ein beschreibendes Register mit deutlich malerischen und phantastischen Tendenzen. In dem schon älteren Band *Le Préclassicisme français* von 1952 hat Jean Tortel den "réalisme foncier" dieser und allgemein der vorklassischen, bzw. - nach neuerer Terminologie - barocken Lyrik betont: "Le mouvement du langage va de la réalité jusqu'au rêve, et non à l'inverse. Cette poésie annexe le rêve à la vie réelle comme un prolongement ... elle ne fait jamais du rêve la vie." (S. 138) Für Saint-Amant dürfte die Definition besonders zutreffen. Und dies unabhängig von den verschiedenen Gattungen und Stillagen. So entdeckt der Autor die thematische Naturlyrik und im engeren Sinn die Blason-Tradition (Wappen) der Hochrenaissance wieder: Er verfaßt Gedichte auf den Regen, den Weinberg, die aufgehende Sonne, die Alpen im Winter, das tosende Meer, aber auch auf eine reife Melone oder auf einen Briekäse, den zu besingen - wie er sagt - die Angleichung des Stils erfordert. Die Reichweite der Themen ist bezeichnend für die barocke Poetik des *caprice*, die eben auch an den "sujets de moindre étoffe" ihr Genügen findet, ja gerade hier ihre Kunstfertigkeit demonstrieren kann. *Caprices* ist ein Seestück überschrieben, das in der Beschreibung des Spiels von Wind und Wellen brilliert. Und einen breiten Raum nehmen im Dichten Saint-Amants burleske Gedichte ein, die am niederen Gegenstand ein Feuerwerk der Phantasie entzünden: Trinklieder, ein Lob der Faulheit, das Selbstporträt als Tabakraucher, erotische Satire. Faulheit, Narrheit, Melancholie haben ihren gemeinsamen Ort in dem eingangs genannten Ideal des "désordre" und der gesellschaftlichen Verweigerung, die der Dichter zuweilen auch mit Donquijotismus gleichzusetzen scheint: "Je resve dans un licit où je suis fagoté/ Comme un Dom-Quichot en sa moren folie." (*Le Paresseux, Oeuvres* S. 137) Oder sehen wir, wie sich der Dichter in seinen nächtlichen Wahnvorstellungen schildert und dabei das Moment der Einsamkeit und Narrheit mit malerischer Präzision verbindet:

La lune, dont la face alors replendissoit,
 De ses rayons aigus une vitre perçoit,
 Qui jettoit dans ma chambre, en l'espeur de l'ombre,
 L'éclat frais et serain d'une lumière sombre,
 Que je trouvois affreuse, et qui me faisoit voir
 Je ne sçay quels objets qui sembloient se mouvoir.
 Cette nouvelle erreur, dedans ma teste empreinte,
 Me rendant à la fin hardy par trop de crainte,
 Je mets flamberge (Schwert) au vent, et, plus prompt qu'en esclair,
 J'en fay le moulinet, j'en estocade l'air,
 Imitant la valeur du brave dom Quichote usw. (*Les Visions, Oeuvres* S. 35f.)

Die zitierte Stelle bringt zugleich eine Eigenart des Saint-Amantschen Dichtens zum Ausdruck, die ich noch ganz kurz streifen will, da sie der barocken Vorliebe für Bewegung deutlich entgegenkommt: die Vorliebe für das epische, narrative Register auch innerhalb des Lyrischen. Dies gilt vor allem für das einzige größere Werk, das Versepos *Moyse sauvé* von 1653, das sich nur äußerlich im Umkreis zeitgenössischer Epen-theorien und Epenversuche, sei es biblischer, sei es antiker Stoffe, orientiert. In Wahrheit scheint die Handlung des als *Idylle héroïque* überschriebenen Gedichtfragments nur dazu zu dienen, möglichst viele malerische Episoden im heroischen und idyllischen Register einzufügen. Nicht zufällig hat ja wahrscheinlich ein Gemälde von Poussin, *Moïse sur le Nil* (1645) als Anregung gedient. Thema ist die Aussetzung des Knaben Moses auf dem Nil und seine Rettung durch die ägyptische Prinzessin. Die pastorale Wasserlandschaft mit ihren Weiden, Palmen und Hirten ist aber weit mehr als bloßer Hintergrund. Das dreifach variierte Motiv des epischen Kampfes - hier einmal mit einem schrecklichen Krokodil, dann mit einem Mückenschwarm, schließlich mit einem Geier - leitet ähnlich wie die Beschreibung eines Unwetters zu breit ausgemalten Bildern der Ruhe und des Friedens über, die den idyllischen Grundton erzeugen. Die Liebe der Schwester des Moses, Marie, zu dem Schäfer Elisaphe, der das junge Mädchen vor dem Ertrinken rettet, verweist auf die eingeschobene Liebesgeschichte von Jakob und Rachel, und thematisiert die Schönheit des einfachen Lebens, wie sie etwa in Hirten- und Fischfangszenen geschildert wird. Offensichtlicher Höhepunkt des Gedichts ist aber die Ausfahrt der ägyptischen Prinzessin Thermut zu ihrer idyllischen Badebucht an dem Fluß. Sie darf als symbolischer Ausdruck des Themas der "retraite" und der Renaturalisierung gewertet werden. Die Prinzessin läßt ihr prachtvolles Gefolge hinter sich und wird in der Nacktheit des Bades wieder zur Nymphe, zu einem Teil der versteckten, malerischen Natur. Als Schreitende im lauen Wind und auf blumiger Au, mit wehendem dunklen Haar, mit dem Spiel der Gewandfalten, die die Nacktheit verhüllen und aufdecken, in dem Spiel von Licht und Schatten gleicht sie einer antiken Göttin und wird zum Inbegriff der bewegten Schönheit barocker Dichtung und Malerei. Und als Verkörperung des Themas der "belle nudité" erlaubt sie endlich die dynamische Verbindung von Wasser, Licht und erotischer Körperlichkeit - ein Dreiklang, der hier mit deutlich präziösen Mitteln gesteigert wird:

Elle avance le pié, doteux et retenu,
 Sur un sable mollet, insensible et menu;
 Sa taille se desrobe, elle entre, elle se plonge,

Elle se laisse aller, s'abandonne, s'allonge,
 Nage, esbranle les flots, et les flots agitez
 Petillent d'alegresse autour de ses beautés. (*Oeuvres*, S. 243)

Barocke Schaulust und Sehnsucht nach der Idylle kulminieren in dieser Szene, die den höfischen Traum des unentfremdeten Lebens und der symbolischen Vereinigung mit der Natur in der vollendeten Grazie der höfischen Sprache spiegelt. Geschichte und heroisches Register werden zum Hintergrund einer symbolischen Fluchtbewegung, die dann in der Rettung des Knäbleins zum Ende gelangt.

Streifen wir abschließend kurz einen Dichter, der uns unter dem Vorzeichen des Pastoralen zu einem neuen Thema führen soll und der zugleich charakteristisch für die Möglichkeiten einer scheinbar widersprüchlichen Symbiose zwischen den verschiedenen Poetiken des Louis XIII erscheint: François Tristan L'Hermite (1601? - 1655). Aus einem turbulenten Adelsgeschlecht der Marche, wird er Page des Herzogs von Bourbon, wird wegen seiner Unbeherrschtheit vom Hof verbannt, flieht nach England, verwickelt sich in eine fast tragische Liebesaffäre, flieht nach Schottland und Norwegen, kehrt nach Paris zurück, verführt die Tochter eines Hoteliers, bricht nach Spanien auf und tritt schließlich in den Dienst des Herzogs von Mayenne, der ihn mit dem Hof versöhnt. Der Autor hat sein Leben in dem burlesken Roman *Le Page disgracié* geschildert. 1628 nimmt er an der Belagerung von La Rochelle teil und wird verwundet. Inzwischen steht er im Dienst des Hofes von Gaston d'Orléans, dem er mehrere Huldigungsgedichte gewidmet hat. Er stirbt unter dem Schutz des Herzogs von Guise.

Von allen Autoren der Zeit verfügt Tristan l'Hermite wohl über das breiteste Register. Die burleske Gesellschaftsdichtung, die ihn in die Nähe der libertinistischen Tendenzen des Hofes von Gaston d'Orléans rückt, ist dabei nur eine Möglichkeit. Dabei geht der Autor freilich nie so weit wie etwa Voiture oder Boisrobert; auch verzichtet er auf die Handhabung der dort beliebten, altmodischen Gattungen wie Rondeau oder Ballade und begnügt sich mit dem Sonett, das allerdings in seiner Lyrik eine vorrangige Rolle spielt, was wiederum auf italienischen Einfluß verweist. Vielleicht könnte man von einer vermittelnden Haltung sprechen, wie sie einmal in der *Plainte à une belle banquière* zum Ausdruck kommt: "Et que mes soins

diligents / Cherchent un vers qui me plaise, / Et plaise aux honnêtes gens."
(*Anthologie poétique...*, S.449)

Individueller Anspruch und gesellschaftliches Ideal der *honnêteté* sind hier miteinander verbunden. So schreibt der Dichter, dessen Werk vor allem den italienischen und barocken Einfluß verrät, der diese barocke Tendenz aber deutlich mit dem neuen gesellschaftlichen Ideal zu verbinden trachtet. In seinem Zyklus *La Lyre* (1641) heißt es, nach den großen Dichtern der Antike sei Malherbe gekommen, "Malherbe qui fut sans pareil/.../ Luy dont les écrits en nos jours, / Sont des plus sçavantes oreilles, / Les delices et les amours." (*La Lyre*, Paris, / Genève 1977, S. 210) Aber gerade diese Breite entspricht ja dem barocken Ideal der Fülle, Stilmischung und *diversité*. Stehen die *Vers héroïques* von 1648 deutlich in der Nachfolge Malherbes, so ist z. B. der genannte Zyklus *La Lyre* (1641) schon im Titel eine Huldigung an den wohl größten italienischen Barockdichter, Giambattista Marino und seinen Zyklus *La lira*. Der 1569 in Neapel geborene Autor führt eine typisch barocke, abenteuerreiche Existenz als Hofdichter und Sekretär, bevor er 1615 an den Hof der Maria von Medici kommt und die Gunst und Bewunderung Ludwigs XIII. erringt; erst 1623, als sein großes erotisches Versepos *Adone* (über die Liebe zwischen Venus und Adonis) erscheint, verläßt er Frankreich wieder. Schon zu Lebzeiten gilt er als der größte Dichter und wird als Meister der Form und der fünf Sinne gefeiert, sein Name steht in der Folge für einen Stil und eine Epoche, den Manirismus. Der *Adone* hat noch den *Adonis* von La Fontaine angeregt, aber unabhängig davon entspricht die episch-idyllische Tendenz mit ihrer Bevorzugung der gesuchten Metapher, der zugleich konkreten und präziösen Bildhaftigkeit und der witzigen Überraschung ja nicht nur der Poetik unseres Autors. So wird etwa das Thema der Liebeseinsamkeit - deutlich stärker als bei Théophile de Viau - zum Gegenstand eines konzeptistischen Spiels, das die verfügbaren mythologischen Anspielungen aufruft. Gleich der Beginn von *Le Promeneur des deux amants* evoziert den Narzißmythos mit den Motiven der Spiegelung, des Liebestodes, der Verbindung von Festigkeit und Fließendem, von Licht und Schatten: "L'onde lutte avec les cailloux / Et la lumière avecque l'ombre." (*Anthologie poétique*, S. 443) Das barocke Motiv der Illusion und des Traums klingt an, wo die Schattenbilder der Blumen im Wasser als "les songes de l'eau qui sommeille" bezeichnet werden. Als zentrales barockes Motiv hat Jean Rousset die Metamorphose ausgemacht. Die Geliebte erscheint hier nicht nur als neuer, weiblicher Narziß, da sie in den Wasserspiegel schauen soll, sondern der Dichter denkt sie sich auch als

Knabe verkleidet, der bei seinem Anblick aus Liebe zu seinem Spiegelbild stürbe. Dann wird aus dem stillen Wasserbild die Vorstellung der Seefahrt und schließlich des Liebestrankes: "Je tremble en voyant ton visage / Flotter avec mes désirs / Tant j'ai de peur que mes soupirs / Ne lui fassent faire naufrage." (S. 445) Und da ihre Hände schneeweiß sind und das Wasser der Liebe brennt, besteht Gefahr, daß "l'eau n'en dissout point la neige" (S. 445). Mit dem Wasser, das der Liebende trinkt, trinkt er zugleich Feuer, doch ihr feuchter Kuß könnte den Brand wieder löschen usw. Gefragt ist - mit dem Titel eines Gedichtes - *fantaisie*. In letzterem Beispiel dient eine mythologische Szene: der schlafende Amor, der von Diana überrascht wird und aus dessen Köcher eine Schlange schlüpft, zu einer witzigen Schlußfolgerung, welche die barocken Leitbegriffe *Staunen* und *merveille* thematisiert: "Voyez un peu quelle *merveille* / Dit-elle, les sens *étonnés*: / Soit qu'il veille, soit qu'il sommeille, / Il a des traits empoisonnés." (S. 446) Ähnlich die Beschreibung des Sonnenaufgangs über dem Meer in der Ode *La Mer*: "Au lever de ce grand flambeau / Un étonnement prend les âmes / Voyant ici naître de l'eau / Tant de couleurs et tant de flammes." (451) Nicht zufällig ist die Summe der Bilder hier nicht Selbstzweck, sondern mündet in die Huldigung an Gaston d'Orléans, in der Herrscherlob und dichterisches Selbstlob hyperbolisch identisch werden:

Ce sera lorsque avec des vers
 Qui naîtront d'une belle veine,
 Je ferai voir à l'univers
 Que ta valeur est plus qu'humaine.
 Mes traits auront tant de clartés
 De pompe, d'art et de beautés,
 Que l'envie en deviendra blême,
 Et, baissant ses honteux regards,
 Pensera qu'Apollon lui-même
 Ait écrit les gestes de Mars. (S. 455)

Aus dieser "belle veine" fließen auch die Sonette im italienischen Geschmack, z. T. Nachahmungen von Marino oder Annibale Caro, deren Themen an die zeitgenössische Malerei erinnern und um das Paradoxon der Schönheit kreisen: z. B. die Schönheit des Bettlermägdchens, *La belle gueuse*, die Perlen und Rubine unter ihren Lumpen verbirgt und mit einem Neigen des Kopfes einen Goldregen entfesselt - warum bettelt sie dann eigentlich? lautet die abschließende Pointe. Oder die schwarze Schönheit, seit dem Hohelied Salomons "Schwarz bist du, doch schön" gerade in der Barockdichtung beliebt und hier in dem berühmten Sonett *La belle*

Crépusculaire neu gestaltet: Der Dichter thematisiert, wie der Titel andeutet, die Gemeinsamkeit zwischen Hautfarbe und Abenddunkel, um dann die Gegenläufigkeit plötzlich herauszustreichen; denn die dunkle Schönheit ist ja Licht und Sonnenaufgang und bringt dadurch die Weltordnung durcheinander, schafft *surprise* und *désordre* auf seiten des Betrachters:

Je regardais coucher le bel astre des cieux
 Lorsque ce grand éclat me vint frapper les yeux,
 Et de cet accident ma raison fut surprise.
 Mon désordre fut grand, je ne le cèle pas;
 Voyant baisser le jour et rencontrant Elise
 Je crus que le soleil revenait sur ses pas. (S. 458)

Alles ist in Bewegung aufgelöst, wie das Porträt der rasenden Bacchantin in der großen *Orphée*-Dichtung (V. 181ff.).

Einen breiten Raum nimmt aber im Dichten Tristan L'Hermites die pastorale Thematik ein, die mit den Themen Natur, Rückzug vom Hofe und Liebesehnsucht korreliert ist. In der Lyrik hat das Schäfermotiv bei Malherbe nur geringe Bedeutung, bildet aber in der Folge den Sammelnamen einer Dichterguppe *Les Illustres Bergers* um den Eklogendichter Nicolas Frénicle (um 1630) und spielt natürlich in den Sonetten eines Honoré d'Urfé eine Rolle. Das bekannteste lyrische Beispiel sind die *Bergeries Racans*, an die Tristan L'Hermite formal und inhaltlich erinnert. Die *Plaintes d'Acante* ebenso wie die *Plainte de l'illustre Pasteur* entwickeln das herkömmliche Motiv der Liebesklage zusammen mit dem - vor allem in der italienischen Dichtung beliebten - Motiv der undankbaren Schönen (*Belle ingrate*). Dieses spiegelt offensichtlich nicht zuletzt ein neues Verhältnis zwischen Mann und Frau, wie es gerade in der Schäferdichtung thematisch wird und quasi unabhängig von mehr oder weniger pastoraler Einkleidung und Umgebung den gesamten Diskurs der Liebe, Rhetorik, Bildersprache und Ideologie dauerhaft beeinflusst hat. Die entscheidende Rolle bei der Durchsetzung der neuen Mode kommt in Frankreich Honoré d'Urfé zu, dessen heute kaum mehr gelesenes Werk *L'Astrée* die Brücke zwischen dem 16. Jahrhundert und der Preziosität des 17. Jahrhunderts bildet.

Barockroman und Preziosität

Zunächst kurz zur Gattungstradition. Eine pastorale Tradition bildet sich in Frankreich bereits im Mittelalter heraus, in der sog. *pastorela* oder *pastourelle*, die wahrscheinlich volkstümliche Wurzeln hat und elliptisch für *chanson pastourelle* steht. Im Gegensatz zu diesem durchaus unidealistischen Genre, das die Begegnung zwischen einem Ritter/Kleriker und einem Landmädchen zum Inhalt hat und meist mit der Verführung endet, entsteht im 14. und 15. Jahrhundert - wohl unter frühhumanistischem Einfluß - eine idealistische Tradition der Pastorale (Froissart), deren Züge vereinzelt schon im Schäferspiel des 13. Jahrhunderts angedeutet scheinen. Man müßte aber eher von einer Thematik als von einer Gattung sprechen. Die große und gemeineuropäische Bedeutung der Pastorale geht jedoch auf die italienische Renaissance zurück, in der Anregungen aus den Eklogen Vergils mit der Idee des Goldenen Zeitalters verbunden und zur Traum- und arkadischen Gegenwelt gesteigert wird: der Vorstellung einer gewaltfreien, naturnahen Idylle mit einem idealen geselligen Rahmen. Dies ist allerdings noch nicht in der neulat. Ekloge vom Typus des *Bucolicum Carmen* (1346) Petrarcas geleistet, sondern in Boccaccios *Ameto* (1341, gedruckt 1478). Voßler schreibt dazu: "Die moralische Lehrhaftigkeit geht hier in der sinnlichen Üppigkeit der Schilderung, die lyrische Stimmung in der epischen Verflechtung, der Dialog und Wechselgesang der Nymphen in der wollüstigen und epikureischen Kontemplation des Hirten Ameto auf und unter." (*Aus der romanischen Welt*, S. 65) Formal ist vor allem die Wiederentdeckung der Mischung aus Vers und Prosa, Einzel- und Wechselgesang bedeutsam, von wo der Weg zu den verschiedenen - epischen, dramatischen und lyrischen - Pastoralen der Folge offen ist. Freilich geht dies weniger schnell, als gemeinhin behauptet wird. Das 16. Jahrhundert kennt eine Fülle eklogenähnlicher Gedichte - in Frankreich von Lemaire de Belges und Marot bis Ronsard und Belleau, in Spanien Garcilaso de la Vega, in Portugal Camoes, in England Spenser -, aber als große Gattung wird die Pastorale in Italien durch Jacopo Sannazaro begründet, dessen *Arcadia* (1504) den Begriff propagiert und die Pastorale zum idealen Spiegel der neuen Hofgesellschaft macht. Unmittelbar von ihm beeinflusst und ihrerseits von europäischer Wirkung ist 1559 die *Diana* des Spaniers Montemayor, die vor allem auf die französische Tradition zurückgewirkt hat: Der einsträngigen Handlungsführung der *Arcadia* setzt Montemayor ein kompliziertes Handlungsgeflecht mit eingeschobenen Briefen entgegen und steht damit am Beginn des barocken Schäferromans, der in John Barclays *Argenis* (1621) und in d'Urfées *L'Astrée* (1607-27) gipfelt. Daneben ist für Frankreich die Entwicklung des italienischen

Schäferspiels, *Aminta* (1573) von Torquato Tasso, *Il pastor fido* (1580) von G. B. Guarini von thematischer Bedeutung. Die Übersetzungen des *Aminta* (1584) und des *Pastor fido* (1595) begünstigen die wachsende Beliebtheit des Themas.

Um die Wende zum 17. Jahrhundert kann man von einer pastoralen Mode sprechen, in der auch die *Astrée* zu situieren ist. Seit 1585 veröffentlicht ein gewisser Nicolas de Montreux einen Schäferroman mit Komödieneinlagen, die *Bergeries de Juliette*; 1601 erscheint von Montchrestien ein Prosimetrum, *Bergerie*; 1613 publiziert Chrestien des Croix *Les Amantes ou la Grande Pastorelle* mit dem Thema der Liebeskette von Montemayor; endlich sind noch einmal die dramatischen *Bergeries* (1620) von Racan zu nennen. Die Leistung d'Urfés besteht aber, wie wir sehen werden, 1) in der ideologischen Nobilitierung der Gattung, die noch bei des Croix durchaus ländlich-rustikale Züge trägt, und 2) in der Verbindung mit der französischen Romantradition. Wie in Spanien das Vorbild des ritterlichen *Amadisromans*, so spielt bei der französischen Gattungsentwicklung der - z. T. wiederum von Italien beeinflusste - sentimentale Liebesroman eine bestimmende Rolle. In seinem klassischen Buch *Le roman sentimental avant "L'Astrée"* (1908, Neudruck Colin 1970) hat Gustave Reynier die zunehmende Beliebtheit dieses Genres seit der Epoche Heinrichs IV. dokumentiert.

Bei näherem Zusehen ist die Fülle der Titel Reyniers - zumal er nicht zwischen Roman und Novelle, sondern nur zwischen "roman d'aventures" und "roman sentimental" unterscheidet - eher verwirrend. Bevor wir daher zur ideologischen Problematik kommen, kurz einige Bemerkungen zum formal-strukturellen Aspekt. Von dem ersten entscheidenden Schritt Montemayors, das pastorale Setting mit der Handlungsvielfalt des spätmittelalterlichen Ritter- und Abenteuerromans zu verbinden, war bereits die Rede. Diese Verbindung bringt jedoch eine entscheidende Einschränkung mit sich: der *Amadisroman* und allgemein der Ritterroman ist - im Sinne Wolfgang Kayzers - ein "Raumroman" mit vielfältiger Lokalisierung; dies wird der heroisch-galante Roman mit ihm gemein haben. Der Schäferroman jedoch schränkt durch das pastorale Setting die räumliche Weite von vornherein ein und beschneidet damit zugleich die Möglichkeit der Handlungsvielfalt. An die Stelle der *Extensität* - könnte man sagen - tritt die *Intensität* eines psychologischen Geflechts der Beziehungen. Insofern entspricht - nebenbei bemerkt - das Vordringen des Schäferromans der

zivilisationsgeschichtlichen These eines Disziplinierungsschubs der adligen Gesellschaft. In Frankreich ist das Vorbild des *Amadisromans* ebenso lebendig wie in Spanien. Hinzu kommt jedoch seit der Mitte des 16. Jahrhunderts der gewaltige Einfluß des byzantinischen Liebesromans, der durch die Übersetzungen Jacques Amyots Einzug hält. Die Formel dieses - nach dem größten Autor Heliodor - auch Heliodorscher Roman genannten Schemas ließe sich als: aufgeschobenes Happy End und tugendhafte Bewährung junger, schicksalhafter Liebe definieren. Der Heliodorsche Roman - z. B. in Titeln wie *Les Amours de Poliphile et de Mellonimpe* (1599), *Les Amours de Cloridon et de Melliflore* (1605), *Les Amours de Melite et de Statiphile* (1609), usw. - erscheint als Variante zur sog. *Histoire tragique*, die in der späten französischen Klassik erneute Bedeutung erlangen wird. Noch mehr als im Ritterroman ist das glückliche Ende obligatorisch, beruht aber auf einer langen Kette moralischer und seelischer Prüfungen. Diese sind im byzantinischen Roman ausnahmslos äußerlicher Natur, im Schäferroman aber werden sie verinnerlicht und damit problematisiert, so daß Handlungsverwicklung und Happy End in einem paradoxen Verhältnis zueinander stehen. Die Geschichten der *Diana* etwa stellt sich dar als eine einzige Ansammlung unglücklicher Liebesbeziehungen, die erst am Schluß durch die Zauberin Felicia aufgelöst werden. Und damit kommt ein weiterer Punkt ins Spiel: Die vielfältigen Varianten des byzantinischen Romans und auch der seitenverkehrten tragischen Liebesgeschichte kreisen - wie schon der Titel nahelegt - um eine schicksalhafte Zweierbeziehung. Der Schäferroman dagegen privilegiert von Anfang an ein kollektives Erzählmuster: Mehrere Liebesgeschichten verzahnen sich ineinander, und obwohl es natürlich die Haupthelden geben muß, entsteht doch der Eindruck eines gesellschaftlichen Geflechts, indem das Grundproblem, die Liebe, in verschiedenen Variationen durchgespielt wird. Dies nähert die Gattung an die Liebeskasuistik und die Kasus-Literatur der Renaissance an, und in der Tat verbindet ja auch der theoretisierende, primär rasonierende statt erzählende Duktus eine Brücke zu jenem Bereich, aber natürlich auch zu der aufblühenden psychologischen Moralistik des 17. Jahrhunderts. Man möchte von einer experimentellen Literatur sprechen, die den pastoralen Rahmen nicht nur zur Darstellung eines schönen Traums benützt, sondern auch dazu, problematische Verhältnisse unter scheinbar idealen Bedingungen durchzuspielen. Letztere sind natürlich gesellschaftlich motiviert und verleihen dem Roman daher - anders als der pastoralen Lyrik - sein ideologisches Gewicht.

Dieser experimentelle Charakter ist wesentlich zum Verständnis der Gattungsfunktion. Im "Argumento" der *Diana* schreibt z. B. Montemayor: "Y de aquí comienza el primero libro y en los demás hallarán muy diversas hystorias, de casos que verdaderamente an sucedido, aunque van disfrazados debaxo de nombres y estilo pastoril." Es geht um "casos", d.h. Fallstudien, die im übrigen z. T. als eingeschobene Novellen retrospektiv von den Personen erzählt werden, und - was noch wichtiger ist - das pastorale Register dient als bewußte "Verkleidung", um Distanz zum realen Leben zu schaffen. Oder anders: während die vergangenen Geschichten in der GESCHICHTE spielen, treffen sich die Personen des Romans hier in einer künstlichen Naturwelt, aus der die Geschichte ausgeklammert ist und die nur durch psychologische Gesetze regiert wird. Die mythologischen Einsprengsel im Stil der Renaissance (Palast der Diana usw.), der feierliche, gehobene Ton, das ritualisierte Spiel von Begegnung, Aussprache / Klage und Trennung und endlich der ständige Wechsel von Prosa und Lyrik (Prosimetrum) unterstreichen den evasiven Aspekt einer Flucht aus der Realität. Vergleichbar mit der reifen klassischen Tragödie eines Racine wird mithin alles ausgeklammert, was den psychologischen Mechanismus von "amor" behindern könnte. Das Naturparadigma erweist sich - typisch für die Klassik - als höchste Form der Kunsthaftigkeit. Nicht zufällig spricht dann Honoré d'Urfé in seinem Vorwort von dem "Théâtre" des ländlichen Schauplatzes und betont - an die Hirtin Astrée gewendet -:

Que si l'on te reproche que tu ne parles pas le langage des villageois, et que toy ny ta troupe ne sentez gueres les brebis ny les chevres, responds leur, ma bergere, que pour peu qu'ils ayent cognoissance de toy, ils sçauront que tu n'es pas, ny celles aussi qui te suivent, de ces bergeres necessiteuses, qui pour gagner leur vie conduisent les troupeaux aux pasturages, mais que vous n'avez toutes pris cette condition, que pour vivre plus doucement et sans contrainte. Que si vos conceptions et paroles estoient veritablement telles que celles des bergers ordinaires, ils auroient aussi peu de plaisir de vous escouter, que vous auriez beaucoup de honte à les redire. (*L'Astrée*, hg. A. A. Vaganay, 1925 ff., Bd. I, S. 7)

Nicht nur geht es nicht um reale Schäfer, sondern eine solche Realitätsnähe würde auch das ästhetische und moralische Vergnügen am Gegenstand zerstören. "Représenter chaque chose le plus au naturel", wie es kurz darauf heißt, bedeutet, die Personen verkleiden. Man kann dies mit der barocken Lust an der Täuschung und Verkleidung in Verbindung bringen; doch verweisen hier die ästhetischen und ideologischen Implikationen auf das neue höfische Weltbild und sein Ideal kunsthafter Natürlichkeit. Erst die Freisetzung von alltäglichen und das heißt auch: geschichtlichen Zwängen

bringt die "vérité pastorale" hervor, die ein gehobenes gesellschaftliches Ideal impliziert. Daher betont der Autor in der Widmung an den König die adlige, ja königliche Stellung edler Schäfer und steigert insgesamt, verglichen mit Montemayor, den adlig höfischen Rahmen seiner Naturidylle.

Voraussetzung ist mithin auch hier die "retraite", die in der zeitgenössischen Schäfer- und Naturlyrik den Grundton bildet. Alcippe, der Vater des Helden Céladon, hat das Leben der "ambition" und der eitlen Leidenschaften bei Hofe zurückgelassen, um zur inneren Ruhe zu gelangen. Dies erinnert ebenso an die genannte Lyrik wie an das Lebensprojekt eines Montaigne und ist nicht ohne Parallelen zu dem neostoizistischen Ideal der Weisheit und des Weltverzichts. Aber auf den einsamen Rückzug folgt die Vergesellschaftung: In der pastoralen Natur bildet sich ja mit der Gruppe der Schäfer und Schäferinnen eine neue Gesellschaft heraus, die nun nicht eigentlich der Ruhe und Beherrschung der Leidenschaften dient, sondern danach strebt, Liebe und Tugend im Sinne der neuplatonischen Liebeslehre miteinander zu versöhnen und zugleich in einen verbindlichen geselligen Rahmen einzufügen. Damit werden nicht nur, wie die Forschung gezeigt hat, die zeitgenössischen geistigen Strömungen zusammengeführt, der Schäfer- und Liebesroman erscheint auch als gesellschaftliches Projekt, das an vergleichbare Bemühungen der adligen Salons um 1600 erinnert. Und als ob er diesen gesellschaftspolitischen Aspekt der Harmonisierung symbolisch unterstreichen wollte, verlegt der Autor den Schauplatz seiner Schäferidylle an die Ufer des Lignon, in seiner Heimatlandschaft des Forez, verbindet also die Partikularität mit dem Allgemeinen, des Regionalen mit dem höfischen Ideal. Das Gesagte gilt wohl auch in biographischer Hinsicht: Die bewegte Existenz des kultivierten Landedelmanns Honoré d'Urfé (1567-1627) aus dem Forez als Soldat, Diplomat und Liebhaber-Dichter in wechselnden Diensten, zwischen dem Herzog von Savoyen und dem französischen Königshaus ist typisch für die Phase im Ausgang der Religionskriege und noch die Epoche Heinrichs IV. Seine späte Ehe mit der einstigen Jugendgeliebten Diane de Chenillac, dem Vorbild der Schäferin Astrée, verläuft unglücklich und ebenfalls turbulent. Entscheidend scheint jedoch seine Begegnung mit dem christlichen Humanismus (Franz von Sales, Pierre Camus) und mit den kulturell maßgeblichen Kreisen der Hauptstadt, insbesondere dem Kreis um Marguerite de Valois, gewesen zu sein. Der Autor mit gespaltener Loyalität, der vor der Versöhnung zwischen Savoyen und Frankreich ein episches Huldigungsgedicht, *La Savoysiade* (fragm. 1609), verfaßt und 1602 beinahe wegen Verrats verhaftet wird, schafft sich

in der *Astrée* - noch vor der Phase seines Ansehens bei Hofe - das harmonische Bild einer versöhnten adligen Gesellschaft, das durchaus königlichen Bestrebungen entgegenkommt, zugleich aber als Kritik des Hoflebens verstanden werden muß. Die Widmung richtet sich an Heinrich IV., dem "toute l'Europe doit son repos et sa tranquillité." Dieses Ideal ist jedoch nicht vorgegeben, sondern muß errungen werden. Insofern führt der Autor selbst in den verschiedenen Handlungssträngen eine Art kollektiver Bewußtwerdung und Disziplinierung vor, was offensichtlich den ungeheuren Erfolg des monumentalen Werkes in zeitgenössischen Salonkreisen erklärt.

Doch kommen wir zum Inhalt der über 5000 Seiten (in 5 Bänden in der Vaganay-Edition von 1925ff, die zwischen 1607 und 1627, dem Todesjahr des Autors, herauskamen. Um die Distanz zu verstärken, ist die Handlung in keltische Zeit, in das 5. Jahrhundert nach Christus verlegt. Und die gelehrten Abschweifungen über die *antiquités gauloises*, mit denen der Autor seine Kenntnisse der nationalhumanistischen Forschung von Jean Faucher und Etienne Pasquier dokumentiert, haben mit zum Renommee d'Urfés beigetragen. Die fruchtbare und idyllische Landschaft an den Ufern des heimatlichen Lignon, mit den klassischen Attributen der arkadischen Landschaft ausgestattet, evoziert dadurch auch "le contentement du premier siecle" (I, S. 9) und rückt in die Nähe des Goldenen Zeitalters der antiken Schriftsteller. Handlungsmuster ist der oben genannte sentimentale Liebesroman, den d'Urfé zum großen Erziehungs- und Läuterungsweg ausbaut. Denn die jungen Liebenden, Céladon und Astrée, sind Kinder verfeindeter Eltern, die durch die Übertretung des Gesetzes der Hirten und ihre Erfahrungen an verschiedenen Fürstenhöfen von Byzanz bis London gleichsam einen Fluch auf sich geladen haben. Und auch nach dem Tod der Eltern muß die glückliche Vereinigung der Liebenden erst verdient werden. Der Weg führt über die Einübung der richtigen Liebe. Es beginnt nach dem Vorbild des Heliodorschen Romantypus *in medias res*: die liebenden Schäfer begegnen sich in der morgendlichen Flußlandschaft, aber Astrée ist zutiefst verstimmt und weist ihn von sich. Mit einem Band der Geliebten um den Arm stürzt sich Céladon in die reißenden Fluten und wird an einer Flußbiegung halb tot ans Land getragen; Astrée aber wird darüber ohnmächtig, gleitet in den Fluß und wird nur mit Mühe gerettet. Ihre Freundin Phillis und der Schäfer Lycidas, Céladons Bruder, sprechen ihr Trost zu. Im nachhinein erfährt der Leser, daß die Eltern gegen diese Liebe waren, daß Astrée Céladon zur Vorsicht ermahnt und die beiden ein

Briefversteck eingerichtet hatten und daß sie schließlich selbst Opfer der "dissimulation" geworden waren, da Astrée verleumderischen Bemerkungen Glauben geschenkt hatte. Nach dem Doppelunfall wird Céladon von drei Nymphen entdeckt, auf ein Schloß gebracht und gesund gepflegt. Inzwischen wird Astrée von Céladons Bruder Lycidas verdächtigt, so daß sich seine und ihre Freundin Phyllis in die Enge getrieben fühlt zwischen "amour" und "amitié". Das erste Buch - charakteristisch für die Technik - schließt mit diesem Dilemma. Bevor es weitergeht, erzählt Céladon in Buch II den Nymphen die Geschichte seines Vaters Alcippe - das warnende Beispiel eines "esprit turbulent, qui jamais ne s'arresteroit dans les termes du berger" (I, S. 49). Inzwischen hat sich die Nymphe Galathée in den Jüngling verliebt, und die in seinen nassen Kleidern gefundenen Briefe haben ihr Aufschluß über seinen und Astrées Charakter gegeben. Letzterer bestimmt die Handlung, denn, wie Astrée, Vorläuferin aller präziösen Heldinnen, schreibt:

Il faudra servir, souffrir, et n'avoir des yeux, ny de l'amour que pour moy. ...
Je suis soupçonneuse, je suis jalouse, je suis difficile à gagner, et facile à perdre... etc. (I, S. 67)

Damit ist zugleich die zentrale Liebesthematik als Problem angeschnitten, die in der schwer auffindbaren "fontaine de la Vérité d'amour" (I, S. 74) allegorisiert ist. Auf der Suche danach erzählt die Nymphe Silvie ihre Geschichte, die in eine vormerowingisch-burgundische Ritterzeit zurückführe. Inzwischen verlieben sich die beiden anderen Nymphen, Léonide und Galathée, in den fremden Schäfer. Bei einem Ausflug ohne ihn treffen sie zufällig Astrée mit den Freundinnen Diane und Phillis. Astrée, die gerade ihre Eltern verloren hat, erzählt bei dieser Gelegenheit ausführlich die Vorgeschichte ihrer Jugendliebe: Bei einer rituellen Vorstellung im Tempel gelang es danach Céladon, als Mädchen verkleidet Zugang zu gewinnen und die geliebte Astrée nackt zu sehen: Sie gewinnt den Schönheitspreis, aber ist zwischen Scham (Rache) und Liebe hin- und hergerissen. Die Episode ist ein Beispiel für die subtile Erotik, die der Autor mit dem Thema der entsagungsvollen Liebe verbindet. Nach der ausführlichen Geschichte Astrées werden daher weitere Einzelschicksale und Liebescasus behandelt und Urteile gesprochen, bevor die Handlung im X. Buch zu Céladon zurückführt.

Diesen bedrückt die unwillkommene Liebe der Nymphen. Er vertraut sich dem Onkel Léonides, Adamas, einem erfahrenen Druiden an. Aber noch

müssen einige Geschichten über das Wirken von Liebe und Zufall erzählt werden, bevor Léonide ihm - im Verzicht auf ihre eigene Liebe - hilft, heimlich das Schloß zu verlassen. Als "trauriger Schäfer" fristet er in der Einsamkeit sein Los und magert immer mehr ab. Damit verlassen wir den Liebeshelden am Ende des 1. Teiles und kehren erst im 7. Buch des 2. Teiles wieder zu ihm zurück; dazwischen liegen zahlreiche Begebenheiten und Geschichten im Kreise der Astrée. Léonide findet ihn schlafend im Wald, entwendet und liest seine Liebesbriefe und bespricht sich mit ihrem Onkel Adamas. Dieser versucht Céladon aus seiner melancholischen Erstarrung zu lösen und rät ihm, den Hain, in dem er lebt, der Astrée als Göttin der Gerechtigkeit zu weihen. Céladon errichtet einen Tempel zu ihren Ehren. Treu ihrem letzten Gebot, sich ihr nicht wieder zu nähern, schreibt er ihr indessen einen Abschiedsbrief, den er dem Schäfer Silvandre übergibt. Astrée kann nicht glauben, daß der Geliebte noch lebt, begibt sich aber in den Hain und schläft in der Mittagshitze ein. Hier überrascht sie Céladon, wagt aber wiederum nicht, ihr Gebot zu übertreten und sie zu wecken, und steckt ihr den zweiten Abschiedsbrief zu. Die Szene ist in ihrer feinen Erotik Inbegriff dessen, was man "un beau désordre" nannte und entspricht dem barocken Bildmotiv der schlummernden Nymphe:

Elle avoit un mouchoir dessus les yeux qui luy cachoit une partie du visage, en bras sous la teste, et l'autre estendu le long de la cuisse, et le cotillon, un peu retroussée par mesgarde, ne cachoit pas entierement la beauté de la jambe. Et d'autant que son corps de juppe la serroit un peu, elle s'estoit deslassée, et n'avoit rien sur le sein qu'un mouchoir de reseul au travers duquel la blancheur de sa gorge paroissoit merveilleusement. etc. (II, S. 329 f.)

Als Céladon sie küßt, erwacht sie, sieht gerade noch seinen fliehenden Schatten und meint, die Seele des Toten erblickt zu haben. Sie errichtet ein Grabmal, das Céladon wenig später gerührt betrachtet, ohne daß er wagt, sich ihr zu zeigen. Es bedarf einer neuen Initiative des Druiden und seiner Nichte Léonide, um ihn der Einsamkeit zu entreißen. Ein Orakel hat Adamas geweissagt, daß sein Altersglück von der Verbindung von Céladon und Astrée abhängen würde; außerdem erinnert ihn der noch sehr junge und bartlose Céladon an seine eigene geliebte Tochter. Man beschließt also, Céladon (Motivwiederholung) als Mädchen zu verkleiden und als die Tochter Alexis des Druiden auszugeben. So kann sich Céladon wieder in den Hirtenreigen einordnen. Der treulose Hirte Hylas verliebt sich sofort in die vermeintliche Schäferin, und Astrée, von der Ähnlichkeit mit dem totgeglaubten Geliebten überrascht, faßt eine tiefe Zuneigung zu der neuen

Freundin. Damit endet der 2. Teil, der mit der glücklichen Wendung zugleich das Happy End auf unabsehbare Zeit retardierte. Gleichzeitig erlaubt das barocke Verkleidungsmotiv eine erotische Ambiguität, einen Schwebezustand zwischen Intimität und Erfüllung, der den 3. Teil zu einer Art Ruhepunkt der Handlung macht. Das tiefere Wesen der Schäferidylle, das hingehaltene Begehren zwischen scheinbar zeitloser Jugend und Erwachsenwerden, wird in diesem Reigen der Spiele, Diskussionen und Verwechslungen sichtbar. Zitieren wir nur eine Episode aus Buch XI, wo Alexis die Kleider der Astrée angezogen hat, sich ihrem Bett nähert und sie das Bett verlassen muß, um in ihrer Garderobe ein neues Kleid zu suchen:

Astrée ...se jecta hors du lit, mais si belle que la feinte druide en demeura ravie. La première chose qu'elle en vit, ce fut le pied et la jambe, et jusques à la moitié de la cuisse, et puis le sein presque tout à nud. ... Et Alexis presque hors d'elle la voyant en cet état, en fut si surprise, qu'elle demeurait immobile à la considérer, lors que la bergère luy donnant le bon jour la convia de la recevoir en ses bras pour la baiser, et se la pressant contre le sein, et la sentant presque toute nue, ce fut bien alors que pour le peu de soupçon que la bergère eust eu d'elle, elle se fust pris garde que ces caresses estoient un peu plus serrées que celles que les filles ont accoutumé de se faire; (III, S. 597f.)

Es ist daher charakteristisch, daß Störung der Idylle und Dénouement zugleich von außen, d.h. aus der pseudogeschichtlichen Welt kommen müssen, die bisher nur den Hintergrund der eingeschobenen Erzählungen gebildet hatte. Die Verschränkung des höfisch-galanten und heroischen Registers mit der pastoralen Landschaft der Sehnsucht ist zugleich die große Originalität dieses Romans gegenüber früheren Versuchen. Zugleich mußte dem zeitgenössischen Leser die Ähnlichkeit der scheinbar frühgeschichtlichen Ereignisse mit dem eigenen Zeitalter unmittelbar einleuchten. Worum geht es also kurz? Galathée, die einst in Céladon verliebte Nymphe, wurde ursprünglich bei Hof von dem schönen Lindamor umworben, der jedoch durch eine Intrige seines Rivalen Polémas, den Typus des herrischen und kriegerischen Adligen, verbannt wurde. Ein heimlicher Zweikampf geht unentschieden aus; ein Mordversuch mißlingt, doch der Nebenbuhler gibt Lindamor für tot aus. Ein falscher, von Polémas gekaufter Druide weissagt Galathée, sie würde sich in den ersten Mann verlieben, den sie am Morgen trifft; doch nicht Polémas trifft sie, sondern Céladon an den Ufern des Lignon (womit die Handlung ja begonnen hatte). Polémas gibt nicht auf; auch stört ihn die Gunst, derer sich der Druide Adamas bei Hofe erfreut. Mit Hilfe des rivalisierenden Burgunderkönigs plant er einen Aufstand und belagert Marcilly. Dies ist der Stand am Ende von Teil III.

Céladon und Astrée werden in die Auseinandersetzungen verwickelt. Da Polémas Astrée für Alexis hält, muß Alexis seine falsche Identität enthüllen. Er kämpft tapfer für die gerechte Sache mit, bis in einem erneuten Zweikampf Polémas von Lindamor getötet wird und Galathée mit ihm vereint werden kann.

Die höfisch geschichtliche Welt ist damit in Ordnung gebracht; das Legitimitätsprinzip hat gegenüber aufrührerischen Bestrebungen gesiegt, so wie Heinrich IV. und später Richelieu unter Ludwig XIII. die Eigenmächtigkeit des aufmüpfigen Hochadels unter Kontrolle bringen. Die Entlastung vom politischen Druck - geradezu die Formel des sog. höfisch-klassischen Zeitalters - ist nun die Voraussetzung dafür, daß die Rückkehr in die Schäferwelt gelingt. Aber diese scheinbar idyllische Welt - wir haben es gesehen - ist durchaus von eigenen und z. T. grausamen Gesetzen geprägt. Daher bedarf es noch eines ganzen Buches, um die Liebesgeschichte von Céladon und Astrée zu Ende zu bringen. Dieses - der 5. Teil - ist nicht mehr von d'Urfée selbst verfaßt, sondern von einem gewissen Baro, der nach den Intentionen des Autors weiterzuerzählen vorgibt. Und tatsächlich spricht einiges für diese Behauptung. Denn das Prinzip des unbedingten Liebesgehorsams, das die Ursache der ganzen, scheinbar künstlichen Verwicklungen bildet, gilt auch nach den kriegerischen Auseinandersetzungen noch, d.h. die Gesetze der Liebe werden durch äußere Bewährung nicht außer Kraft gesetzt. Astrée stößt also den Geliebten, der sich ihr entdeckt hat, trotz seiner Verdienste wieder zurück, da er ihr Gebot übertreten habe. Als letzte Prüfung erlegt sie ihm auf, für sie zu sterben, und beschließt insgeheim, ihm in den Tod zu folgen. Ort des Todes soll die anfangs genannte Quelle der Liebeswahrheit sein, die von wilden Tieren bewacht wird. Getrennt begeben sich die Liebenden an diesen Ort; doch die Bestien lecken ihnen zahn die Hände, und der Spiegel der Quelle zeigt jedem das Bild des anderen, der ihm vorherbestimmt ist. Jetzt endlich erfüllt sich die Liebe und endet die Geschichte.

Die Quelle verkörpert also die Apotheose der konstanten Liebe und erinnert im übrigen ikonographisch an die Narzißquelle im altfranzösischen *Rosenroman*, der ja noch in den Liebesdiskussionen der französischen Renaissance eine wichtige Rolle spielt. Verglichen mit Montemayor fällt weiter auf, daß die Zauberquelle hier die Rolle der gütigen Zauberin erfüllt, also das Gelingen der Liebe ermöglicht. Nicht dies ist aber das wirklich Entscheidende, sondern die Tatsache, daß der Liebe und dem Liebesdienst

eine tendenziell tragische Potenz innewohnt, die nur durch das Eingreifen einer providentiellen Macht überwunden werden kann. Letztere aber widerspricht eigentlich der Autonomie dieser Schäferwelt und erinnert daran, daß die geschichtliche Welt und die Schäferwelt einem höheren, providentiellen Prinzip unterworfen sind. Nicht zufällig offenbart ja das Orakel dem Druiden Adamas, daß sein Schicksal - und er ist ja nicht nur der Druide der Schäfer, sondern auch eine Art Hofkleriker - mit dem der Liebenden verbunden ist. Schäferliches Happy End und höfische Ordnung sind so eng miteinander verbunden, ja der Rückzug aus der höfischen Intrigenwelt funktioniert nur unter der Bedingung, daß die Schäfer jederzeit zur Verteidigung der Ordnung bereit sind und daß ein und dasselbe Gesetz über beiden Bereichen steht. Es ist das von Elias beschriebene Gesetz wachsender Disziplinierung der höfischen Gesellschaft, ein Gesetz, das sich längst verinnerlicht hat. Dieses höhere Gesetz ist in der Quelle versinnbildlicht, die die wilden Tiere zum Schweigen bringt, sie domestiziert und beinahe tragische Verhältnisse zum Guten wendet. Als magisches Zentrum und Ziel der Reise erinnert sie von fern an die Dive Bouteille eines Rabelais, doch verkörpert sie nicht, eben wie bei Rabelais, abstrakte Lebensweisheit im Genuß, sondern die sich durchsetzende Ordnung. Daher ist Astrée, die Heldin, zugleich die Göttin der Gerechtigkeit, und diese Gerechtigkeit - das machen die Widmungen an Heinrich IV. und im 3. Teil an Ludwig XIII. deutlich - ist im zentralistischen Königtum verankert. Ausdrücklich ermahnt der gealterte Autor ja den noch jungen Thronfolger, in die Fußstapfen von "Henry le Grand", wie er sagt, zu treten und die Einheit jenes Gallien zu gewährleisten, dessen mythische Vorgeschichte in Druidenzeiten die *Astrée* erzählt. Die magische Wirkung der Quelle ist nicht unähnlich jenem berühmten Auftritt des Königs als *Deus ex machina* am Schluß des Molièreschen *Tartuffe*, um die verfahrenere Situation doch noch zum Günstigen, Komischen zu wenden. Moralisch gewendet heißt dies doch wohl nichts anderes, als daß die eigene Anstrengung, die Disziplinierung der Gefühle allein nicht ausreicht, sondern nur die Voraussetzung dafür bildet, daß die höhere Gerechtigkeit huldvoll eingreifen kann. Aus dieser Perspektive erweist sich die *Astrée* als ideologisches Programm und als psychologische Version dessen, was später Bossuet in seiner großangelegten *Histoire universelle* - kurz vor der Aufklärung - noch einmal versucht: die Begründung bzw. Festschreibung eines providentialistischen Weltbilds unter absolutistischen Vorzeichen.

Man kann aber die Besprechung des Werkes nicht abschließen, ohne noch einmal der Funktion des genannten Begriffs "psychologisch" nachzugehen. Die *Astrée* konnte ja das "livre de chevet" ganzer Generationen bis La Fontaine werden, nicht nur weil sie geheime Träume und Sehnsüchte ansprach, sondern weil sie in der Haupt- und in zahlreichen Nebenhandlungen eine Art Handbuch des rechten Liebens, ein Repertorium psychologisch aufbereiteter Gefühle bereitstellte. Die gesamte nachfolgende Moralistik ist ohne dieses Vorbild kaum denkbar. Der Liebe kommt dabei eine doppelte Funktion zu: Einerseits wird sie zum Gegenprinzip und Korrektiv höfischer Ambition, die der Autor - im Vorwort zum 3. Teil - als Mühe, Unruhe und Zeitverlust disqualifiziert; andererseits wird dadurch die Liebe, wie Erich Köhler sagt, zum "Lebensprinzip" und obersten Motor menschlichen Handelns. Etymologisch falsch leitet D'Urfé das Wort *aimer* von *animer* ab und definiert *amour* als "la propre action de l'ame" (III, S. 7). Das ist bekanntlich neuplatonisch gedacht, und so wimmelt das Werk ja auch von Anspielungen auf die neuplatonische Liebesdiskussion des 15. und 16. Jahrhunderts. Voraussetzung der Liebe ist damit die Tugend (*vertu*), die schon für sich genommen liebenswert erscheint und in Verbindung mit der Erotik der Schönheit das Ideal der Vollkommenheit in der Einheit des Guten und des Schönen erahnen läßt:

Il est tout certain, belle nymphe, que la vertu despouillée de tout autre agencement, ne laisse pas d'être d'elle mesme agreable, ayant des ayants tant attirans, qu'aussi tost qu'une ame en est touchée, il faut qu'elle l'aime et la suive. Mais quand ceste vertu se rencontre en un corps qui est beau, elle n'est pas seulement agreable, mais admirable, d'autant que les yeux et l'esprit demeurent ravis en la contemplation et en la vision du beau. (I, S. 390)

In dem Gespräch des jungen Helden mit dem Druiden wird dies noch deutlicher: "Il faut donc que vous sachiez que toute beauté procède de cette souveraine bonté, que nous appelons Dieu, et que c'est un rayon qui s'eslance de luy sur toutes les choses créés." Diese göttliche Herkunft der Liebe, die Adamas mit fast wörtlichen Anklängen an Plato und Ficino definiert, enthält jedoch für die "ame raisonnable" eine erhöhte Verpflichtung, eben die Verpflichtung der Tugend, die ein sinnliches Sichselbstvergessen notwendig ausschließt. Letztere, die quasi libertinistische Position des sensualistischen Verführers, für den der Genuß obenansteht, wird hier durch den unbeständigen Hirten Hylas vertreten, der möglicherweise einen letzten Nachklang an die alte Doktrin der Liebesfreiheit in Tassos *Aminta* darstellt. Hylas ist aber die signifikante

Ausnahme in einer Welt, die das Prinzip der Tugend und der Verpflichtung anerkennt und thematisch unendlich variiert.

Die kollektive Akzeptanz des Liebeskanons ist das eigentlich Entscheidende. Denn die Liebe wird dadurch nicht nur zum Lebens-, sondern auch zum Ordnungsprinzip, und auszeichnende Attribute der richtigen Liebe sind *vertu* und *devoir*. Könnte man meinen, daß die idyllische Flucht aus der Geschichte und die Verwirklichung eines pastoralen Traums Ausdruck der Sehnsucht nach Ruhe (*repos*) sind, so zeigt sich jetzt, daß das Lebensgesetz dieser Schäferwelt die dauernde Anstrengung und letztlich - sozialpsychologisch gesprochen - die Verinnerlichung von Zwängen ist. Selbstüberwindung, ja sogar Verzicht werden schon hier - erstmals - und nicht erst bei Madame de Lafayette zum Ausweis adliger Größe. "Soit ainsi que l'affection plus forte l'emporte sur le devoir"; stellt in einer der Nebenhandlungen Bellinde dem geliebten und verzweifelten Célion vor Augen; "pour cela, Célion, serons-nous en repos? ... Et pouvez-vous croire que le blâme que j'encourray ... me puisse laisser un moment de repos?" (Ed. Larousse, S. 28) Nicht zufällig hat man die *Astrée* in der Sekundärliteratur immer wieder mit den Willen- und Tugendhelden Corneilles verglichen. Und die Worte der Bellinde, deren Liebe durch den großmütigen Verzicht des Rivalen natürlich doch noch zum guten Ende gelangt, verweisen auch auf die gesellschaftliche Grundlage des Normensystems: Der *Tadel* der anderen wirkt abschreckend genug. Die Hirten des Lignon - alle aus hohem Hause - haben sich aus den Intrigen des Hofes zurückgezogen, aber sie haben die Zwänge des höfischen Lebens mitgebracht. Eine enge, von Kritik und Konkurrenz geprägte Welt, in dem das wechselseitige Geschichtenerzählen die Aufgabe hat, für noch größere Transparenz zu sorgen und keine Nischen des Privaten übrig zu lassen. Die *Astrée* ist formal nach dem Muster der klassischen Tragikomödie in fünf Akten mit je zwölf Büchern aufgebaut. Und auch die Schäferwelt selbst ließe sich als Theaterwelt definieren, in der ein ständiges Kommen und Gehen, Sichfinden und Sichverlieren, Sichaussprechen und Sichverschließen, Sichverstecken und Sichoffenbaren für psychologische Spannung sorgt; dabei verdeckt die Fülle der Geschichten die Überschaubarkeit der eigentlichen Handlung, der Szenerie und auch der Nebenpersonen, die sich gleichsam um die Haupthelden gruppieren. Auch die Handlungsmotive des Belauschens, Überraschens, Verbergens sind theatralischer Natur, und sie zeigen, daß die idyllische Welt zur Bühne und zum Nebenschauplatz der höfischen Welt geworden ist. Es herrschen

dieselben Gesetze in idyllischer Verbrämung. Unter dem Titel *Un paradis désespéré. L'amour et l'illusion dans "L'Astrée"* hat 1963 Jacques Ehrmann diese innere Tragik einer vergeblichen Suche nach der ursprünglichen Unschuld herausgearbeitet. Ein Mißverständnis ist der Aufhänger der gesamten Handlung: Astrée hat dem Geliebten zur *dissimulation* dieser eminent höfischen Strategie (aus den Novellen der Margarete von Navarra), geraten und glaubt zuletzt selbst der vorgespiegelten Untreue des Geliebten; Mißverständnis, Täuschung, Verkleidung sind danach die beherrschenden Requisiten eines unendlich mühsamen Prozesses der Annäherung, bei der nicht selten die rationale Abwehr und die Tabuschränken des Liebesgegners überlistet werden müssen. Ohne die ständige Täuschung in Teil III wäre die erotisch-pastorale Idylle im Zentrum des Werkes gar nicht möglich. Ja, diese unschuldige und leicht pikante Idylle verstößt sogar im Grunde gegen das ungeschriebene Gesetz, das so ungeschrieben nicht ist, denn Céladon kodifiziert es in den zwölf Tafeln seines Liebestempels. Der Kern der neuen und alten Liebesethik des "parfait amant" ist aber nicht, wie im klassischen Neuplatonismus, wechselseitige Vervollkommnung der Liebenden, sondern bedingungslose Unterwerfung unter den "seul honneur de l'aimer". Über allem aber steht der Inbegriff gesellschaftlich-höfischer Tugend, die Ehre, gegen deren Tyrannei der *Aminta* Tasos noch antritt.

Telle soit son affection,
 Que mesme la possession
 De ce qu'il desire en son ame,
 S'il doit l'acheter au mespris
 De son honneur ou de sa Dame,
 Luy soit moins chere que ce prix. (5. Tafel)

Werfen wir abschließend einen Blick auf die stilbildende und geistesgeschichtliche Bedeutung der *Astrée*. Stilbildend heißt zunächst: die Ausbildung eines neuen Ideals klassischer Prosa, eines gehobenen und zugleich von barocken Elementen weitgehend gereinigten "style soutenu", der den genannten Tendenzen zur Disziplinierung und Rationalisierung der Leidenschaften entspricht. Zu Recht hat dabei die jüngere Forschung in Erinnerung gerufen, daß d'Urfé nicht ganz allein steht, sondern mit seinem Roman einer zeitgeschichtlichen Tendenz entgegenkommt. Dennoch kann man den direkten Einfluß der *Astrée* wohl kaum überbewerten. Dieser im Grunde handlungsarme Roman bietet ja nicht nur ein durchgehendes Modell des vollkommen disziplinierten Prosastils; er ist zugleich auch ein Modell der höfischen Konversation, des geistreichen Erzählens, des galanten

Briefes. Die Diskussionen und Gespräche der Hirten konnten zugleich Anleitung für Diskussionen in Gesellschaft geben; eingestreute Verse, Gedichte, Sprüche ließen sich im galanten Diskurs verwenden; die gehobene, bewußt abstrakte und allgemeine Sprache der Psychologie prägte das Stil- und Sprachideal einer ganzen Epoche und speziell den psychologisch-moralistischen Bereich. Die *Astrée* führt im Schäferrahmen erstmals das Ideal der "politesse mondaine" (Magendie) vor, das zur gleichen Zeit und bis in die zweite Jahrhunderthälfte die im Roman vertretene Welthaltung und Ideologie durchsetzen half. Ja man könnte, wie schon angedeutet, von einer symbolischen Spiegelung der kulturellen und kulturpolitischen Verhältnisse im Roman sprechen: das Gesellschaftsideal entwickelt sich nicht am Hof, sondern durch Flucht vom Hof und durch die Einrichtung rivalisierender kultureller Zentren, der adligen Salons; aber diese Salonkultur trägt maßgeblich zur Durchsetzung eines zentralistischen und absolutistischen Kulturideals bei.

Einen alles überragenden Rang nimmt in diesem Zusammenhang der Salon der Marquise von Rambouillet, das sog. Hôtel de Rambouillet, ein, das gegen 1608 in der Rue St. Thomas du Louvre zum Treffpunkt der kulturellen Elite wurde. Obwohl der Marquis, aus gekränktem politischem Ehrgeiz, zu den Gegnern Richelieus gehört, ist der Kardinal ebenso Gast wie die "grands seigneurs", der junge Herzog von Enghien, der spätere große Condé, der spätere La Rochefoucauld, der Herzog von Montausier, die "dames illustres" der Zeit, Mlle de Bourbon und die Herzogin von Longueville und endlich fast alle bekannten, meist bürgerlichen Autoren mit dem großen "animateur", dem Dichter Voiture, dessen Werk mit der Blüte des Salons beinahe identisch geworden ist. (Vgl. Emile Magne, *Voiture et l'Hôtel de Rambouillet*, Paris 1930) Hier werden gesellschaftliche und literarische Spiele gemacht, Gedichte und Dramen vorgetragen oder sogar aufgeführt, neue Thesen diskutiert. Das Bestreben, die verschiedenen kulturellen Tendenzen zu einem einheitlichen Kultur- und Gesellschaftsideal und -mittelpunkt zusammenzuführen, entspricht dem Bemühen Richelieus, auch auf institutionellem Gebiet eine entsprechende zentrale Einrichtung zu schaffen. Die 1635 gegründete Académie Française antwortet auf bereits bestehende literarische und erudite Zirkel der Hauptstadt und steht eher in paralleler als rivalisierender Stellung zum Hôtel de Rambouillet; Mitglieder der Akademie sind häufig auch Gäste der Marquise und vor allem durch die gesellschaftliche Austrahlung dieses mondänen Kreises erlangen die Vorstellungen der Académiciens Geltung. Denn die eigentliche Aufgabe der

Akademie, die Festlegung der Sprache und die Übernahme einer Schiedsrichterrolle in geschmacklichen und künstlerischen Fragen ist beiden Bereichen weitgehend gemeinsam. Die *Remarques sur la langue française* (1647) des Akademiemitglieds und Grammatikers Vaugelas ist so gesehen Endpunkt und Fixierung einer Entwicklung, die nicht zuletzt im Hôtel de Rambouillet begonnen hat; das Ideal des "bon usage" geht ja direkt auf Malherbe und seinen Kreis zurück. Die berühmten *Sentiments de l'Académie sur le Cid* des Académicien Chapelain, bezeichnen den Beginn der "doctrine classique", deren Voraussetzungen Chapelain als Gast der Marquise diskutieren konnte. Der Nachahmer D'Urfés und Verehrer der Marquise ist zugleich Gründungsmitglied der Academie; Faret, der Theoretiker der höfischen Konversation, verkehrt in beiden Kreisen usw. Ja, man kann davon ausgehen, daß das Hôtel gerade der frühen Jahre bis etwa 1640 entscheidend von dem "esprit académique" geprägt wurde, bzw. umgekehrt: das Hôtel wurde zum öffentlichen Forum für die Mitglieder der Académie. Neben Chapelain wären vor allem Valentin Conrart und Guez de Balzac, ein Schüler Malherbes mit deutlich libertinistischen Neigungen, zu nennen. Letzteres hindert ihn nicht daran, mit seiner *Institution du Prince* (1631) zum Verfechter einer nationalen, absolutistischen Monarchie und Anhänger der Politik Richelieus zu werden.

Das zentrale verbindende Kulturideal dieser Kreise - ich habe es bereits betont - ist die *honnêteté*. Der Begriffsbereich hat bereits in der *Astrée* legitimierende Funktion. Auf der Bedeutungsentwicklung des Wortes in der Renaissance fußend, faßt die klassische *honnêteté* ein moralisches und ein Stilideal zu einem gesellschaftlichen Idealbild zusammen. Theoretiker ist allen voran Nicolas Faret mit seiner Schrift *L'Honneste Homme* (1630), ferner Guez de Balzac und endlich der Chevalier de Méré mit seiner Schrift *De la conversation* (1677). Vor der Klassik im hochadligen Salon entstanden, prägt das neue Ideal nach der Fronde die kulturelle Einheit von La Cour et la Ville (Erich Auerbach, 1951) Ideologisch inhaltlich ist das Ideal weniger leicht zu fassen als funktionsgeschichtlich. Grundsätzlich ist es Ausdruck eines "modernen" Gefühls, das sich gegen veraltete Positionen richtet und Geselligkeit als Lebensstil umschreibt: "exceller en tout ce qui regarde les agréments et les bienséances de la vie", definiert dies Faret und betont, es gehe darum, glücklich zu leben und über die formalistische Höflichkeit hinaus in den kleinsten Dingen "quelque signe de pensée ou de sentiment" zu zeigen. Gewandtheit, Grazie, Diskretion gehören zu den notwendigen Tugenden, und die schlimmsten Feinde sind: "fausse

éloquence", Pedanterie, ja sogar eine harsche und herbe Lebenseinstellung, die Faret z. B. bei den stoischen Autoren tadelt. Entscheidender Bestandteil ist die Kunst der Konversation. Der Chevalier de Méré, der in den 50er Jahren für Pascal zum Inbegriff des weltlichen Honnête Homme libertinistischer Prägung wird, hat seine Schrift nicht zufällig mit dem Titel Montaignes überschrieben, der am Anfang dieser Entwicklung steht. Ziel ist für ihn "un homme de bon sens" und "esprit éclairé", der überall die "juste proportion" zu wahren weiß und in dem positiven "médiocrité-Begriff Montaignes verankert ist:

La conversation veut estre pure, libre, honneste, et le plus souvent enjouée, quand l'occasion et la bienséance le peuvent souffrir, et celui qui parle, s'il veut faire en sorte qu'on l'aime, et qu'on le trouve de bonne compagnie, ne doit guere songer .. qu'à rendre heureux ceux qui l'écoutent.

Das klassische Ideal des "naturel" entspringt aus der Mischung von "naïveté" und "perfection", beruhend auf Beachtung der "bienséance" und des guten Geschmacks, "la justesse de l'esprit et du sentiment". Das dazu notwendige "discernement" will erlernt sein, auch wenn es auf einer glücklichen Begabung beruht. Nicht bestimmte Techniken oder Fähigkeiten sind mithin gefragt, sondern der Honnête Homme ist geradezu der Typus des allgemeinen und überständischen Mannes von Welt, dessen Beruf und Berufung die Gesellschaft darstellt: "on doit principalement s'étudier à devenir honneste homme", wie es bei Méré heißt. Aus solcher Universalität erklärt sich dann die Deckungsgleichheit gesellschaftlich-moralischer und ästhetischer Vorstellungen in der Herausbildung der klassischen Doktrin. Alle wesentlichen genannten Kernbegriffe finden sich in ihr wieder. Alle die genannten Kernbegriffe wie *médiocrité*, *bon sens* und *bon goût*, *justesse* und *discernement* verweisen auf ein Sprach- und Literaturideal, welches auf der Vorstellung des gesellschaftlichen Ausgleichs basiert und das *Vernünfftige* (*bon sens*, *raison*) letztlich gesellschaftlich definiert. Und dies wiederum heißt: mit Bezug auf die Gegenwart. Der Rückgriff auf die Vorbildhaftigkeit der Antike darf daher nicht falsch verstanden werden. Es geht gerade nicht um historische oder gelehrte Ableitung und Legitimierung eines Ideals, sondern darum, im Rückgriff auf die Klassik die eigene Klassizität deutlich zu machen. Dies zeigt die Sprachpolitik der Académie Française, die auf die Schaffung einer Norm ausgehend von bestimmten gesellschaftlichen Kreisen abzielt. In seiner *Rhétorique française* (1653) schließt der Autor, René Bary, zunächst die Randgruppen aus, das sind einerseits die Leute aus dem Volk, andererseits aber auch die gelehrten Pedanten, d. h. Vertreter einer veralteten humanistischen Gelehrsamkeit, die nicht zu dem

Gesellschaftsideal der *honnêteté* paßt. Der Kreis (Cercle!) derer, die dazugehören, besteht aus den Würdenträgern und dem Hof, und ebenso aus den Mitgliedern der Akademie und den Gelehrten, die sich ihr verpflichtet fühlen. Der reale Gebrauch, *usage*, den wir bereits von Malherbe kennen, ist dabei entscheidend; in der Formel *bon usage* hat der schon genannte Grammatiker Claude Favre de Vaugelas mit seinen *Remarques sur la langue françoise* (1647) (éd. Jeanne Streicher, Droz 1934) über ein Jahrhundert die gültigen Definitionen geliefert. Dieser *bon usage* nun wird nicht an der Mehrheit, sondern an "l'élite des voix" gemessen und folgendermaßen verankert: "C'est la façon de parler de la plus saine partie de la Cour, conformément à la façon d'écrire de la plus saine partie des auteurs du temps", und der Autor fügt ausdrücklich hinzu, der Hof allein genüge nicht, sondern "il faut que la Cour et les bons auteurs y concourent". Die Allianz von Macht und Geist im Zeichen eines gemeinsamen Anliegens des "Gesunden", "Vernünftigen" wird hier überaus deutlich. Im übrigen muß man davon ausgehen, daß der Begriff Hof hier in einem weiteren Sinn eben das genannte mondäne Publikum einschließt, von dem die Rede gewesen ist. Im weiteren Verlauf spricht Vaugelas synonym auch vom "langage des honnêtes gens". Klassisch ist diese Vorstellung insofern, als der Rekurs auf die mondän-höfische Elite explizit gegen den "caprice des particuliers", also gegen individuelle Normdurchbrechung und Launenhaftigkeit gerichtet ist. Daß damit nicht der Verstoß gegen eine absolute, sondern gegen eine gesellschaftliche Norm des *usage* gemeint ist, wird klar, wenn es um die Logik einzelner Konstruktionen und die Sprachregeln geht und Vaugelas erklärt, "qu'il n'y a rien de si bizarre que l'usage qui est le maître des langues vivantes". Seine Aufgabe, sagt er, sei es, den *usage* zu beschreiben, nicht ihn zu rechtfertigen, und damit einen Beitrag von "öffentlicher Nützlichkeit" zu liefern. Dennoch darf diese Bescheidenheit nicht mißverstanden werden: Beschreibung und Auswahl implizieren immer auch ästhetische Normen und verweisen damit auf die Verbindung zwischen Sprachkritik und Poetik im 17. Jahrhundert. Das Gute (*bon usage*) ist so gleichbedeutend mit dem Schönen (*bel usage*): "Au reste quand je parle du bon usage, j'entends parler aussi du bel usage, ne mettant point de différence en ceci entre le bon et le beau."

An dieser Stelle ist ein Wort über das Stilideal der Preziosität angebracht. Die puristische Position eines Vaugelas und die der sog. Preziösen stimmen ja grundsätzlich in der ästhetischen Konzeption der Sprache und in dem Versuch, alles Unschickliche auszuschneiden, überein. Gegen libertinistische

und burleske Tendenzen, die Vaugelas ausdrücklich verurteilt, bestehen beide Richtungen auf der Reinheit der Sprache. Die Preziosität ist durch die spätere Komödie Molières *Les Précieuses ridicules* und ein boshafte *Dictionnaire des précieuses* (1659) dauerhaft abgewertet worden und terminologisch gleichbedeutend mit affektierten, übertriebenem Sprachverhalten geworden. Die gängigen Literaturgeschichten setzen das historische Phänomen der mondänen Preziosität der Salons verschieden früh oder spät an, z. B. Antoine Adam erst um 1655. Die sowohl gesellschaftliche als auch sprachgeschichtliche Bedeutung des Phänomens scheint dadurch jedoch verzeichnet zu werden. Denn das Hôtel de Rambouillet repräsentiert ja von Anfang an das Ideal einer edlen Sprache, wie es in der *Astrée* erstmals vollendet zum Ausdruck gelangt. Die Trägerschicht dieses neuen ästhetischen und zugleich ethischen Ideals aber sind, wie Renate Baader und Renate Kroll kürzlich gezeigt haben, die "dames de lettres", die hochadligen Damen der Gesellschaft, die sich mit den Mitteln der Sprache eine autonome kulturelle Sphäre schaffen, geistige Freiräume erkämpfen und der männlichen Welt der Akademie und des Hofes neue Modelle idealer, emanzipierter Weiblichkeit entgegensetzen. Preziosität in diesem Sinn heißt zunächst einmal die Suche nach einer weiblichen Sprache der Schicklichkeit und der Versuch, aus den brutalen Zwängen der männlich geprägten Gesellschaft auszubrechen. Wie an die Stelle der Verführungsrhetorik eine von der Frau bestimmte, idealistische Rhetorik der Galanterie gesetzt wird, tritt auch die reale Bezeichnungsfunktion der Sprache hinter der nur angedeuteten Umschreibung, der Anspielung und der codierten Sprachregelung zurück. Auswüchse sind lächerliche Geschraubtheit und alberne Prüderie; doch im Kern geht es schon der Marquise de Rambouillet darum, "den Salon als die eigentliche weltliche Institution weiblicher Bildung" (R. Baader, S. 61) in dem aristokratisch-idealistischen Sprachideal zu verankern. Madame de Sablé und später vor allem die bürgerliche Mademoiselle de Scudéry und die Grande Mademoiselle führen diese Tradition weiter und schlagen den Bogen zu den weiblichen Autorinnen der zweiten Jahrhunderthälfte. Die weibliche Form der geselligen Galanterie steht explizit im Zeichen des ausgleichenden *honnêteté*-Ideals, das bereits in den 30er Jahren durch programmatische Schriften auch auf die Frau ausgedehnt wird; Du Bosc, *L'Honnête Femme* (1632-36), ja sogar ein Titel wie *L'Honnête Fille*. Ian McLean hat in einer ausgezeichneten Studie von 1977, *Woman Triumphant - Feminism in French Literature 1610-1652*, gezeigt, wie radikal sich unter dem Einfluß weiblicher Salonkultur traditionelle, moraltheologisch geprägte

Vorstellungen der Frau und besonders der Frauenbildung verändern. Im ethischen Bereich verweist er etwa auf die Kongruenz der neuen Frömmigkeitsbewegungen eines Franz von Sales und Vinzenz von Paul mit den mondänen Zirkeln - der angestrebten Verbindung von Galanterie und dévotion; in stilgeschichtlicher Hinsicht macht er für die erste Jahrhunderthälfte die "alliance of feminism and baroque" geltend, die indirekt wieder zu dem Stilideal der Preziosität zurückführt.

Denn literaturgeschichtlich ist die Preziosität vor allem an das Entstehen des barocken Romans und die Ausprägung jenes heroisch-galanten Registers gebunden, das unmittelbar auf den aristokratischen Geist der Salons bezogen werden kann. Ein vorwiegend weibliches Lesepublikum erklärt Eigentümlichkeit und Experimentierfeld aktueller psychologischer Debatten um die Geometrie der Liebe und die Regeln des neuen galanten Codes macht, geschichtliches Handeln der Psychologie und psychologischen Reflexion unterordnet und dadurch so etwas wie ein alternatives Weltbild entwirft. Die spätere Generation eines Boileau hat vor allem die Lächerlichkeiten und Geschraubtheiten dieser Werke kritisiert, die freilich auch noch von einer Madame de Sévigné begeistert gelesen wurden und von denen ein La Fontaine gesteht, sie hundertemale verschlungen zu haben. Unwahrscheinlichkeit der Handlung und mangelnde Strenge des Aufbaus sind die wesentlichen Vorwürfe, die sich im übrigen auch gegen das zeitgenössische Theater richten. Aber der eigentliche Anlaß der Kritik Boileaus ist darüber hinaus die genannte Vermischung des heroischen und des sentimentalischen Registers, die Tatsache also, daß die Autoren nicht wie D'Urfé Geschichte zum Hintergrund einer idyllischen und doch höfisch streng geregelten Schäferwelt machen, sondern gleichsam die psychologischen und amourösen Probleme der Schäfer in eine pseudohistorische Wirklichkeit transponieren. Ergebnis ist, nach Boileaus Schrift, *Des héros de roman* "une très grande puérité": "car, au lieu de prendre ... pour leurs héros, des bergers occupés du seul soin de gagner le coeur de leurs maîtresses, ils prirent ... non seulement des princes et des rois, mais les plus fameux capitaines de l'antiquité, qu'ils peignirent pleins du même esprit que ces bergers", m. a. W. "des héros les plus considérables de l'histoire firent des bergers très frivoles, et quelquefois même des bourgeois, encore plus frivoles que ces bergers" (*Oeuvres*, Classiques Garnier, S. 284); und im *Art poétique* bittet sich der Kritiker aus, man möge doch ja nicht bei der Darstellung der verliebten Helden und der "sensible peinture" aus den großen Gestalten "des bergers doucereux" machen (III, V. 93ff.).

Genau hierin scheint jedoch die ideologiegeschichtliche und mentalitätsgeschichtliche Bedeutung der heute kaum mehr lesbaren Gattung zu liegen: Sie bricht aus der Idylle des reinen Schäferromans aus und privatisiert scheinbar die große Geschichte, indem sie die schäferhaften, ja sogar bürgerlichen Züge historischer Gestalten zeigt. Die Gattung leistet damit in historisch widersprüchlicher Weise zweierlei: Sie und die Rezeption verweisen einmal auf den wachsenden Realitätsschwund und die wachsende Entfunktionalisierung des Schwert- und Feudaladels, der - als neue "leisure class" seiner Zeit - in den heroisch-galanten Geschichten den Spiegel eines Daseins vorgehalten bekommt, in dem die höfische Intrige und Probleme der Liebe längst an die Stelle aktiven politisch-geschichtlichen Handelns getreten sind. Zum anderen aber zeigt die Gattung, dass es in der höfischen Welt keine Privatheit gibt und lässt ein letztes Mal eine Welt höfisch-heroischen Handelns aufscheinen. Dabei wird die eigene standesspezifische Problematik vorzugsweise auf Prinzen und Könige projiziert, also gerade auf jene Personen, die als Vertreter absolutistischer Machtpolitik nicht betroffen sind; sie werden gewissermaßen fiktional in die gemeinsamen Standesinteressen wieder eingebunden; eine in sich kohärente hochadlige Welt erzeugt die Illusion der Zusammengehörigkeit und Interessenidentität, die höchstens durch die romaneske Intrige gestört wird. Und insofern transportiert die Gattung Barockroman zum anderen die Illusion der adligen Geschichtsmächtigkeit. Im Rückgriff vor allem auf den historischen Ritterroman (*Amadis* von García Ordoñez de Montalvo, dessen französische Übersetzung 1616 vollständig vorlag) gelingt, was Erich Köhler "die letzte heroische Verbrämung der Ritterlichkeit" (*Vorklassik*, S. 40) genannt hat. Heroisch-galant: die Formel bedeutet, daß heroisches geschichtliches Handeln und die Galanterie der Salonkultur noch einmal als vereinbar, ja geradezu als zusammengehörig suggeriert werden und daß unter der alten epischen Formel der "Waffen" und der "Liebe" (Ariost) die geschichtliche Welt insgesamt als verfügbar gezeigt wird.

Und in diesem Verfügbarmachen der Welt als einem großen *teatrum mundi* voller Verwicklungen und Überraschungen, die doch meist gut enden, liegt das entscheidende Moment: Zunächst einmal im geographischen Sinn, da der neue adlige Exotismus in Raum und Zeit eine ununterbrochene Kontinuität und Ähnlichkeit nahelegt, also gerade nicht wie der bürgerliche Exotismus auf der Suche nach dem ganz Anderen ist. Erwähnt wird etwa immer wieder der fünfbändige *Polexandre* (1629-1637) des Sieur de

Gomberville, der im Hôtel de Rambouillet zu den eifrigsten Verfechtern der neuen präziösen Sprachkultur gehört: Der Held verrichtet seine Wundertaten in Afrika, Mexiko und Dänemark, und Wurzbach spricht in seiner *Geschichte des französischen Romans* (1913) nicht zu Unrecht von einem "wahnsinnig gewordenen Weltreisenden". Doch dieses scheinbar wahnsinnige und phantastische Element dient ja letztlich nur dazu, den sich immer mehr ausweitenden Weltkreis als "Theater" ritterlich-galanter Taten wieder zusammenzuführen und in der Person des Helden von Stand zu konzentrieren. Insofern handelt es sich um einen Wahnsinn mit Methode, um die Gültigkeit der aufgestellten Normen für den ganzen Erdkreis und weitergehend auch für die zurückliegenden Epochen und Kulturen zu erweisen. Die reale Welt wird zum quasi allegorischen Raum entwirklicht, der - gerade angesichts der Geschichtlichkeit - Geschichtslosigkeit zum Ausdruck bringt. Es liegt in diesem Zusammenhang nahe, an die berühmte *Carte de bzw. du Tendre* zu denken, die Madeleine de Scudéry 1653 entwirft und in dem großen Roman *Clélie, histoire romaine* (1654-60) veröffentlicht: In der imaginären Geographie des Royaume de Tendre mit den Flüssen Inclination, Reconnaissance und Estime werden die geographischen Stationen zu symbolischen Orten höfischer Liebeskasuistik um das Problem der *tendresse* aufgewertet. Suchfahrt im Stil des Ritterromans und barocker Szenenwechsel verankern den Vorrang der Gefühle in der Geographie. Und das Historische hat Schlüsselfunktion in bezug auf die Gegenwart. Letzteres hatte die *Astrée* vorgeführt, aber durch gelehrsame Exkurse zugleich kaschiert. Die späteren Autoren bekümmern sich nicht um historische Wahrscheinlichkeit, so daß sich Boileau über die galant verliebten Römer des genannten Romans von Mlle de Scudéry lustig machen konnte. Merkwürdigerweise sieht der Vertreter klassischer *vraisemblance* nicht, daß historische und geographische Distanz der Distanzierung von der politischen Alltagswelt entspricht und die neue Kunst als gebrochene, einseitige Spiegelung dieser Wirklichkeit erst möglich macht. Die paradoxe Dialektik von Evasion (Ausbruch) und Bestätigung erscheint als eigentliche Formel der Gattung, die auf Umwegen in die Gegenwart zurückführt. Fast symbolisch zeigt dies das Schaffen des seinerzeit überaus bekannten Gautier de la Calprenède (1609-1663), der mit Gomberville und Mlle de Scudéry als wesentlicher Vertreter gilt: Nach den 10 Bänden der *Cassandre* (1642-1645), die Liebe und Abenteuer der Tochter des Perserkönigs Darius schildern, und dem elfbändigen Roman *Cléopâtre* (1647-58) - über die Tochter der bekannten ägyptischen Königin - ist *Faramond ou l'Histoire de France* (unvollendet) Ludwig XIV. gewidmet

und stellt in den Abenteuren des Titelhelden den merowingischen Ahnherrn des Herrschers vor.

Von einem Verfügbarmachen der Welt wäre aber auch im gattungsgeschichtlichen und poetologischen Sinn zu sprechen, insofern die Poetik des Barockromans in wachsendem Maße von dem Zwang zur Ordnung bestimmt wird. Manche Literaturgeschichten unterscheiden daher zwischen einem frühen "roman d'aventures" und dem vorklassischen "roman héroïque". Vergleichbar mit der Entwicklung des Theaters von der relativen Regellosigkeit der *tragicomédie* und ihrer Lust am Wunderbaren und Überraschenden zur regelhaften Tragödie macht sich auch im Roman gegen 1640 das Bedürfnis nach stilistischer und struktureller Ordnung bemerkbar. Hand in Hand damit geht das Bemühen um minimale historische *vraisemblance*, Einheit des Stils und der Handlung: "Il faut presque également s'éloigner des choses impossibles et des choses basses et communes, et chercher les voies d'en inventer qui soient merveilleuses et naturelles tout à la fois," schreibt Mlle de Scudéry in ihrer *Clélie* (IV, 1658) Die angestrebte *vraisemblance* wird dabei nicht allein durch den Bezug auf die "Histoire véritable" (*Ibrahim*, 1641) angestrebt, sondern vor allem im oben genannten Sinn durch die Psychologisierung der Ereignisse: Hier ist die Kritik der Autorin an ihren Vorgängern unüberhörbar: "Ce n'est point par les choses de dehors; ce n'est point par les caprices du destin, que je veux juger de lui [= der Held], c'est par les mouvements de son âme, et par les choses qu'il dit." Wie immer man die häufig plakative Psychologie im Vergleich mit einer Mme de Lafayette beurteilen mag, der entscheidende Schritt ist damit dennoch getan. Renate Baader hat in einem Vergleich zwischen früher Preziosität und dem Kreis der Scudéry gezeigt, wie das Idealporträt in der barocken Tradition allmählich durch das Bemühen um psychologische und physiologische Identität abgelöst wird und sich geradezu ein neues Gesellschaftsspiel der treffenden Beschreibung von Personen und Charakteren entwickelt. Diese Kultur des witzigen Ratespiels ist dem neuen Typus des heroisch-galanten Romans nicht so fremd. Trotzdem muß betont werden, daß es weniger um Individualisierung als um Typisierung und letztlich Normierung auf dem Weg zur klassischen Doktrin geht. Nicht zufällig nobilitiert die Autorin den Roman durch expliziten Vergleich mit dem Epos und weist der Form der "épopée en prose" damit eine würdige gattungsspezifische Rolle zu. Die Psychologie kreist damit ausschließlich um Liebe und Ehe, und die einzelnen Personen vertreten jeweils verschiedene mögliche Typen des Sichverhaltens. Und auch hier

nähert sich die Autorin immer mehr einer Norm, die letztlich an das Vorbild der *Astrée* anschließt. René Godenne (*Les Romans de Mlle de Scudéry*, Droz 1983) unterscheidet z. B. zwischen drei Kategorien: den ausgeglichenen, den unausgeglichenen und den extravaganten Protagonisten und stellt fest, daß die *Clélie* fast ausschließlich nur noch den ersteren Typus des vernunftbetonten Helden darstellt: "je soumets ... ma volonté à ma raison," heißt die von der Hauptheldin vertretene Formel (VIII, S. 1184, zit. nach Godenne S. 271). Der Corneilleschen Unterordnung der *passion* unter die *raison* entspricht auf der Ebene der Handlung, die klare Unterordnung der Einzelteile und Nebenhandlungen unter eine zentrale Struktur: Die Fülle der Welt wird nur ausgebreitet, um in einem Zentrum wieder zusammengeführt zu werden. Und dieses Zentrum ist zugleich Ausdruck des verbindenden Ideals der *honnêteté*, das maßgeblich durch den psychologischen Barockroman befördert wird.

Werfen wir abschließend einen Blick auf die Romane der Autorin, die 1607 in Le Havre geboren und 1701 - mit 93 Jahren - in Paris verstorben, die Entwicklung der Salonkultur und der Preziosität um die Jahrhundertmitte repräsentiert. Ihre Lehrjahre verbringt die Schwester des Dramatikers Georges de Scudéry, mit dem sie z. T. gemeinsam publiziert, im Salon der Marquise de Rambouillet; seit 1653, also unmittelbar nach der Fronde, eröffnet sie einen eigenen Salon, in dem u. a. die bekannten Akademiemitglieder Chapelain, Conrart und Pellisson verkehren. Das Romanwerk, zwischen 1641 und 1663, situiert sich zwischen dem späten Barock und der klassischen psychologischen Novellistik einer Madame de Lafayette (*La Princesse de Montpensier*, 1662), deren Maurenroman *Zaïde* noch von *Almahide* (1660-63) beeinflusst ist. Aber ganz allgemein ist die moralistische Erzählkunst der 60er Jahre ohne das Vorbild ihrer Romane nicht denkbar, deren Handlungsfülle immer mehr zum Vorwand für problematisierende Aufarbeitung liebespsychologischer Fragestellungen wird. Renate Baader spricht von "einer spezifisch weiblichen Perspektivierung der Gefühls- und Erfahrungswelt" (S. 98), die gerade in dem häufig unterbewerteten, späteren Roman *Clélie* (1654-60) deutlich ist. Die Entwicklung der Romankunst weniger im literarhistorischen Sinn als im Hinblick auf die Entfaltung moralistischer Modellkonstellationen sollte uns daher interessieren.

Auf über 7000 Seiten in 10 Bänden erzählt *Clélie, histoire romaine* wie immer die Geschichte einer schwierigen Liebe, die - entsprechend der

zeitgenössischen Mode - in der frührömischen Zeit spielend, voller Anspielungen auf die zeitgenössische Gesellschaft ist. Wie im Schäferroman dient mithin die historische "Verkleidung" zur Beleuchtung aktueller Züge und Probleme. Das "vraisemblable", das die Autorin betont, meint solche, nicht primär anekdotischen, sondern psychologischen Bezüge. In aller Kürze: Die Abenteuer von Clélie und Aronce, die kurz vor der Hochzeit durch ein Erdbeben voneinander getrennt werden, entstehen nicht zuletzt durch die Verwicklungen in die Politik. In dem Krieg von Tarquinius Superbus gegen Ardée wird sie, die Tochter des Königs Clélius, ein Opfer der Belagerung; vergeblich versucht Aronce, der Sohn des Königs Porsenna von Clusium, sie zu befreien. Inzwischen hat in Rom die versuchte Vergewaltigung der Lukrezia durch einen Sohn des Königs Tarquinius, Sextus, zum Volksaufstand geführt, der von Brutus angeführt wird. Tarquinius, entschlossen, sein Königreich wiederzugewinnen, belagert Rom und schließt mit dem feindlichen König Porsenna einen Pakt, durch den auch Clélie wieder freikommt. Während sie sich in Rom befindet, soll Aronce gegen Rom die Waffen erheben. Doch dank Clélie fällt Porsenna von Tarquinius ab und die Republikaner tragen den Sieg davon. Der Hochzeit steht nun nichts mehr im Wege. Nun verfälscht eine solche verkürzte Raffung natürlich den Charakter des Romans; sie hat aber immerhin den Vorteil, das relativ einfache Handlungsgerüst deutlich zu machen, um das herum sich die komplizierten Nebenhandlungen und erzählten Geschichten winden. Der Roman enthält 15 solcher Histoires und ist damit immerhin enthaltsamer als die früheren Werke der Scudéry. Wie in der *Astrée* dient dieses sog. Schubfachsystem (roman à tiroirs) vor allem dazu, den Eindruck einer kollektiven Lebenswelt und damit eine gewisse fiktionale Autonomie der verschiedenen Personen zu suggerieren, wobei man noch einmal zwischen Hauptfiguren und Nebenfiguren unterscheiden kann. Und wie in der *Astrée* gehorcht diese scheinbar zentrifugale Tendenz insgeheim einem konzentrischen Prinzip der providentiellen Ordnung, die nicht um den Protagonisten, sondern um die weibliche Hauptfigur kreist. "Vous verrez, sagt einmal Aronce, que les mêmes gens qui travaillent à la liberté de Rome, travailleront aussi à la liberté de Clélie" (IV, 1088, zit. nach Godenne, S. 227). Eine Unterscheidung zwischen Geschichte und Privatsphäre, wie im späteren bürgerlichen Roman, ist damit von vornherein ausgeschlossen. Und nicht nur dies: Das historische Zentrum Rom und die Hauptgestalt Clélie konvergieren in der Thematik der Befreiung, die den Übergang vom passiven Erleiden zum aktiven Handeln markiert. Dienten die früheren Romane wie *Le Grand Cyrus* und *Artamène* noch vorwiegend

der Apotheose des Herrschers, so tritt Aronce hier deutlich zugunsten Clélias zurück und verweist auf die Geschichtsmäßigkeit der Heldin.

Das Gesagte ist freilich nicht mißzuverstehen. Der Roman schildert trotz möglicher Anklänge an die Ereignisse der Fronde und einer gewissen antihöfischen Tendenz nicht die Befreiung vom monarchischen Joch, sondern handelt vom Sieg der weiblichen Tugend über den Mißbrauch männlicher Macht. Daher die Bedeutung der Lukrezia-Geschichte, die in Spätrenaissance und Barock eine außerordentliche Beliebtheit erringt und quasi zum Inbegriff des neuen Ideals der "femme forte" wird. In der barocken Malerei dient der Bildvorwurf dazu, das stoische Tugendideal und die herrscherliche Geste mit subtiler Erotik (entblößte Brust, gezückter Dolch) zu verbinden. Aber dieser demonstrative Charakter der Handlung läßt sich weitergehend als Zurücktreten der Handlung hinter bestimmten Problemstellungen verstehen. René Godenne hat in seiner Monographie gezeigt, daß ein unverhältnismäßig breiter Raum durch drei statische Gattungselemente eingenommen wird, und diese drei gehören zum Lieblingszeitvertreib der Salons: nämlich das *portrait*, die *description* und vor allem die *conversation*. Dabei wird die *galanterie* zum Leitbegriff und Wertkriterium des Verhaltens. Mitten im Krieg und zwischen den Belagerungen finden die Personen allemal Zeit, sich in galanter Weise miteinander zu beschäftigen, höfische Feste zu feiern, sich in edler Großherzigkeit, dem höfischen Ideal der *générosité* zu überbieten; der Roman propagiert damit eine Gesittung, die gleich im ersten Buch in der bereits erwähnten Carte de Tendre kodifiziert wird. Es geht um "amour parfaite" und "amitié tendre", die ein Ethos des Maßes, der Selbstbeherrschung und der tugendhaften Bescheidenheit meinen. Z. B. erscheint die vollkommene Liebe unvereinbar mit weltlichem Ehrgeiz. Daher ist äußeres, geschichtliches Handeln eher Ausdruck selbstverständlicher Pflichterfüllung als ein Ziel an sich. Wesentlich sind die inneren Werte und Beweggründe, entscheidend das moralische Geschehen, wie es in zahllosen Gesprächen immer wieder thematisiert wird. Damit wird aber zuletzt ein tieferer Grund der immer wieder belächelten Eigenart des heroisch-galanten Genres: der Ableitung von Haupt- und Staatsaktionen aus privaten Liebesgefühlen, erkennbar: Die Gattung propagiert damit immer deutlicher den Vorrang des Inneren vor dem äußeren Geschehen, den Primat einer idealistischen Psychologie vor dem bloßen Erzählen von Abenteuern. Der Adel führt hier den Prozeß der Selbstdomestizierung, der Verinnerlichung seines heroischen Ideals zu einem Liebes- und

Tugendkodex selbst vor. Auch da, wo der Hof kritisiert wird, spiegelt der Roman der Scudéry die absolute Geltung des neuen höfischen Menschenbildes, der *honnêteté*. Genau dies entspricht im wesentlichen der Entwicklung des Theaters, mit der wir uns jetzt beschäftigen wollen.

Höfisches Theater: Corneille

Salongesellschaft und heroisch-galanter Roman: beides verweist eigentlich darauf, daß nichts zunächst auf die führende Rolle des Theaters im französischen 17. Jahrhundert hindeutet. Die Entwicklung insgesamt mag man mit dem Schlagwort Aristokratisierung oder Nobilitierung der Bühne und des Dramas umschreiben. Beide sind nach den Bürgerkriegen auf einem Tiefstand angelangt und erholen sich nur langsam. Der Rückstand gegenüber Italien, dem Geburtsland des klassisch-humanistischen Theaters, aber auch der volkstümlichen Stegreifkomödie und einer neuen Bühnenarchitektur, wird noch lange nicht aufgeholt.

Zunächst zur Situation des Theaters: Im Vergleich zum elisabethanischen Theaterbetrieb, der in London allein über mehr als zehn Theaterräume verfügte, begnügte man sich in Paris mit einem einzigen, schlechten Raum, dem Hôtel de Bourgogne. Außerhalb von Paris spielte man entweder im Freien oder in Gelegenheitsräumen. Das Hôtel de Bourgogne gehörte seit Jahrzehnten einer der typischen Confréries, die eine Art Monopol besaßen und sich die Nutzung bezahlen ließen. Seit 1629 durfte dann die Truppe des Schauspielers Montdory auch andernorts in Paris spielen und erhielt 1634 von Richelieu die Erlaubnis, im Marais ein ständiges Theater aufzumachen. Allmählich kamen andere Räume wie der große Saal des Louvre und das Petit-Bourbon, hinzu, die freilich für Hoffeste reserviert waren, dann auch italienischen Truppen und endlich Molière zur Verfügung gestellt wurden. Die Situation änderte sich kaum, bis Molière im Palais Royal spielen durfte.

Die Theaterräume waren primitiv, viereckig und im Parterre ohne Bestuhlung, und einfach war auch die Bühnenausstattung, die im wesentlichen aus einer bemalten Hintergrundleinwand bestand. Und einfach war endlich in der Hauptsache das städtische Publikum, bevor um die Mitte der 30er Jahre die Damen der Gesellschaft, das höhere Bürgertum und der Adel immer häufiger die Ränge besetzte. Die *société des honnêtes gens* hatte damit vom Theater Besitz ergriffen. Langsam bildete sich das neue

Theaterpublikum heraus, das Erich Auerbach als *La Cour et la Ville* zusammengefaßt hat. Richelieu begriff offensichtlich die kulturpolitische Bedeutung des in dieser Hinsicht neuen Mediums.

Zur Gattungssituation: Die Entwicklung der klassischen Doktrin ist bekanntlich weitgehend an das Theater gebunden. Dennoch verläuft diese Entwicklung keineswegs gleichmäßig, ja in gewisser Weise sogar gegenläufig. Das moderne Drama mit seinen wesentlichen Varianten Tragödie und Komödie erwächst um die Mitte des 16. Jahrhunderts aus humanistischen Anregungen und neulateinischen Nachahmungen und verdrängt allmählich die noch lebendige mittelalterliche Tradition der offenen Spiele. Das geschlossene Worttheater, für Aufführungen in Räumen am Collège oder Hof bestimmt, wendet sich nicht mehr an ein volkstümliches, sondern an ein gebildetes Publikum. Autoren der Pléiade wie Antoine de Baïf oder Etienne Jodelle wären hier zu nennen. Jodelles *Cléopâtre captive* (1552/53) ist dabei insofern charakteristisch, als zunächst antike Stoffe und freie Bearbeitungen antiker Dramen bevorzugt werden. Grundsätzlich kommen dabei alle alten Autoren in Frage, doch spielt gerade in der Tragödie Seneca von Anfang an eine herausragende Rolle: Sein deklamatorischer Tragödienstil, vermischt mit emphatischen Übertreibungen und gesuchten Schauer- und Mitleidseffekten, ist für die elisabethanische Bühne ebenso bedeutsam geworden wie für die humanistische Tradition in Frankreich und zuvor in Italien. Von da an kann man von einem Siegeszug gerade dieses Typus sprechen, der bald auch die Verarbeitung exotischer und besonders biblischer Stoffe einschließt. Das protestantische Stück *Abraham sacrificiant* des Theologen Théodore de Bèze z. B. wurde 1550 in Lausanne aufgeführt. Das klassische französische Theater entwickelt sich in dem Maße, wie der genannte Einfluß Senecas zurücktritt.

Für unseren Zusammenhang von speziellem Interesse ist die Frage der Durchsetzung bestimmter Normen. Sie ist an den Einfluß des italienischen Aristotelismus in der zweiten Jahrhunderthälfte gebunden, erhält aber erst in der Zeit Richelieus erneute Bedeutung. 1561 definiert der humanistische Gelehrte Julius Caesar Scaliger in den *Poetices libri septem* die Tragödie als Vorstellung eines erhabenen Schicksals mit unglücklichem Ende und postuliert zugleich den erhabenen Stil, die Einheit der Handlung und der Zeit (innerhalb von 5 bis 6 Stunden). Zehn Jahre später fordert dann Jean de la Taille im Vorwort zu seiner religiösen Tragödie *Saul* die Vermeidung grausamer Szenen auf offener Bühne und auch die Einheit des Ortes.

Endgültigen Niederschlag finden diese - sich auf Aristoteles berufenden - Regeln im *Art Poétique* des Vauquelin de la Fresnaye, 1574.

Dies ist der Stand, auf dem Robert Garnier, ein Zeitgenosse Montaignes, zwischen 1568 und 83 seine Produktion aufbaut. Neben der klassischen Tragödie (sieben Beispiele) und einem biblischen Stück *Les Juives* verfaßt er erstmals in der französischen Tradition auch eine Tragikomödie, was sich für das 16. Jahrhundert als folgenreiche Neuerung erweisen sollte. Die Gattung selbst kommt aus Italien und bezieht sich entweder auf eine Tragödie mit gutem Ausgang oder - was häufiger ist - wie in der elisabethanischen Produktion auf die Mischung der Register zwischen Tragik und Komik. Es ist die beherrschende Gattung, als Corneille die Bühne betritt, und entspricht mit ihrer Vorliebe für romaneske Verwicklungen und Schaulleffekte, vor allem aber mit ihrer Regellosigkeit dem vorherrschenden barocken Geschmack, der besonders durch das spanische Theater beeinflusst wird. Ein Alexandre Hardy steht ganz in dieser Tradition, und noch Rotrou ist davon beeinflusst. Die Rückbesinnung auf das humanistische Erbe vollzieht sich mithin nicht bruchlos. Die Regeltragödie wird in Frankreich nicht von Pierre Corneille wieder eingeführt, eher im Gegenteil. Diese Ehre kommt seinem Widersacher Jean Mairet zu, der sich wiederum auf italienisch-humanistische Vorbilder wie Trissino berief. Aber die Anregung, die von Mairets *Sophonisbe* (1634) ausging, war doch von Bedeutung. Direkt in dem frühen Stück *Médée* (1635), das kaum als gelungen bezeichnet werden kann, indirekt sodann in dem *Cid*, der, obwohl eine Tragikomödie, am Anfang der modernen Entwicklung steht und mit der Querelle du *Cid* den Anfang der klassischen Doktrin bezeichnet.

Doch noch etwas anderes ist wichtig: die Entwicklung zum Problemtheater. Ich habe schon von der vorwiegend deklamatorischen Tendenz des humanistischen Theaters gesprochen, das eher auf die Affekte, d. h. Rührung oder Lachen, abzielte als auf inhaltliche Problematisierung der Stoffe. Dazu kommt die „eloquentia corporis“, die enorme Bedeutung einer artifiziellen Körpersprache oder – semiotik. Robert Garnier macht erstmals einen entscheidenden Schritt darüber hinaus. Sein Theater, aus der Krisenerfahrung der Bürgerkriege geboren, benützt die alten Stoffe dazu, zeitgenössische Probleme zu diskutieren. Ein hervorragendes Beispiel ist die *Antigone* (1580), die den Widerstand des Einzelnen gegen die Macht und die Rechte und Pflichten des Herrschers behandelt. Garnier erfindet damit

die politische Tragödie und gibt dem Theater die Funktion, die seine öffentliche Bedeutung im Zeitalter des Absolutismus begründet: als Diskussionsforum gesellschaftlicher Probleme zu dienen. Damit wird auch die exemplarisch moralisierende Tendenz des älteren Theaters überwunden; Spannung und Tragik resultieren aus dem Zusammenprall verschiedener Wertwelten und beleuchten den genuin antagonistischen Charakter der neuzeitlichen Bühne. Es ist das Verdienst Corneilles, diese Möglichkeit konsequent zuende gedacht zu haben.

Pierre Corneille

Wie bei Malherbe, wie später auch bei Pascal, Racine, La Fontaine, Perrault usw., zeigen Herkunft und Leben von Pierre Corneille die neue Bedeutung des gehobenen Bürgertums. Der Autor ist 1606 in Rouen als Sohn des maître des Eaux-et-Forêts geboren; seine Mutter stammt aus einer Advokatenfamilie. Er ist der ältere von sechs Geschwistern; der jüngere Bruder Thomas wird ebenfalls die Theaterlaufbahn einschlagen und ihm 1685 in die Académie Française nachfolgen; die jüngere Schwester Marthe ist die spätere Mutter des Aufklärers Fontenelle. Pierre studiert am Jesuitenkolleg und tritt anschließend in königliche Beamtendienste, die er auch als Dramenautor noch lange versehen wird. Von 1629 datiert seine entscheidende Begegnung mit der Truppe von Montdory. Corneille wagt es, ihm ein eigenes Stück, die Komödie *Mélite* anzubieten, die wenig später im Marais-theater in Paris ein unerwarteter Erfolg wird. Nach dem Erfolg des *Cid* 1637 wird der Vater Corneilles geadelt. Die Familie gehört jetzt zum Amtsadels, und 1643 heiratet der Autor eine junge Adlige und lebt abwechselnd in Rouen und Paris, nachdem er 1647 Mitglied der Akademie geworden ist. 1650 legt er seine Ämter nieder und lebt, nicht ohne Probleme, nur noch als 'freier Autor'. Er wird von Nicolas Fouquet, dem Surintendant des Finances, und vom Herzog von Guise protegiert und erhält seit 1663 von König eine regelmäßige Pension, die erst 1675 gestrichen wird. Die letzten Jahre vor seinem Tod 1684 sind finanziell, aber auch literarisch schwierig. Der Autor hat nur noch mäßigen Erfolg, wird als veraltet empfunden und tritt deutlich hinter dem jüngeren Rivalen Racine zurück.

Charakteristisch ist auch die Laufbahn des Dramatikers. Er kommt vom barocken Theater her und löst sich nur langsam von diesem Vorbild des

farbigen, romanesken, durch Regeln kaum gebundenen Stücks. In seiner Heimatstadt kann er im Jeu de Paume die Stücke von Hardy, Calderón und Lope de Vega sehen, und noch im Jahr des *Cid*, 1636, läßt er durch Montdory im Théâtre du Marais die barocke Komödie *L'illusion comique* aufführen, welche nach dem Vorbild Calderóns die Metapher des *teatrum mundi* zu einem furiosen Spiel von Schein und Sein ausbaut. Man hat in diesem Zusammenhang von einer Apologie des Theaters gesprochen, und tatsächlich kommt die Komödie ja dem Bestreben des Kardinals Richelieu entgegen, den Schauspielerstand und das Theater als gesellschaftlichen Ort aufzuwerten und die bis dahin übliche Diffamierung der Schauspieler zu beenden. Zugleich beweist der noch junge Autor, der erst kürzlich von Richelieu, in ein sog. Autorenkollektiv der "Fünf" berufen worden war, eine gewisse Unabhängigkeit gegenüber dem wachsenden ästhetischen Regeldruck, dem er schon zuvor, 1635, mit der Tragödie *Médée* zu entsprechen versucht hatte. Aber *L'illusion comique* ist ja eine Art *féerie* oder *fairy play* im Shakespearschen Sinn und entzieht sich damit allen Festlegungen des politisch-historischen Theaters, das die Spezialität des Autors werden wird. In einer späteren Widmung bezeichnet er selbst die "galanterie extravagante" (*Examen*) als ein "seltsames Monstrum", dessen erster Akt nur ein Prolog, dessen drei folgende Akte eine unvollständige Komödie und dessen 5. Akt eine Tragödie sei: "et tout cela, cousu ensemble, fait une comédie", aber eine - wie der Autor stolz betont - welche "la grâce de la nouveauté" für sich reklamieren könne. Ein Jahrzehnt später, im *Menteur*, einer Adaptation von Lope de Vega, wird er diese Art wieder aufnehmen. Das tiefere Thema ist mithin die Originalität des Dichters und Magiers, der hier als Zauberer Alcandre Regie führt und das neue Selbstbewußtsein des Literaten zum Ausdruck bringt: "Ce mage, qui d'un mot renverse la nature", wie der erste Vers lautet. Wir wollen das Stück ganz kurz ansehen und legen dabei im folgenden die Ausgabe von Maurice Rat (*Théâtre choisi de Corneille*) in den Classiques Garnier zugrunde.

Der Bürger Pridamant ist um seinen Sohn Clindor besorgt und sucht den Zauberer Alcandre auf, der ihm mit seinem Zauberstab einige Szenen aus dem jetzigen Leben des jungen Mannes vorführen kann. Freilich muß man das Gesehene auch interpretieren können, denn:

Sous une illusion vous pourriez voir la vie.
 Et tous ces accidents devant vous exprimés
 Par des spectres pareils à des corps animés;
 Il ne leur manquera ni geste ni parole. (*Théâtre choisi*, éd. Maurice Rat, Garnier 1961, I, 2, S. 557)

Der Sohn erscheint nicht nur als ein Tunichtgut, sondern auch als einer, der Romane schreibt und seine Feder verkauft, zugleich das negative Zerrbild des abhängigen und charakterlosen Literaten, bei dem Alcandre die berühmten Namen der spanischen Schelmenliteratur einfallen: Lazarillo de Tormes, der *Buscón* von Quevedo, der *Guzmán de Alfarache* von Mateo Alemán (S. 559). Im zweiten Akt sehen wir ihn dann als Gefolgsmann des großmäuligen und feigen Capitaine Matamore, der vorzugsweise imaginäre Heldentaten berichtet und somit das Thema des Scheinheroismus an das der Scheinbegabung anhängt. Die Entwicklung dieses alten Komödientypus des spanischen und italienischen Theaters gehört zu den Glanzleistungen des Stücks, Die dramatische Verwicklung entsteht daraus, daß Matamore und Clindor dieselbe Frau, Isabelle, lieben, die aber von dem Edelmann Adraste umworben wird. Dies gibt nicht nur an sich zu komischen Verwicklungen Anlaß; auch das Problem der Willensfreiheit des Mädchens wird angesprochen, denn der tyrannische Vater Géronte - der schon auf die Vaterfiguren Molières vorausweist - will Isabelle dazu zwingen, Adraste zu heiraten. Kindliche Pflicht und Neigung, väterliche "volonté" und die Instanz des Herzens sind mithin im Widerstreit: Grund genug für Géronte zu klagen:

Q'à présent la jeunesse a d'étranges manies!
 Les règles du devoir lui sont des tyrannies;
 Et les droits les plus saints deviennent impuissants
 Contre cette fierté qui l'attache à son sens. (III, 3, S. 578)

Aber wie die Dienerin Lyse meint: "Isabelle vaut mieux qu'un amour politique." (III, VII, S. 585) Ihr Herz schlägt für Clindor, der ihrer freilich kaum würdig ist. Nach einem Duell, bei dem er Adraste verwundet hat, ins Gefängnis geworfen und dank Isabelle und ihrer Dienerin vor dem Tod bewahrt, verläßt er die Frau, die mit ihm zu fliehen bereit war, und kommt selbst auf der Flucht um. Zu spät hat er sich vom Frauenhelden und oberflächlichen Schönredner in einen tragischen Helden verwandeln wollen, der in der Geliebten das Ende seiner Irrtümer zu sehen meint. Als Held ist er seinem Schicksal nicht gewachsen, undankbar und unstet. Er selbst spricht denn auch die entscheidenden Worte, die sich gegen ihn richten.

L'amour dont la vertu n'est point le fondement
 Se détruit de soi-même, et passe en un moment. (V, 3, S. 611)

Soweit die theatralische Handlung. Denn als der Vater bei diesem Schicksal seines Sohnes schon verzweifeln will, zeigt ihm der Zauberer, daß alles nur

ein Spiel und Schein war: Er hat Pridamant Ausschnitte eines Theaterstücks vorgespielt. Das erste Erschrecken des Vaters: "Mon fils comédien!" (S. 616) verwandelt sich bald in Stolz, als er von den Erfolgen hört, will er gleich am folgenden Tag nach Paris reisen, um den Sohn zu besuchen. Von Alcandre hat er sich belehren lassen:

...A présent le théâtre
 Est en un point si haut que chacun l'idolâtre;
 Et ce que votre temps voyait avec mépris
 Est aujourd'hui l'amour de tous les bons esprits,
 ...
 Les délices du peuple, et le plaisir des grands;
 Il tient le premier rang parmi leur passe-temps; (V, 5, S. 616)

Nicht nur Ehre, auch Verdienst ist mit dem Theater verbunden: "Le théâtre est un fief dont les rentes sont bonnes" (S. 617); als Vertreter der älteren Generation muß sich der Vater also von den gewandelten Verhältnissen, der Nobilitierung des Theaters überzeugen lassen: "Je n'ose plus m'en plaindre, et vois trop de combien / Le métier qu'il appris est meilleur que le mien." (S. 617) Man mag hinter allem ein Stück autobiographische Anspielungen sehen. Entscheidend ist aber, daß damit die neue Stellung des Mediums thematisiert wird und der Dichter-Zauberer sich als das vorstellt, was er im gesellschaftlichen Rahmen ist. Mit dem Schlußwort von Alexandre: Servir les gens d'honneur est mon plus grand désir. (V, 5, S. 617).

Daß im übrigen die behandelten Themen nicht nur Spiel im Spiel waren, mußte dem genasführten Zuschauer klar geworden sein. Wie *amour* und *vertu* unter Umständen zu verbinden sind, die den "amour politique" beinahe erzwingen, konnte im gleichen Jahr die Tragikomödie *Le Cid* vorführen. Titel und Thema verweisen noch auf die spanisch-romanische Tradition, deren Einfluß erst in den 30er Jahren allmählich abklingt, und der Autor hat in seinem Avertissement ausführlich aus Mariana, *Historia de España*, und den berühmten Romanzen des Cid zitiert. Unmittelbares Vorbild ist darüber hinaus die dreiteilige Komödie *Las mocedades del Cid* von Guillén de Castro (Valencia 1631). Aber im Stück selbst sind alle romanischen Elemente zugunsten der Konzentrierung auf den zentralen Konflikt zwischen Pflicht und Neigung getilgt. In der äußersten Zuspitzung der Problematik hat Corneille später im *Examen* die Überlegenheit seines Stücks gegenüber der älteren Tradition gesehen: der Held "suit ici con devoir sans relâcher de sa passion"; und die Protagonistin "fait la même chose à son tour" (S. 12). Diese Tendenz muß den Interessen von Hof und Publikum entsprochen haben, denn der *Cid* wurde zum vielleicht größten

Theaterereignis des 17. Jahrhunderts. Die Aufführung im Marais, wohl Anfang 1637, begründete den europäischen Ruhm des Autors und indirekt die Durchsetzung der klassischen Tragödie.

Es handelt sich freilich um eine Tragikomödie. Denn ähnlich wie in *L'illusion comique* wird ein tendenziell tragisches Geschehen noch im letzten Augenblick zum Guten gewendet. Ich skizziere kurz die Handlung:

Ort des Geschehens ist Sevilla. Hintergrund: Der kastilische Grande Rodrigo Díaz de Vivar (gest. 1099), genannt El cid heiratet Ximena, die Tochter von Alfonso von Kastilien. Später erobert er das maurische Valencia. *Cantar de mio Cid* (um 1140)

1. Akt: Es ist Mittag. Chimène erfährt beglückt von ihrer Dienerin Elvire, daß ihr Vater, Don Gormas, ihrer Hochzeit mit Rodrigue zustimmen will. Gleichzeitig vertraut aber die Infantin ihrer Vertrauten Léonor an, daß sie Rodrigue liebt. Der Vater Rodrigues, Don Diègue, wird indessen entgegen der Erwartung seines Rivalen Don Gormas zum Erzieher des Infanten bestellt und daraufhin von jenem gehohlet. Dieser Schimpf kann nur durch Blut abgewaschen werden, und da Don Diègue zu alt ist, fordert er seinen Sohn auf, die Ehre seines Vaters wiederherzustellen.

2. Akt: Es ist immer noch derselbe Tag, gegen 5 Uhr abends. Don Gormas weigert sich, sich zu entschuldigen, und wird daraufhin von Rodrigue gefordert. Chimène ist zwischen der Liebe zum Vater und zu Rodrigue hin- und hergerissen, während die Infantin neue Hoffnung schöpft. Als Chimène vom Tod des Vaters erfährt, eilt sie trotz ihrer Liebe zum König, um die gerechte Bestrafung des Mörders zu verlangen.

3. Akt: Bei Einbruch der Nacht warnt Elvire Rodrigue, sich dem Haus der Geliebten zu nähern; dessen Rivale Don Sanche bietet Chimène dagegen seine Dienste an. Chimène enthüllt ihrer Dienerin ihre innere Qual, als Rodrigue hereintritt und den Tod als Bestrafung von ihrer Hand fordert. Er mußte so handeln, um ihrer würdig zu bleiben; doch muß auch Chimène ihn verfolgen, um seiner würdig zu sein. Don Diègue ist dagegen zufrieden mit seinem Sohn und schickt ihn in den Kampf gegen die Mauren, damit er seinen Ruhm noch erhöhe.

4. *Akt*: Am Morgen des zweiten Tages erfährt Chimène, daß Rodrigue die Mauren besiegt hat. Vergeblich aber bittet die Infantin Chimène, von ihrer Forderung nach Bestrafung abzulassen. Nach der königlichen Audienz, als Rodrigue gerade seinen Sieg geschildert hat, erscheint Chimène und fordert erneut Gerechtigkeit. Don Sanche soll im Zweikampf für sie antreten und der Sieger die Hand Chimènes gewinnen.

5. *Akt*: Gegen Mittag gibt Rodrigue der Geliebten zu verstehen, er werde sich im Zweikampf töten lassen. Chimène beschwört ihn daraufhin, sich zu wehren und gibt ihm indirekt ihre Liebe zu erkennen. Als Don Sanche bald darauf erscheint und Chimène den Geliebten tot glaubt, überschüttet sie ihn mit Vorwürfen und gesteht vor dem Hof ihre Liebe. Aber der König hat sie getäuscht und will sie jetzt mit Rodrigue verbinden. Aus Feingefühl verzichtet jener für die Dauer eines Trauerjahres, nach dem die Hochzeit sein soll.

Die Originalität Corneilles besteht darin - darauf hat Bénichou verwiesen - Pflicht und Neigung nicht als gegensätzliche, sondern als strikt zusammengehörige und komplementäre Kräfte gezeigt zu haben. Zwar steht die väterliche Instanz wieder, wie in der *Illusion comique* gegen die Liebe, aber deren Erfüllung ist ohne die Erfüllung der Pietät von seiten des Sohnes und der Tochter nicht denkbar. Ja, noch mehr: die Ehre des Vaters ist Teil der eigenen Identität der Helden: "Ma gloire et mon amour ont pour moi tant d'appas / Que je meurs s'il s'achève ou ne s'achève pas." sagt Chimène schon in I, 2. Daher machen die Liebenden in dem Augenblick, da sie gegeneinander antreten, ihr Handeln zu einer Überbietungsschau, zu der der jeweils andere als Richter und Zeuge notwendig ist: "Mon juge est mon amour, mon juge est ma Chimène:" (III, 1) Da der Konflikt im Prinzip unlösbar ist, bleibt nur diese höchste Form des Liebesduells, in dem einer sich des anderen würdig erweisen muß, wenn er die Liebe nicht verlieren will. Nur im Innersten ist es erlaubt, wie Chimène ihrer Dienerin, zu gestehen:

C'est peu de dire aimer: Elvire, je l'adore;
 Ma passion s'oppose à mon ressentiment [...]
 Rodrigue dans mon coeur combat encore mon père. (III, III, S. 50)

Das vorgegebene Ziel ist klar:

Pour conserver ma gloire et finir mon ennui,
 Le poursuivre, le perdre, et mourir après lui. (S. 51)

Das erinnert natürlich an den Schluß der *Astrée*. Gegenüber diesem Zweikampf der Hochherzigkeit (*générosité*) verblassen alle anderen Personen zu Komparsen eines Konflikts, der den Kernbereich der französischen Klassik bezeichnet: die Suche nach einer Mitte oder einem Ausgleich zwischen den prinzipiell gleichrangigen Forderungen der Leidenschaft und der Standesethik, die eben deshalb untrennbar und tragisch miteinander verzahnt sind, weil die Identität und Selbstachtung des Ich, die Erfüllung seiner Wahlfreiheit in der Liebe, nicht ohne die gleichzeitige Verinnerlichung der Normen möglich ist. Man hat in diesem Zusammenhang auf Descartes verwiesen. Dieser hat in seinem *Traité des passions* (1649) das grundsätzliche Problem angesprochen. Descartes unterscheidet hier sechs fundamentale, organische Leidenschaften: Bewunderung, Liebe, Haß, Begehren, Freude und Traurigkeit, und stuft ihre Wertigkeit danach ein, wie sie mit der Vernunft in Einklang stehen. Das Werk Corneilles steht insofern im Zeichen Descartes, als es Stück um Stück diese Problematik des autonomen Individuums und der Legitimität der individuellen Erfüllung problematisieren oder durchspielen wird. Im Unterschied zu Descartes fällt dann aber der rebellische Grundton, der immense Stolz der Corneilleschen Gestalten auf, die nicht in die klassische Gesinnung passen. Auch fällt auf, daß der kartesianische Vernunftbegriff nur bedingt zum Corneilleschen *devoir* paßt.

Wie aber ist dann der Ausgang des Stückes zu beurteilen? Zunächst einmal fällt ja wie schon angedeutet die Ähnlichkeit der Handlungsführung mit der *Astrée* auf: die Abfolge Liebe - Übertretung des Gebots - Verfolgung des Geliebten - dessen Bewährung im äußeren Kampf und Krieg und dennoch die Unerbittlichkeit der Frau, die nicht verzeiht - die Lösung des Konflikts durch eine höhere Instanz. Aber es gibt keine romanesken Zufälle und Nebenhandlungen mehr: Alles leitet sich zwingend aus dem Grundkonflikt ab, und dadurch erhält die letztere höhere Autorität noch größeres Gewicht. Die höhere Instanz ist hier der König, der - Erich Köhler hat dies betont - den höheren Wert der Staatsraison gegenüber privater Standesehre verkörpert. Was damit gemeint ist, wird schon im 4. Akt deutlich, wenn die Infantin zu Chimène sagt:

C'est générosité quand, pour venger un père,
Notre devoir attaque une tête si chère;
Mais c'en est une encore d'un plus illustre rang,
Quand on donne au public les intérêts du sang. (IV, 2, S. 63)

Und sie schließt mit den Worten: "Que le bien du pays t'impose cette loi." (IV, II, S. 63) Wenn dann gleich im Anschluß der König zu Rodrigue gewendet von der "illustre famille / qui fut toujours la gloire et l'appui de Castille" (S. 64) spricht, wird die eigentlich politische Botschaft des Stückes deutlich, ja es wird deutlich, warum diese Tragödie gut enden muß und keine Tragödie sein darf. Der zentrale und verinnerlichte Konflikt zwischen Rodrigue und Chimène ist der zwischen zwei rivalisierenden Adelsgeschlechtern, mithin die klassische Romeo- und Julia-Konstellation eines privat-feudalen Antagonismus, dessen Werte hier unmittelbar mit den übergeordneten Werten des Staates und des Königtums zusammenstoßen. Der König selbst hat ein Interesse an den Diensten des Cid, die nicht durch untergeordnete Konflikte beeinträchtigt werden dürfen. Daher kann er als Schiedsrichter und Deus ex machina auftreten, kann den Zweikampf hintertreiben und Chimène von ihrer Pflicht lossprechen: "Ta gloire est déagée, et ton devoir est quitte." (V, VI, S. 81). Der König steht in der Tat für die göttliche Providenz, die er gewissermaßen gegen den angedeuteten Wertekonflikt ausspielt und so das alte Sittengesetz der Staatsraison unterordnet:

Cette vieille coutume en ces lieux établie
 Sous couleur de punir un injuste attentat,
 Des meilleurs combattants affaiblit un Etat; (IV, 5, s. 69)

Das Stück erhält dadurch einen zugleich experimentellen und thesenhaften, doppelstöckigen Charakter. Es spielt eine gewisse Problemkonstellation konsequent durch; doch im Augenblick der Aporie tritt die höhere Instanz in Kraft und verweist eben diesen Konflikt in die Vergangenheit. Wie der Zauberer in *L'illusion comique* überspielt der König die private Tragik und unterstreicht damit die neue Funktion der Bühne als moralische Anstalt des Absolutismus. Dies entspricht genau der Problematik von Moralphilosophie und Staatstheorie und wie sie in den eingangs referierten Thesen von Koselleck deutlich wird. Die moralisch-individuelle Sphäre der zwischenmenschlichen Beziehungen ist nicht autonom, sondern wird - wie bei Hobbes - erst durch die Übertragung elementarer Rechte an den absoluten Monarchen garantiert. Dahinter aber steht der Zusammenbruch der feudalen Ideologie, deren Größe und Problematik von Corneille hier noch einmal programmatisch vorgeführt werden. So programmatisch, daß man das Stück durchaus auch im Sinne einer Parteinahme mißverstehen konnte, sind doch die entscheidenden moralischen Werte an diese Ideologie geknüpft.

Damit bekommt die Aufführung des *Cid* auch eine politische Komponente, die Werner Krauss in seinem Buch *Corneille als politischer Dichter* untersucht hat (Marburg 1936). Denn ein zentraler Aufhänger der Handlung ist das Duell, einmal ausgelöst durch die Beleidigung des Vaters von Rodrigues, dann zur Bestrafung des Cid. Nun hatte Richelieu gerade kurz vorher das Duell als Mittel privater und feudalkrechtlicher Justiz verboten und nicht gezögert, die Übertretung dieses Verbots in einem spektakulären Prozeß zu ahnden: Er ließ den Grafen von Montmorency hinrichten. Trotz des ideologisch unanstößigen Schlusses mußte also die unmißverständliche Betonung des Duells in dem Stück als innenpolitisches Ärgernis erscheinen. Was aber speziell für das Duell gilt, gilt auch allgemein für die Werte *liberté*, *devoir* und *honneur*, die gefährlich nach Selbstbehauptung aussehen und nicht zufällig mit *orgueil* verbunden sind. Die berühmte *Querelle du Cid* nimmt hier ihren Ausgang, wendet aber die Argumente in den ästhetischen Bereich. So wird ja schon das Duell als Verstoß gegen die *bienséance* angegriffen; aber auch der Begriff der Freiheit läßt sich als Freiheit von Regeln interpretieren. Politische und ästhetische Intrige sind von jetzt an nur noch schwer zu unterscheiden. Und offensichtlich hat der unzufriedene Kardinal, Neid und Unzufriedenheit von Corneilles Kollegen dazu benutzt, trotz seiner Bewunderung für den Dichter eigene Einwände geltend zu machen.

Auf die mehr als fünfunddreißig Streitschriften für und gegen den *Cid* wollen wir hier nicht eingehen. Wichtig sind sie für uns lediglich als epochales Indiz und als Ausgangspunkt der klassischen Dramentheorie. Es beginnt mit dem Vorwurf des Plagiats von seiten Mairets und gipfelt zunächst in den *Observations sur le Cid* durch den Bruder der Madeleine de Scudéry, Georges de Scudéry. Hier nun werden die Argumente - zumindest nach außen - ästhetisch begründet: Untauglichkeit des Stoffs - fehlende Beachtung der Einheit von Ort und Zeit - abgesehen vom Plagiatsvorwurf: Verstoß gegen die *vraisemblance*, da ja andererseits das ganze Geschehen in zwei Tagen abläuft - endlich der Vorwurf der mangelnden *bienséance* (dies betrifft z. B. die Szene, in der der Cid als Mörder des Vaters der Geliebten gegenübertritt und sie ihm dennoch ihre Liebe zu verstehen gibt). Durch die Angriffe Scudérys eskaliert die Querelle derartig, daß Richelieu zur Ordnung ruft und den Fall nun der Akademie übergibt, die damit - kurz nach ihrer Gründung - eine erste große Bewährungsprobe erlebt. 1638, nach einem qualvollen Hin und Her, erscheinen die *Sentiments de l'Académie sur*

le Cid unter der Federführung des Corneille-Bewunderers Chapelain. Das Problem konnte nur noch ästhetisch gelöst werden. Die Schrift wiederholt im wesentlichen die Argumente Scudéry's, nimmt ihnen aber die Spitze, indem sie "cet agrément inexplicable qui se mêle dans tous ses défauts" kurz: die trotz des Regelverstoßes ästhetische Meisterschaft hervorhebt. Auf die z. T. albernen Verbesserungsvorschriften (z. B. den Vater der Chimène nur scheinot sein zu lassen) wollen wir nicht eingehen.

Corneille selbst hat hierzu speziell und allgemein in seinen drei *Discours* am Anfang der *Oeuvres complètes* von 1660 Stellung genommen. Im *Avertissement* spricht er z. B. von der Unklarheit des Aristoteles in seiner *Poetik* und von der zeitgenössischen Tendenz, "tourner sans scrupule le sens du bon Aristote du côté de la politique" (S. 8). Wichtig ist aber für uns - ich sagte es schon - weniger der zeitgeschichtliche als der symptomatische und auf die folgende Entwicklung vorausweisende Aspekt. Die Querelle zeigt gerade im Bereich des Theaters ein poetologisches Interesse, das trotz der politischen Umwälzungen eine relativ geradlinige Entwicklung der diesbezüglichen Reflexion begründet. Obwohl die großen Theoretiker erst in den 60er und 70er Jahren schreiben, ist deshalb ein knapper Abriß schon hier gerechtfertigt. Die Debatte steht im Zeichen eines neuen Aristotelismus, der seinerseits die Vernünftigkeit und Gültigkeit der angezeigten Regeln garantieren soll. Die *Poétique* eines gewissen La Mesnardière (1639) ist dafür ebenso typisch wie der *Discours sur la tragédie* (ebenfalls 1639) von Jean-François Sarasin. Die Ansätze münden dann in die *Pratique du théâtre* (1657) des Abbé d'Aubignac, dessen Theorie zugleich als Zusammenfassung der Corneilleschen Praxis erscheint. Corneille nämlich hatte in seinem *Avertissement* zum *Cid* gegen die herkömmliche Tragödienpraxis Stellung bezogen und darauf bestanden, daß der leidende Held "ne soit ni tout à fait bon ni tout à fait méchant, qui, par quelque trait de faiblesse humaine qui ne soit pas un crime, tombe dans un malheur qu'il ne mérite pas" (S. 9); als Beispiel zitiert er dabei den Sophokleischen *Oedipus*. Das heißt aber, daß der Held groß sein und Bewunderung erregen soll. D'Aubignac definiert daher als die drei Ziele der Tragödie: Schrecken und Mitleid (nach Aristoteles), aber auch Bewunderung. Er unterwirft ferner - am wichtigsten - das Theater dem Gesetz der *vraisemblance*, die ein beliebiges Verfügen über den Stoff erlaubt, um das Ziel der Katharsis zu erreichen. Interessant ist auch sein Eintreten für die Tragikomödie, die einen guten Ausgang erlaubt, und sein Festhalten - im Zusammenhang mit der Kategorie der

Bewunderung - am heroischen Persönlichkeitsideal des Corneilleschen Modells.

Halten wir uns kurz bei dem zentralen Begriff der *vraisemblance* auf, der in offensichtlichem Bezug zur *bienséance* steht und die gesellschaftliche Grundlage des neuen Ideals des Ausgleichs und der Vernunft zu erkennen gibt. Die Durchsetzung des Aristotelismus gegenüber barocken Tendenzen des *merveilleux* und der *imagination* ist mithin gleichbedeutend mit der Durchsetzung des absolutistischen Ordnungsstaates und bietet die jederzeitliche Möglichkeit der Berufung auf eine Autorität, die in der Vernunft selbst begründet scheint. Die Poetik des Aristoteles, schreibt der Père Rapin 1674 in seinen *Réflexions sur la poétique d'Aristote*, ist nichts anderes als "la nature mise en méthode et le bon sens réduit en principe". Die in Regeln gebrachte, nach der Vernunft dargestellte Natur garantiert dann die Allgemeingültigkeit und Verbindlichkeit der Kunst. Es ist das Ideal einer von allen Zufälligkeiten gereinigten „belle nature“. In diesem Sinn bezeichnet etwa ein Saint-Evremond in seiner Schrift *Sur le caractère des tragédies* (1672) die Regeln als nützliche Hilfe gegen individuelle Verirrung. Denn nur das Allgemeine ist wahr und nur das Wahre kann Anspruch darauf erheben, schön zu sein. Mit dem Boileau der *Epîtres*: "Rien n'est beau que le vrai, le vrai seul est aimable." (IX) Auf der Ebene der Handlung aber ist das *vraisemblable* Ausdruck der Annäherung an ein nicht historisch, sondern kategoriell begründetes Wahrheitsideal. Schon Aristoteles unterscheidet ja zwischen der historischen Wahrheit, die durchaus unwahrscheinlich klingen könne, und der - historisch unwahren - Wahrscheinlichkeit der Dichtung. Die Vermeidung des Extravaganten, das Gefühl für die Angemessenheit von Ausdruck, Stil und Darstellung - all dies ist damit gemeint und verweist auf die Kategorien des Geschmacks und der Natürlichkeit. Boileau: "Le vrai peut quelquefois n'être pas vraisemblable./ Une merveille absurde est pour moi sans appas:/ l'esprit n'est point ému de ce qu'il ne croit pas. (*Art poétique*, III) Fast möchte man von einem latenten Fiktionsverdacht sprechen, wenn es darum geht, die Lüge der Kunst und die eigene Phantasie durch Anlegen des Vernunftmaßstabs einzudämmen. "Ce que dit le poète n'étant pas toujours vrai, il doit faire en sorte qu'il soit vraisemblable", schreibt noch der Abbé Batteux in seinen *Quatre poétiques* (1771) und ermahnt zum Maßhalten in den "fictions de pur caprice", den mensonges évidents". Denn "la marche des poètes est réglée par des principes invariables".

Im Namen der *vraisemblance* wird im Theater der 30er Jahre die Beobachtung der drei Einheiten: des Ortes, der Zeit und der Handlung, gefordert. Mit Boileau: "Qu'en un lieu, qu'en un jour, un seul fait accompli / Tienne jusqu'à la fin le théâtre rempli." *Art poétique*, (III). Denn nur so, sagt z. B. Chapelain, wird das Theater seinem Auftrag gerecht, den Zuschauer zu "richtigen" Überlegungen zu führen und nicht durch die Extravaganz der Handlung abzulenken. Ganz abgesehen davon, daß die richtig verstandene Nachahmung der Natur die bestmögliche Annäherung an die natürlichen Verhältnisse erfordert. "Car il n'y a rien de si certain que la production du plaisir, comme de toutes choses, se fait par l'ordre et par la vraisemblance. ... Je veux des spectacles, et non pas des embarras. Je veux que le poète s'accomode à l'inclination de l'assistance, mais non pas à son vice ..." (*Lettre à Antoine Godeau*) Dabei gibt der Kritiker unmißverständlich zu erkennen, daß er sich an ein verständiges Publikum richtet, nicht um den "idiots" (Uneingeweihten) und dem gemeinen Volk ("la racaille") zu gefallen. Einheit der Regeln und Erziehungsauftrag scheinen eng miteinander verbunden zu sein. Aber die *vraisemblance* ist auch über die Handlung und Anlage des Stücks hinaus ein internes Prinzip, das die Schilderung der Charaktere betrifft, wie Rapin später unter Berufung auf Horaz und Terenz unterstreicht: "Ses personnages ne sortent jamais de leur caractère." Hier macht sich ein neuer, psychologischer Charakterbegriff bemerkbar, der sich vor allem im Theater Racines und Molières entfalten wird; aber bereits bei Corneille angelegt ist. Die Handlung entsteht weniger aus äußeren Umständen als aus dem Zusammenspiel der Charaktere selbst. Voraussetzung ist deren Identität: "Conservez à chacun son propre caractère", schreibt Boileau im *Art poétique* und fügt hinzu: "Qu'en tout avec soi-même il se montre d'accord, / Et qu'il soit jusqu'au bout tel qu'on l'a vu d'abord." (III) Auch diese Forderung ist freilich, wie alle Forderungen der klassischen Doktrin, zweischneidig. Corneille war ja gerade auch wegen der Ambiguität seiner Protagonisten im *Cid* getadelt worden. Die klare Abgrenzung selbstidentischer Charaktere impliziert daher immer auch die Gefahr eines rhetorischen Theaters, das die äußere Wahrscheinlichkeit der tieferen Wahrheit unterordnet.

Corneille ist dieser Gefahr nicht immer entgangen. Von den Angriffen seiner Kritiker verärgert, hat er sich zunächst nach dem *Cid* nach Rouen zurückgezogen. Der spätere Verfasser des *Discours des trois unités d'action, de jour et de lieu* (1660) will beweisen, daß er auch eine Regeltragödie zu schreiben versteht. Das Ergebnis ist das patriotisch-politische Drama

Horace, dessen Stoff der Autor bei Livius gefunden hatte. 1639 vollendet, wird das Stück 1640 aufgeführt, zuerst mit mäßigem, dann mit allmählich wachsendem Erfolg. Die Kritiker haben wenig auszusetzen. Von technischen Details abgesehen, gibt es auch nicht viel zu monieren. Die *bienséance* ist gewahrt, die Fronten sind klar getrennt. Aber es ist, als ob der Regelzwang auch zu einer ideologischen Radikalisierung geführt hätte. Theater, nicht nur für das Volk, sondern im Dienste des Kardinals, wie der Autor in der *Dédicace* an Richelieu ausführt.

Die Konstellation ist der des *Cid* nicht unähnlich. Den Staat vertritt der römische König Tullius (Tulle), den alten Adel der Ritter Horace, die neue Generation sein Sohn Horace und Camille; letztere freilich ist die Schwester, nicht die Geliebte des Helden und wird von den Rittern Curiace und Valère umworben; sie liebt Curiace, dessen Schwester, Sabine, die Frau des jungen Horace ist. Worum es - abstrakt gesprochen - geht, erfährt der Zuschauer bereits aus den ersten Sätzen des Gesprächs zwischen Sabine und ihrer Vertrauten Julie: um die Überwindung der Schwäche im Unglück. Ein "grand coeur" weiß, anders als eine "âme commune" festen Sinn zu bewahren und "sans désordre exercer sa vertu". Das Personal ist denkbar weitgehend reduziert: Horace mit seiner Schwester Camille auf der römischen Seite, Curiace, der Camille liebt, und Sabine auf der Seite der Gegner Alba; dazu kommt der junge Römer Valère als Nebenbuhler von Curiace. Die Ausgangssituation ist so geprägt von dem Problem gespaltener Loyalität: Horace (Rom) ~ Sabine (Alba) Camille (Rom) ~ Curiace (Alba). Thema ist, wie im *Cid*, die Festigung des Staates unter bürgerkriegsähnlichen Bedingungen. Denn Alba und Rom befinden sich im Krieg, und Curiace, „gentilhomme d’Albe“, steht auf der anderen Seite. Die künftige Größe Roms, von der Geschichte vorgezeichnet, weist auf die künftige Größe Frankreichs, lindert aber nicht den gegenwärtigen Loyalitäts- und Identitätskonflikt, in dem sich sowohl die Frau des Horace und Schwester des Curiace als auch Camille, Horace's Schwester, die mit Curiace verlobt ist, befinden.

Soweit die Situation im *I. Akt*, die mit einem vorläufigen Aufschub der Kampfhandlungen endet. Ein dreifacher Zweikampf ist in Aussicht gestellt; er soll je nach Ausgang zur friedlichen Unterwerfung des einen oder anderen Volkes führen. Unklar bleibt allerdings, ob damit auch der persönliche Konflikt gelöst ist.

Camille: Soit que Rome y succombe ou qu'Albe ait le dessous,
 Cher amant, n'attends plus d'être un jour mon époux;
 Jamais, jamais ce nom ne sera pour un homme
 Qui soit ou le vainqueur ou l'esclave de Rome. (II, 2, S. 99)

Der 2. *Akt* ist den Vorbereitungen des Zweikampfes gewidmet. Ausgewählt sind Curiace und Horace. Schmerzerfüllt schickt sich Curiace dazu an, obwohl Camille und Sabine ihn davon abbringen wollen, denn höher als "l'amitié, l'alliance et l'amour" (II, 2, S. 105) steht die Verpflichtung gegenüber dem Land. Anders jedoch Horace, der jetzt auftritt und der dem *honneur*-Gedanken des zukünftigen Schwagers die selbstbewußte Maßlosigkeit der *gloire* entgegensetzt: "La gloire de ce choix m'enfle d'un juste orgueil" (II, 1, S. 103). Freudig bejaht er seinen möglichen Tod:

Pour un coeur généreux ce trépas a des charmes;
 La gloire qui le suit ne souffle point de larmes (S. 104)

Weniger selbstsicher, aber doch entschieden ermahnt der alte Horace am Ende die Kämpfer dazu: "Faites votre devoir, et laissez faire aux dieux." (II, 8, S. 114)

Akt 3 erinnert an den Bruderkampf des Antigone-Stoffes und ist von der angstvollen Spannung angesichts der Botenberichte geprägt. Von den beiden Frauen stellt sich jetzt Sabine mehr auf den Standpunkt der *gloire*. Die *vertu* habe gerade jetzt Gelegenheit, sich in einem großen Schicksal zu bewähren:

Fortune, quelques maux que ta rigueur m'envoie,
 J'ai trouvé les moyens d'en tirer de la joie ... (III, 2, S. 115)

Inzwischen erfährt man vom Tod der zwei jüngeren Brüder des Horace, während letzterer geflohen sein soll. Der alte Vater will diese Schande durch das Blut des Feiglings abwaschen.

Der 4. *Akt* bringt den Umschlag und zugleich die Katastrophe. Ein Bote bringt die Kunde, die Flucht sei nur eine Finte gewesen und Horace habe seine drei Gegner im offenen Kampf getötet. In hymnischen Tönen preist der alte Vater die Ehre seines Geschlechts, die zugleich diejenige Roms sei:

O mon fils! ô ma joie! ô l'honneur de nos jours!
 O d'un Etat penchant l'inespéré secours!
 Vertu digne de Rome, et sang digne d'Horace!
 Appui de ton pays, et gloire de ta race!

(IV, 2, S. 128)

Die weinende Camille ermahnt er, ihre "lâche tristesse" zu unterdrücken. Sie zögert jedoch nicht, sich dem heimkehrenden Bruder entgegenzustellen und Rom zu verfluchen. Voll Empörung verfolgt Horace sie und tötet sie. Darauf stellt sich auch Sabine gegen den Gatten und verlangt von ihm den Tod.

Diese Schlußszenen sind ideologisch von äußerster Bedeutung. Denn an die Stelle der doppelten Postulation des tragischen Konflikts tritt mit einemmal eine klare Trennung zwischen den Rechten des Einzelnen und dem totalen Anspruch des Staates. Die scheinbar ethisch begründeten Begriffe *vertu*, *générosité* und *gloire* offenbaren plötzlich ihren ideologischen Charakter zur Bemäntelung der Staatsinteressen:

Leur brutale vertu veut qu'on s'estime heureux,
Et si l'on est barbare on n'est point généreux.
Dégénérons, mon coeur, d'un si généreux frère:
C'est gloire de passer pour un coeur abatu,
Quand la brutalité fait la haute vertu. (IV, 5, S. 130)

Wie ein Echo heißt es wenig später bei Sabine:

Mais, en fin, je renonce à la vertu romaine,
Si, pour la posséder, je dois être inhumaine ... (IV, 7, S. 135)

Horace handelt als Vertreter des Staates: 2ainsi reçoive en châtiment soudain /Quiconque ose pleurer un ennemi romain." (IV, 5, S. 133) Die Ähnlichkeit mit der Antigonetragedie ist wiederum kein Zufall. So wie dort die Bestattung des Bruders der Schwester als Staatsverbrechen angelastet wird und wie dort die Staatsraison die Gesetze der *piété* scheinbar außer Kraft setzt, geht es auch hier um die Konfrontation individueller Rechte mit der Staatsideologie. Die Ebene des *Cid* ist mit dieser Wendung weit überstiegen, zumal jetzt ja auch der Vertreter der feudalen Vätergeneration für den Staat Partei ergreift: "Mon père ne peut plus l'avouer pour sa fille," sagt Horace nach dem Verbrechen, denn: "ce souhait impie, encore qu'impuissant,/ Est un monstre qu'il faut étouffer en naissant." (IV, 6, S. 133f.).

Die Tragödie müßte eigentlich mit der Katastrophe enden. Aber offensichtlich hat sich der Autor hier noch stärker als im *Cid* in eine Problematik verrannt, die so nicht unaufgelöst stehen bleiben kann. Und von einer Tragödie im eigentlichen Wortsinn kann im übrigen in bezug auf den Helden kaum die Rede sein, da er selbst sein Handeln als notwendig und

nicht als tragisch empfindet. Hier zu enden, hätte aber geheißen, den Sieg der Staatsideologie offen an ein Verbrechen zu binden. Deshalb dient ein 5. *Akt* ähnlich wieder wie im *Cid* dazu, die Positionen durch den Rekurs auf die königliche Macht zu klären. Die Antwort von Horace ist eine Ergebenheitsadresse an den König und eine letzte Steigerung der Ehrsucht, die nur im eigenen Tod, einer Art Opfertod, noch Genüge finden kann: "A montrer d'un grand coeur la vertu tout entière/ ... / La mort seule aujourd'hui peut conserver ma gloire" (V, 2, S. 141)

Mit Reue hat dies nichts zu tun: "Je m'immole à ma gloire, et non pas à ma soeur", lautet der abschließende Satz des Plädoyers. Der alte Horace verteidigt seinen Sohn, während Sabine darum bittet, an Stelle des Gatten sterben zu dürfen. Die Entscheidung des Herrschers ist vorhersehbar: Das Handeln von Horace "outrage la nature et blesse jusqu'aux dieux", doch wichtiger als dieser Verstoß gegen die natürliche Ordnung ist der Dienst an der Krone: Ohne ihn hätte Tulle jetzt nicht zwei Königreiche in seiner Hand. "De pareils serviteurs sont les forces des rois, / Et de pareils aussi sont au-dessus des lois." Das heroische Register wird im Lichte der Staatsidee bestätigt:

Vis donc, Horace; vis, guerrier trop magnanime:
Ta vertu met ta gloire au-dessus de ton crime;
Sa chaleur généreuse a produit ton forfait;
D'une cause si belle il faut souffrir l'effet.
Vis pour servir l'Etat; (V, 3, S. 145)

Kein Wunder, daß der *Horace* zu einem der meistgespielten Stücke der französischen Revolution und noch der napoleonischen Ära wurde. Seine Botschaft ist eindeutig, aber doch nicht ohne Ambivalenz. Denn Corneille bindet hier wie anderswo die Erfüllung der Staatsraison an eine Standesethik, die, in dem Versuch, Bestätigung zu erhalten, auch schon den Keim des Scheiterns in sich trägt. Der absolutistische Machtstaat braucht den Adel, aber er braucht ihn nicht in dieser Form wahnwitziger Selbstübersteigerung und Selbstüberwindung. Werner Krauss und nach ihm Erich Köhler haben gezeigt, daß die Überwindung des adligen, nicht-nationalen Sippdenkens nur dadurch mit dem Staatsideal identisch werden konnte, daß die alten adligen Werte *vertu* und *générosité* zum Ausdruck eines Sichselbstüberwindens und der Überwindung der alten Familienwerte wurden. Der adlige Held feiert in der *gloire* seine Kraft zu verzichten, und da er auf das ihm Eigene Verzicht geleistet hat, bleibt ihm nurmehr die *gloire* als *absoluter*, nicht hinterfragbarer Wert. Nicht zufällig spricht

Horace in seiner Verteidigungsrede ausführlich über das Volk, das nur die Größe des adligen Handelns begreifen kann und beim geringsten Abfall seines Gunst abwendet. Höchste Erfüllung ist dann in paradoxer Weise der triumphale Tod, durch den der Held seine Andersheit und adlige Größe demonstriert. Serge Doubrovsky hat in seinem Buch *Corneille et la dialectique du héros* (1963) von dem aristokratischen Projekt und - im Gegensatz zu Descartes - von dem aristokratischen Cogito gesprochen, das eine Art Bewußtwerdung der eigenen Größe und des eigenen Größenwahnsinns meint. Wenn die Tragik auf der Ebene der Handlung abgelenkt wird, so scheint die eigentliche Tragik in der dilemmatischen Struktur der adligen Freiheit und Bewußtwerdung zu liegen, die unweigerlich als solche in eine Sackgasse führen und nur durch die Instrumentalisierung im Rahmen der Staatsidee aufgefangen werden. Nicht die einzelnen Helden sind tragisch; tragisch ist die Dialektik des Heroismus, der nur durch seine Selbstaufhebung in der Geschichte triumphiert. *Horace* erscheint als Inbegriff dessen, was Doubrovsky den "aristokratischen Narzißmus" und die Unfähigkeit zu wirklichem historischem Handeln genannt hat. Das Corneillesche Theater trägt mithin weniger psychologische als exemplarische Züge. Es ist ein Theater auf der Suche nach einer unmöglichen und paradoxen Größe innerhalb der gegebenen geschichtlichen Situation. Es ist - historisch gesehen - essentiell das Theater vor der Fronde, das die Entstehung des starken Staates, nicht dessen Vollendung zeigt. Die psychologischen Probleme des Hofadels und der in sich geschlossenen, kreisenden Hofgesellschaft wird Racine zeigen. Corneille zeigt vorerst nur und wohl ohne es zu wollen den illusionären Charakter des aristokratischen Projekts im Übergang vom feudalen Ständestaat zum modernen, hierarchischen Verwaltungs- und Hofstaat. Es ist daher kein Zufall, daß der Autor nach 1652 - d. h. nach dem eklatanten Mißerfolg des *Pertharite* - in eine offensichtliche Krise gerät und sich vom Theater zurückzieht. Sein spätes Werk steht dann im Schatten des jüngeren Rivalen Racine.

Es ist freilich kaum möglich, diesen kurzen Überblick abzuschließen, ohne zumindest auf einige berühmte Stücke noch einzugehen. Im selben Jahr 1640 erprobt der Autor mit dem Stück *Cinna* eine Variante des angedeuteten Problems des Konflikts zwischen Staats- und Individualethik. *Cinna*, mit dem Untertitel *La Clémence d'Auguste*, ist ein Verschwörungsdrama, das den adligen Widerstand thematisiert. Es ist der Typus des Tyrannendramas. Hauptfigur ist Emilie, deren Vater durch Augustus umgekommen ist und die

devoir, vertu und *gloire* darin erblickt, das Land von dem Tyrannen zu befreien; ihre Liebe zu Cinna ist dabei ihr Pfand und Einsatz.

Es beginnt mit dem Auftritt Emilies und einem Gespräch mit Cinna, der den Tyrannenmord am morgigen Festtag plant. Doch just da erscheint ein Bote des Kaisers, der Cinna zu sehen wünscht. Die Gefahr besteht, daß er das Komplott entdeckt hat. Doch Augustus hat Cinna zu einem grundsätzlichen Gespräch geladen: Er trägt sich mit dem Gedanken, die Amtsgeschäfte und Würden niederzulegen, und fragt Cinna um Rat. Im Beisein des Mitverschwörers Maxime, der den Herrscher darin bestärkt, rät Cinna jedoch nicht zum Machtverzicht. Er würde sonst den moralischen Grund für sein Verschwörungsprojekt verlieren. Die Situation wird dadurch noch unbehaglicher, daß der Kaiser beide Ratgeber belohnen will und Cinna die Hand Emilies verspricht. Dies aber widerspricht seiner Pflicht- und Anstrengungsethik:

Cinna:

Oui, quand par son trépas je l'aurai méritée,
Je veux joindre à sa main ma main ensanglantée.
L'épouser sur sa cendre, et qu'après notre effort
Les présents du tyran soient à prix de sa mort. (II, 2, S. 172)

Maxime, heimlich der Rivale des Freundes um die Gunst Emilies und durch die Ereignisse mißtrauisch geworden, beschließt, Cinna zu verderben und die Verschwörung aufzudecken. Doch währenddessen sind Cinna selbst Gewissensbisse gekommen: Vergeblich versucht er, die starre, ehrversessene Haltung Emilies zu erweichen. Er will also Wort halten. Er kommt nicht mehr dazu. Augustus hat alles erfahren und kämpft innerlich mit sich, wie er sich verhalten soll. Seine Frau Livia rät ihm zur Milde. Unterdessen holt sich Maxime der Emilie unter dem Vorwand der Gefahr zur gemeinsamen Flucht überreden will, eine scharfe Abfuhr. Damit sind wir am Ende des 4. Aktes. Wiederum dient der 3. Akt dazu, die Knoten der Handlung auf höherer Ebene aufzulösen. Augustus verzeiht und beschämt damit nicht nur Cinna, sondern auch Emilie und Maxime, dem er sogar den doppelten Verrat nachsieht. Das Stück, wiederum keine Tragödie, endet mit der Apotheose des großzügigen Herrschers.

Cinna ist ein beinahe perfekt aufgebautes klassisches Stück mit denkbar einfacher Handlungsführung und nur wenigen Hauptfiguren. Trotz seiner rhetorischen Tendenz ist der 5. Akt nicht nur ideologisch, sondern auch dramatisch notwendig und die Krönung des Geschehens, das systematisch

die Gewichte und die Sympathie des Herrschers verschiebt. Das Thema der Milde scheint bereits aufklärerische Tendenzen wie etwa in der frühen Mozartoper *La clemenza di Tito* oder in Goethes *Iphigenie* anzudeuten. Mozarts Vertonung ist eine von mehreren Bearbeitungen des programmatischen Rührdramas von Pietro Metastasio von 1734. Zugleich mit der Aufwertung des Herrschers betreibt der Autor die allmähliche Diskreditierung der Verschwörer, die aus uneinheitlichem Antrieb und aus durchaus egoistischen Motiven heraus handeln bzw. handeln wollen. Nur scheinbar und auf den ersten Blick verbinden sich für Emilie noch einmal Liebe, Pflicht und mögliche Entsagung; in Wirklichkeit benützt sie diese Liebe als Erpressungsmittel und macht damit jeden Anspruch auf *gloire* zunichte. Hat also Corneille, der sein harmonisches Stück eine Tragödie nennt, sein Grundproblem aufgegeben, indem er Staatsraison und ethische Würde in der Person des Augustus zusammenfallen läßt? Ich glaube nicht. Es ist lediglich verschoben. Denn die Werte, von denen die Verschwörer ausgehen sollten und die sie nicht erfüllen, werden vom Herrscher selbst aufgenommen und exemplarisch eingelöst. Dem Verrat eines Maxime steht die Selbstgewinnung des Auguste gegenüber. "J'ai trahi mon ami, ma maîtresse, mon maître, / Ma gloire, mon pays", heißt es in der großen Abschlußszene, d. h. der Verschwörer hat seine eigene *gloire* in dem Staatsverrat preisgegeben; sein Versagen wird jedoch symbolisch aufgefangen durch die Überlegenheit dessen, der gewissermaßen die Interessen des Adels besser versteht und sie besser durchsetzt als jener selbst. "Je suis maître de moi comme de l'univers; / Je le suis, je veux l'être." Mit diesen stolz-emphatischen Worten macht sich der Herrscher das adlige Projekt der Selbstüberwindung und Selbstapothese zu eigen und gewinnt den Status der "grandeur suprême" (S. 204), die bisher dem tragischen Helden vorbehalten gewesen war. Nach einem Zeitalter politischer Unruhe erscheint *Cinna* als ein Lehr-Stück, das die Interessenidentität zwischen Adel und Königtum bis in die Wertwelt hinein postuliert und in der abschließenden Rede Livias den Traum eines neuen goldenen Zeitalters der Monarchie verkündet, in der jeder seine *gloire* darin sehen werde, für den König zu sterben. Und so wie die adlige Ideologie in der Person des Herrschers gipfelt, fallen menschliche Tugend (*clémence*) und die Werte der *grandeur* und *gloire* zusammen, so daß die Problemstellung von *Horace* im Sinne eines christlich-altruistischen Staats- und Menschenideals aufgelöst wird. Töricht wäre es zu glauben, dass es in diesem Tyrannendrama um Freiheit als solche ginge: „Ainsi la liberté ne peut plus être utile / Qu'à former les fureurs d'une guerre civile...“, bemerkt Cinna schon im 2. Akt (II

1, S. 168); denn: „Le pire des Etats, c'est l'Etat populaire.“ (S. 166) Herrschaft des Volkes heißt Aufruhr, Anarchie, Tumult; und selbst die Adelherrschaft führt offensichtlich zu „Unordnung“ und leistet einem falschen Freiheitsverständnis Vorschub. Erst die starke Hand des Herrschers, der sich adlige Tugenden zu eigen macht, kann das Problem lösen. Daß die eigentlich untragische Lösung nur unter der Annahme idealer Bedingungen möglich ist, zeigt die folgende Entwicklung.

La Mort de Pompée (1643) behandelt erneut das Thema der Rache hier nicht der Tochter, sondern der Frau für die Ermordung des Gatten. Der Ägypterkönig Ptolemäus hatte ihn beseitigt, um sich die Gunst Caesars zu erhalten. Da er auf Anraten seines Ministers gehandelt hat, kann man das Stück auch als nachträgliche Kritik an dem Polizeistaat Richelieus interpretieren. Ähnliches gilt für die - vom Autor sehr hochgeschätzte - Tragödie *Rodogune* (1644), die den Widerstand der beiden Söhne und Rodogunes, der jungen Favoritin des ermordeten Gatten, gegen die tyrannische und skrupellose Königin von Syrien, Cléopâtre, thematisiert. Im Vergleich mit *Cinna* sind die Gewichte wieder traditionell umgekehrt: Die beiden Königssöhne lassen sich trotz ihrer gemeinsamen Liebe zu Rodogune nicht korrumpieren und von der Mutter gegeneinander ausspielen. Aber *Rodogune* erscheint auch wie eine dämonische Variante der Corneilleschen Thematik, da die Herrscherin hier das absolut Böse repräsentiert und ihre Größe und *gloire* ohne jede Problematisierung der Steigerung des Ich dienen. Wie Horace nimmt sie dafür abschließend sogar den Tod (aus dem Giftbecher) in Kauf. Die Dämonie der Macht entlarvt gewissermaßen nachträglich die harmonistische Grundannahme von *Cinna* und zeigt nicht zuletzt die wachsende Skepsis des Autors. Die letzten politischen Tragödien, *Nicomède* (1651) - mit Analogien zu *Rodogune* - *Sertorius*, (1662), *Othon* (1664) *Attila* (1667) variieren die Themen der Macht und Tyrannei und die konkomitanten Motive der Selbstbewahrung und Treue gegenüber der Pflicht. Sie zeigen aber vor allem die Probleme einer von jeder Moral abgekoppelten *grandeur*.

Die genannten Stücke zeigen freilich auch die wachsende Neigung des Autors zu romanesken und intrigenreichen Stoffen, die sich z. T. bewußt über die Gebote der *vraisemblance* hinwegsetzen. Die großen Corneilleschen Themen geraten dadurch in den Hintergrund. Einen Gipfel der Verdichtung und Steigerung repräsentiert demgegenüber ausgerechnet ein Märtyrerstück, die *tragédie chrétienne Polyeucte*, die 1643 im Hôtel de

Bourgogne einen enormen Erfolg hatte. Der Stoff stammt aus einer hagiographischen Sammlung des 10. Jahrhunderts und spielt an der Peripherie des römischen Reiches im Jahre 250 n. Chr. in der Regierungszeit des Kaisers Decius. Die christliche Thematik, die in *Cinna* deutlich wurde, wird hier mit dem Thema des Widerstands und des *devoir* verschmolzen. Erstmals geht es auch nicht um ein Liebes-, sondern um ein Ehedrama, die Beziehung zwischen Polyeucte und Pauline.

Scheinbar unvermittelt beginnt die Handlung in medias res. Néarque, der Freund des armenischen Edelmanns Polyeucte, der seine Treue zu Rom auf dem Schlachtfeld unter Beweis gestellt hat, will ihn zur beabsichtigten Taufe abholen und wundert sich, daß dieser unschlüssig ist. Ohne seine Neigung zum Christentum zu bekennen, hat er nämlich vor kurzem Pauline, die Tochter des römischen Statthalters Félix geheiratet, und wird durch einen bösen Traum seiner Frau beunruhigt. Darauf Niarque:

Quoi! vous vous arrêtez aux songes d'une femme!
De si faibles sujets troublent cette grande âme! (I, 1, S. 217)

Polyeucte läßt sich überreden. Pauline bleibt allein und vertraut sich Stratonice an. In Rom hatte sie einst den Ritter Sévère kennengelernt und geliebt, doch ihr Vater hatte sich der Heirat widersetzt, weil Sévère unter ihrem Stand war. Im Traum hatte sie nun gesehen, daß Sévère ihren Mann erdolchte. Im selben Augenblick meldet ihr Vater, der römische Statthalter, daß Sévère nicht, wie man dachte, tot sei, sondern sich im Perserkrieg ausgezeichnet habe und die Götter durch eine große Opferfeier ehren wolle. Die neue einflußreiche Stellung des Rivalen macht diesen auch zu einer politischen Gefahr für Félix. Pauline sträubt sich gegen die Bitten des Vaters, Sévère aufzusuchen; sie fürchtet den Kampf ihrer alten Liebe mit der Tugend: "Mon père, je suis femme, et je sais ma faiblesse." (S. 228) Endlich willigt sie ein, "de nouveau dompter mes sentiments / Pour servir de victime à vos commandements."

Die Begegnung der ehemaligen Liebenden in *Akt 2* wird zum Kampf zwischen *vertu / générosité* und Neigung. Sévère erfährt von der Heirat der Geliebten, und als diese kommt, gesteht sie ihm, daß sie ihn noch immer liebt: "Pauline a l'âme noble, et parle à coeur ouvert." (II, 2, S. 232) Im Namen ihres "vertueux devoir" und ihrer "gloire" erlangt sie sein Einverständnis, sie nicht mehr zu sehen. Inzwischen wird Polyeucte im Tempel erwartet, um dem Opfer beizuwohnen; er vertraut seinem Freund

Néarque an, daß er die falschen Götter stürzen wolle, um ein Zeichen zu setzen. Dem vorsichtigen Einwand Néarques setzt er das Ethos der stolzen, freilich auf die Gnade gegründeten Selbstüberwindung entgegen. Die *gloire* Gottes ist zugleich die seines Bekenners.

Akt 3 führt dann zum öffentlichen Eklat. Während Pauline allein ihres Sorgen ausspricht und darauf hofft, daß sich die beiden Männer "en hommes généreux" begegnen, stürzt ihre Vertraute herein und berichtet von dem christlichen Skandal der beiden Freunde. Félix, der hinzukommt, hofft, daß sein Schwiegersohn widerrufen wird. Nach dem Martyrium Néarques zeigt Polyeucte jedoch keine Anzeichen von Furcht und Reue. Félix fürchtet den Kaiser und den Einfluß Sévères und versucht alles, um die Affaire irgendwie zu beenden. Dabei ist es um seine persönliche Integrität nicht gut bestellt.

Der *4. Akt* konfrontiert dieses furchtsame Taktieren mit der heroischen Größe des Verzichts. Als Polyeucte erfährt, daß ihn Pauline besuchen will, läßt er Sévère kommen. Ihrem Appell an sein Staatsbewußtsein setzt er die höhere *gloire* des Glaubens entgegen (IV, 3, S. 259). "Tu préfères la mort à l'amour de Pauline!", wirft ihm seine Frau vor, die nun zusammen mit Sévère versucht, ihn zu retten. Doch Polyeucte überläßt Pauline dem Rivalen und bringt jenen dadurch moralisch in Zugzwang. Der Rat seines Dieners, sich über die unerwartete Wendung des Schicksals zu freuen, "serait bon pour quelque âme commune", aber:

Je suis encor Sévère, et tout ce grand pouvoir
Ne peut rien sur ma gloire, et rien sur mon devoir.
Ici l'honneur m'oblige, et j'y veux satisfaire.
... (IV, 6, S. 265 f.)

Auf das Einschreiten des "rival généreux" hin schiebt Félix die Hinrichtung des Schwiegersohns in *Akt 5* auf. Doch auch erneute Unterredungen fruchten nichts. Es kommt zu einer letzten, ergreifenden Aussprache der Ehegatten, in der sie ihm vorwirft, ihre Liebe und ihre Entsagung gering geachtet zu haben. Als Félix seine Hinrichtung anordnet, schließt sich Pauline an. V 4, S. 275: A la mort – A la gloire. Zeigt, wie die traditionellen Koordinaten ins Religiöse gewendet wurden. Der Vorwurf der Tochter an den Vater ("ta barbarie" ...) erinnert an Camille in *Horace*. In Sévères Reaktion ("Père dénaturé, malheureux politique") findet er ein Echo (S. 277). Doch jetzt ist auch Félix von der Gnade berührt: er bekennt sich als Christ. Sévère will nicht als Richter auftreten:

Sans doute vos chrétiens, qu'on persécute en vain,
 Ont quelque chose en eux qui surpasse l'humain: (S. 278)

Deutlicher als in den anderen behandelten Dramen schafft hier das hohe Ziel: "monter dans la gloire", eine durchgehende Sogwirkung, die nacheinander alle Hauptpersonen des Dramas ergreift und letztlich keinen Raum für tragische Spaltung läßt. Die religiöse Neuinterpretation des Leitthemas der *gloire* erscheint mithin als Möglichkeit, den Widerstreit zwischen Pflicht und Neigung in einem neuen Sinn zu überwinden oder zu übersteigen. Der Glaube besetzt hier die Stelle der individuellen Pflichterfüllung, die programmatisch der staatlichen Pflicht entgegengesetzt wird. Das hat den Vorteil, daß über die Hierarchie keine Zweifel bestehen können und sich die bisher nachgeordnete Postulation in die übergeordnete Instanz verkehrt. Nicht der König oder Statthalter, sondern das göttliche Gesetz hat das letzte Wort gegenüber der Macht des Staates. Aber *Polyeucte* ist ja insofern noch wesentlich komplexer, als auch der traditionelle, moralphilosophische Tugendbegriff in der Auseinandersetzung um Liebe und Treue eine zentrale Rolle spielt. Deren Autonomie hat der Autor dadurch geschickt verankert, daß er daraus zum einen die Vorgeschichte, zum anderen den Anfang gemacht hat, als Pauline und Sévère noch nichts von der Bekehrung des Protagonisten wissen. Auch in dieser Hinsicht ergibt sich ein Wertekonflikt, in dem sowohl Pauline als auch Sévère in den Sog des höherwertigen *devoir* gerissen werden. Es geht also um einen Wettkampf der *générosité*, ähnlich wie im *Cid*, aber hier in der besonders komplexen Konstellation der drei Hauptgestalten, die darin übereinstimmen, keine "âmes communes" zu sein. Wenn Sévère dennoch am Ende von Akt IV noch glaubt, mit einer einzigen hochherzigen Handlung "et Pauline, et ma gloire, et ma compassion" zufriedenstellen zu können, so muß er am Ende das Scheitern dieses allzu billigen Harmonieanspruchs eingestehen. Falls nach der Tragödie doch noch ein Happy End gegeben ist, so liegt es auf einer höheren Stufe.

Diese Stufe ist freilich genauer besehen keine christliche Apotheose, sondern eine Ebene höherer Menschlichkeit und Toleranz und eines vertieften Ethos im Staat. Sévère bekehrt sich nicht, aber er verspricht, der "injuste haine" gegen die Christen Einhalt zu gebieten. Soll man in diesem Zusammenhang an die Hugenottenverfolgungen denken? Wie am Schluß des *Cinna* die Frau des Kaisers das Bild eines neuen Friedensreiches entwirft, in dem die Monarchie zum Anliegen aller wird, so endet das

Martyrerdrama mit einem fast an Lessing erinnernden Appell an die Toleranz:

J'approuve cependant que chacun ait ses dieux,
Qu'il les serve à sa mode, et sans peur de la peine. (V, 6, S. 278)

Das ist etwas anderes als ein bloß erbaulicher Schluß. Von Stufe an Stufe hat Corneille die Verflechtung des moralischen und religiösen Pflichtgedankens gezeigt und damit eine allgemeine Ethik nahegelegt, die als Lebensprinzip begriffen wird und doch auf den heroischen Menschen bezogen bleibt. Nicht zufällig erinnert die starre, zuweilen fast unmenschliche Haltung Polyeuctes an Horace. Und wie jener an Curiace gerichtet sagt, daß er ihn im Augenblick der Gegnerschaft nicht mehr kenne und seine Schwester Camille erdolcht, sagt Polyeucte zu Pauline: "Vivez avec Sévère, ou mourez avec moi /.../ Je ne vous connais plus, si vous n'êtes Chrétienne." (V, 3, S. 273) Polyeucte geht seiner *gloire* entgegen, aber das Entscheidende ist, daß diese Härte nicht in Gegensatz zur Menschlichkeit gerät, sondern zur Nachahmung auffordert und als höhere Stufe der strengen Ethik erscheint, die Pauline bereits in der Wiederbegegnung mit Sévère an den Tag gelegt hatte:

Et voyez qu'un devoir moins ferme et moins sévère
N'aurait pas mérité l'amour du grand Sévère. (II, 2, S. 234)

Hatte sich Pauline schon einst und jetzt wieder überwunden, so ist die Prüfung, die ihr der eigene Mann auferlegt, gleichsam die letzte Steigerung, der sie sich unterwirft, um ihre Würde zu beweisen und ihre Schwäche zu bekämpfen. Sie, die Frau, wird damit dramatisch zur eigentlich entscheidenden Figur, die das Vorbild Polyeuctes weitergibt und vermittelt. Ohne sie wären weder Félix noch Sévère angerührt. In ihrem Heroismus wird ein Ideal sichtbar, das über die Märtyrergesinnung hinaus auch den Staatsmann ergreift und die Vorstellung eines moralisch geläuterten Zusammenlebens weckt.

Höfisches Theater: Racine

In dem Kapitel *Des ouvrages de l'esprit* der *Caractères* (1688) läßt La Bruyère u. a. auch die franz. Literatur und insbesondere die Klassik revuepassieren und kommt dabei zu einem Urteil, das zu einem Topos der Literaturgeschichtsschreibung geworden ist. Welches ist, fragt er, der

Unterschied zwischen Corneille und Racine: "Corneille nous assujettit à ses caractères et à ses idées, Racine se conforme aux nôtres; celui-là peint les hommes comme ils devraient être, celui-ci les peint tels qu'ils sont." Und er weist Corneille den moralistischen Bereich der "maximes", "règles", "préceptes" usw. zu, während es bei Racine um "goût" und "sentiment" gehe. "Corneille est plus moral, Racine plus naturel. Il semble que l'un imite Sophocle, et que l'autre doit plus à Euripide." Zwei Konzeptionen der Tragödie also und des tragischen Menschen, die man auch als moralistisch und psychologisch voneinander abgrenzen könnte. Im einen Fall geht es um die Verbindlichkeit und Vorbildhaftigkeit eines Wertekanons, in dem anderen nur noch darum, das Gegebene zu analysieren und Schlüsse daraus zu ziehen. Die Literaturkritik hat - kaum zu Unrecht - in dieser Opposition die große Scheidelinie zwischen Vor- und Hochklassik, zwischen der Epoche Richelieus und der Ludwigs XIV. gesehen und die eher pessimistische Illusionslosigkeit betont, mit der ein Racine, ein Pascal, eine Mme de Lafayette die großen Begriffe entmystifizieren und das menschliche Herz bloßlegen. Bewegen sich im Drama und in der Zeit Corneilles politische und ästhetische Reflexion in einem ständigen Wechselverhältnis, ist sich das Individuum hier ständig und vorrangig seiner öffentlich-politischen Rolle bewußt, so konzentriert sich die "klassische" Generation im Windschatten des vollendeten höfischen Absolutismus auf das Innere des Menschen und demontiert so gleichsam von innen heraus den Machtanspruch des Staates.

Machen wir zunächst einen kurzen geistes- und philosophiegeschichtlichen Umweg, um die Tragweite dessen zu verstehen, was Paul Bénichou "la démolition du héros" genannt hat. Von Descartes ist im Zusammenhang mit Corneille schon die Rede gewesen, und ich hatte bereits darauf hingewiesen, daß die Übersteigerung des Ich in seiner Suche nach der *gloire* in dem eher bürgerlichen Vernunftbegriff Descartes keine unmittelbare Parallele findet. Trotzdem besteht der Vergleich insofern zu Recht, als man von einem willensbetont optimistischen Weltbild sprechen kann, in dem das Ich jederzeit fähig ist, das eigentlich Richtige zu erkennen und danach zu handeln. Mit dem *Discours de la méthode*: "que la puissance de bien juger et distinguer le vrai d'avec le faux, qui est proprement ce qu'on nomme le bon sens ou la raison, est naturellement égale à tous les hommes" (I). Auch das Ziel ist gemeinsam: "pour voir clair en mes actions et marcher avec assurance en cette vie" untertitelt ist: "Pour bien conduire sa raison" ..., d. h. die Möglichkeit der Führbarkeit und Regulierung des eigenen Erkennens

und Handelns impliziert. Das berühmte Cogito: *Je pense donc je suis*, das Descartes im 4. Teil entwickelt, beruht auf der klaren Unterscheidung von Denken / Bewußtsein / Entendement und Fühlen / Leidenschaften, die dem Bereich des Körpers und der Materie zugeordnet sind. Der implizit ideologische Charakter dieser an den Stoizismus erinnernden Position wird deutlich, wenn wir uns die Voraussetzungen dieses Cogito vergegenwärtigen. Hier entspricht paradoxerweise der Erkenntnisgewinn und -anspruch dem Erkenntnisverzicht. D. h. Da alles um es herum zweifelhaft geworden ist, begreift sich das eigene Denken als einzig unbezweifelbare Tatsache und leitet daraus die Existenz des Ich ab. Im weiteren Sinn geht es dann auch darum, Natur und Mensch zu erkennen (z. B. nehmen ja die anatomischen Studien bei Descartes eine zentrale Rolle ein). Was aber nicht darunter fällt, ist der eigentlich gesellschaftliche und politische Bereich, der als undurchschaubar gegeben erscheint: "c'est une vérité très certaine que, lorsqu'il n'est pas en notre pouvoir les discerner les plus vraies opinions, nous devons suivre les plus probables" (III), und die dritte Maxime definiert klar die fundamentale Dichotomie zwischen Ich und Lebenswelt, ja sie definiert zugleich - ähnlich wie bei Corneille - den dialektischen Umschlag aus dem Verzicht auf Bemächtigung in die Selbstbemächtigung des Ich: "Ma troisième maxime était de tâcher toujours plutôt à me vaincre que fortune" eine Entscheidung für den gesellschaftlichen Konformismus einschließt: "Obéir aux lois et aux coutumes de mon pays, retenant constamment la religion en laquelle Dieu m'a fait la grâce d'être instruit dès mon enfance..." (III). In einer solchen Haltung, die fast wörtlich an Montaigne erinnert, wird der desillusionierte Nachbarbürgerkriegscharakter einer Philosophie deutlich, die gleichsam aus der Not eine Tugend macht, indem sie sich auf die Freiheit und Größe des Ichbewußtseins zurückzieht. Die Analogien zum modernen Existentialismus sind nicht zufällig. Denn wie jener konstruiert auch der Kartesianismus eine emphatische Position der inneren Freiheit, in der Erkennen und Wollen zusammenfallen. In den *Méditations métaphysiques* postuliert der Autor ausgehend von einer Art Gottesbeweis die moralische Autonomie des Ich: "Il n'y a que la volonté seule ou la seule liberté du franc arbitre que j'expérimente en moi être si grande que je ne conçois point l'idée d'aucune autre plus ample et plus étendue:" (IV) Irrtum und Schuld - und hier scheinen wir wieder bei Corneille zu sein - ergeben sich damit aus dem mangelnden Maßhalten des Wollens, "que je na la contiens pas dans les mêmes limites, mais que je l'étends aussi aux choses que je n'entends pas" (IV).

Es mag sein - wie man in Handbüchern liest -, daß Descartes mit dieser Zurücknahme des Begehrens bereits auf das Zeitalter Ludwigs XIV. vorausweist. Boileaus Ästhetik ist ja ohne die Ethik Descartes nicht denkbar. Entscheidend ist aber im Umkreis dieser sog. Klassik etwas anderes, nämlich die Zurücknahme auch des Ich-Projekts durch die wachsende Erkenntnis der Fragwürdigkeit des Ich. René Descartes, Philosoph, Mathematiker und Naturwissenschaftler, 1596 in der Touraine geboren und 1650 in Stockholm gestorben (nach 2 Jahrzehnten des Exils und der Zurückgezogenheit in Holland). Descartes leitet Willensfreiheit und Vernunft unmittelbar von der göttlichen Freiheit ab und adelt damit die "misère de l'homme sans Dieu". Er anerkennt nur eine, paradoxe Form der Größe: "La grandeur de l'homme est grande en ce qu'il se connaît misérable." (*Pensées*, Nr. 397). Und wie im Hinblick auf das stolze Vernunftvertrauen Descartes und die Ruhmsucht der ichzentrierten Corneilleschen Helden fährt er fort: "La plus grande bassesse de l'homme est la recherche de la gloire." (*Pensées*, Nr. 404) Der Mensch - ein durch "orgueil" und "amour-propre" entstelltes Wesen, erscheint als "un monstre incompréhensible" (*Pensées*, Nr. 419), das zwischen Engel und Tier durch seine anthropologische Heimatlosigkeit gekennzeichnet ist und dessen Denken nur Illusion ist: "Tout notre raisonnement se réduit à céder au sentiment." Auch Pascal konstatiert die Macht der Tradition und der nicht hinterfragten Vorstellungen und Sitten, aber verweist sie nicht wie Descartes in einen philosophisch unerheblichen, lebensweltlichen Außenraum des Ich, sondern stellt durch sie die Vorstellung unserer Freiheit selbst in Frage: "Car il ne faut pas se méconnaître; nous sommes automate autant qu'esprit ... La coutume fait nos preuves les plus fortes et les plus crues; elle incline l'automate, qui entraîne l'esprit sans qu'il y pense." (*Pensées*, Nr. 252) Dem geschlossenen heroischen Weltbild - geschlossen auch im ästhetischen Sinn - setzt Pascal deshalb die subversive Kraft der Fragmente entgegen, die unter dem Titel *Pensées* zusammengefaßt sind und mithin schon im Titel auf jede These verzichten: "Ce qui m'étonne le plus est de voir que tout le monde n'est pas étonné de sa faiblesse." (*Pensées*, Nr. 374)

In diesem Klima der Selbstentfremdung, Selbstillusion und Mittelmäßigkeit läßt Racine seine Helden agieren; als Automaten der Götter und der Leidenschaften haben sie keine Chance, sich durch die emphatische Ostentation ihrer *vertu* wenigstens selbst zu gewinnen. Phèdre z. B. - heißt es in der Préface des Stücks - "n'est ni tout à fait coupable, ni tout à fait

innocent: elle est engagée, par sa destinée et par la colère des dieux, dans une passion illégitime ..." (540, alle Zitate nach der Ausgabe von Maurice Rat, *Théâtre complet*, in den Classiques Garnier). Die Tragik des Corneilleschen Helden resultiert - falls sie nicht im letzten Moment abgelenkt wird - aus dem Gegensatz zwischen Pflicht / Vernunft und Begehren, wobei der Held charakteristischerweise die äußere Pflicht zu seiner eigenen macht und ihre Erfüllung zur Steigerung und triumphalen Bekräftigung des Ich benützt. Die Tragik Racines resultiert aus der Ohnmacht eines sich selbst überschätzenden Helden, der in das Räderwerk der Leidenschaften gezogen wird. Kein Zusammenprall zwischen Außen und Innen, Staat und Ich, Pflicht und Neigung; die Psychologie allein genügt, um die wirkende *fatalité* plausibel zu machen. Die Tragödie demonstriert letztlich die Illusion des Handelns.

Ähnlich wie der Vergleich Racine-Corneille ist auch die Parallele Pascal-Racine ein Topos der Geistesgeschichte. Lucien Goldmann hat die beiden Autoren in seinem berühmten Buch *Le Dieu caché* (1959) unter dem gemeinsamen Aspekt der "vision tragique" zusammengefaßt und dabei den bestimmenden Einfluß des sog. Jansenismus geltend gemacht. Er folgt hierin den Thesen von Paul Bénichou und letztlich dem großen Werk Sainte-Beuves über das Kloster Port-Royal in der zweiten Hälfte des 17. Jahrhunderts, *Histoire de Port-Royal* (1840). Wir müssen daher wenigstens kurz auf die religiösen Hintergründe eingehen. Die genannte Gemeinsamkeit beruht zunächst auf biographischen Fakten. Blaise Pascal, 1623 in Clermont aus angesehenem Magisterbürgertum geboren, erwies sich als frühreifes wissenschaftliches Genie und schien für eine glänzende mathematische Laufbahn bestimmt. Mit 16 verfaßte er eine Abhandlung über Kegelschnitte, mit 19 konstruierte er eine Rechenmaschine; später kamen physikalische Experimente hinzu. Nach dem Tode des Vaters verkehrte er in der Hauptstadt in den tonangebenden Gesellschaftskreisen, bei Mme de Sablé, La Rochefoucauld und auch bei Libertins wie dem Chevalier de Méré, dessen Theorie der *honnêteté* und des *bon goût* er sich weitgehend zu eigen machte. In dieser Zeit soll er einen Traktat über die Leidenschaften verfaßt haben. Wissenschaftsoptimismus und die Ideologie der *mondanité* sind also die beiden prägenden Elemente, gegen die und in Verbindung mit denen sich Pascal dem Christentum wieder annäherte und zu einem der großen Vertreter von Port-Royal wurde. Die Grundideen: Sündhaftigkeit des Menschen, Gnadenwahl Gottes, Weltverneinung, Kunstfeindschaft hatte er schon als Jugendlicher nach einem Unfall des Vaters kennengelernt, als er

sich mit den Schriften des Jansenius und Saint-Cyrans beschäftigte. Aber erst die große mystische Krise 1654 (d. sog. Mémorial) bewirkte die Umkehr. Seit zwei Jahren schon hatte ihn die Schwester Jacqueline, die in das Kloster eingetreten war, zu überzeugen versucht. Seit 1656 geißelt der Autor in *Les Provinciales* die jesuitische, weltzugewandte Kasuistik und mondanité. Zwischen 1654 bis zu seinem frühen Tod 1662 lebte Pascal dann als Freund im Umkreis des Klosters. Aus dieser Zeit stammen die 1669 herausgegebenen philosophischen Fragmente, die *Pensées*.

Anders als Pascal wuchs der junge Racine, 1639 in Ferté-Milon getauft, bereits in einem jansenistisch beeinflussten Milieu heran; die Tante, Agnès des Moulins, wurde später Äbtissin in Port-Royal. Nach seinem Studium am Collège von Beauvais verbrachte er dort selbst drei Jahre und wurde, ohne sich mit den engeren theologischen Problemen zu beschäftigen, Schüler von Lancelot, Nicole und Antoine Le Maître. Die mondäne Phase kam 1658, als der 19jährige Port-Royal verließ und im Hôtel de Luynes seines Onkels Nicolas Vitard die späten freizügigen Jahre des Mazarin-Regiments genoß. Er verfaßte seine ersten panegyrischen Gedichte, errang das Wohlwollen Colberts und schloß Freundschaft mit dem jungen La Fontaine. Die große dramatische Schaffensperiode zwischen 1664 (mit den Tragödien *La Thébaïde* und *Alexandre*) und *Phèdre* (1677) hat man später psychoanalytisch als Verrat des jungen Künstlers an seinen geistigen Vätern von Port-Royal deuten wollen. Tatsächlich hatte sich Racine von den älteren Freunden, die seine Karriere aufmerksam verfolgten, innerlich und äußerlich immer mehr entfernt, und 1666 erfolgte der offene Bruch. Anlaß war die theaterfeindliche Haltung von Port-Royal. Nicole hatte in einem offenen Brief an Desmarets de Saint-Sorlin erklärt: "Un faiseur de romans et un poète de théâtre est un empoisonneur public, non des corps, mais des âmes des fidèles", und Racine, der sich indirekt attackiert fühlte, publizierte Anfang 1666 eine heftige *Réponse à Nicole*, die sich stilistisch an der projansenistischen Satire Pascals gegen die Jesuiten in den *Lettres provinciales* (1656) orientierte. Die moralische Krise kam mit der Kabale um die Tragödie *Phèdre* (1677), nach der sich der inzwischen berühmte Autor zurückzog, die fromme Catherine de Romanet heiratete und als Historiograph des Königs nur noch mit Boileau eine engere Beziehung aufrechterhielt. Er näherte sich Port-Royal wieder an, verfaßte die *Cantiques spirituels* und einen *Abrégé de l'histoire de Port-Royal* und ließ sich nur noch Ende der 80er Jahre von Mme de Maintenon dazu bewegen, zwei

Tragödien zu schreiben, *Esther* und *Athalie*, beide über biblische Stoffe und für den engeren Kreis der Höheren Töchter-Schule von Saint-Cyr bestimmt.

Beide Lebensläufe, Pascals und Racines, illustrieren die Unvereinbarkeit von *mondanité* und religiösem Ernst und werfen dabei ein bezeichnendes Licht auf die Zuspitzung des Konflikts in der zweiten Jahrhunderthälfte. Goldmann hat auf dieser Problematik des Kompromisses seine Interpretation Racines aufgebaut. Man muß die politische und ideologische Brisanz einer Reformbewegung sehen, die letztlich - gegen apologetische Tendenzen eines Bossuet oder auch Fénelon - das eben erst wieder geschlossene Bündnis zwischen Herrschaft und Religion, Thron und Altar aufkündigt. Die ganze Bewegung des von Henri Bremond beschriebenen *Humanisme dévot* der ersten Jahrhunderthälfte beruhte ja auf dem Versuch, einen Kompromiß zwischen der Erlösungslehre und der menschlichen Natur zu finden und - unter Zuhilfenahme des Stufendenkens des Neuplatonismus - die Möglichkeit einer allmählichen Läuterung zu postulieren. Nach dem Fiasko der Bürgerkriege und dem Zusammenbruch der humanistischen Hoffnungen war es darum gegangen, Kirche und Welt zu versöhnen und den natürlichen Eigenwert des Menschen zu rechtfertigen. Gerade der nachreformatorische Jesuitenorden hat bekanntlich immer wieder den Weg des Menschen von der Sinnenerfahrung zur religiösen Bewußtheit empfohlen und für die notwendigen Kompromisse mit der Welt und der Macht ein biegsames kasuistisches System gezimmert. Gleichzeitig steht im 17. Jahrhundert der sog. Molinismus (nach der Lehre des spanischen Jesuiten Molina) für die Doktrin der Willensfreiheit und der Möglichkeit, durch eigenes Verdienst Gnade zu erlangen. Der Jesuitenschüler Corneille zeigt ähnlich wie die Philosophie Descartes Züge dieser Willensethik, die auf einem optimistischen Menschenbild ruht. Wir haben gesehen, in wie vollkommener Weise das Corneillesche Drama die aristokratische Suche nach Größe und Ruhm mit christlichen Vorstellungen im Zeichen der *gloire de la vertu* versöhnt. Bénichou zeigt am Beispiel der heute vergessenen *Délices de l'Esprit* (1658) des oben genannten Desmarets de Saint-Sorlin, wie sehr der beschriebene Stufenweg der Läuterung dem Bedürfnis eines "idéalisme aristocratique" im 17. Jahrhundert entsprach. Und er spricht von einem "christianisme de sublimation" (S. 138), der gleichermaßen in der *Astrée*, in den Dramen Corneilles und in den erbaulichen Schriften der christlichen Humanisten, z. B. eines François de Sales, zu finden sei.

Und gegen all das richtet sich die jansenistische Lehre, indem sie auf augustinische Grundlagen zurückgeht und sich deutlich kalvinistischen Tendenzen annähert. Die Bewegung gewinnt aber nicht zufällig erst in dem Augenblick an Virulenz, da das absolutistische Staatsgebäude vollendet wird und nach der Fronde zum fernen Wunschbild wird. Der Name der Bewegung geht auf Cornelius Jansenius (1585-1638), Bischof von Ypern und Verfasser eines *Augustinus* (post. 1640), zurück. Dessen Schüler und Freund, Duvergier de Hauranne, abbé de Saint-Cyran, der 1638 auf Befehl Richelieus eingekerkert wurde und 1643 starb, wurde der entscheidende Mittler. Er war seit 1633 der geistliche Leiter der Abtei von Port-Royal-des-Champs, eines um 1204 gegründeten Frauenklosters der Zisterzienser, das Angélique Arnauld, genannt Mère Angélique, seit 1608 reformiert hatte. Als das Kloster zu eng wurde, gründeten die Nonnen 1626 Port-Royal-de-Paris, während seit 1639 christliche Laien sich in das alte Kloster zurückzogen, um ein neues Ideal der Verbindung von Wissenschaft und Frömmigkeit zu leben. Man nannte sie die Solitaires oder auch die Messieurs von Port-Royal. Zu ihnen gehörten Antoine Arnauld (1612-94), der Bruder der Mère Angélique, der Philosoph Nicole, der humanistische Gelehrte Lancelot. Wissensgeschichtlich spielt diese Gruppe insofern eine wichtige Rolle, als bald eine Art Schulbetrieb entstand und neue Formen des Unterrichts (in französischer statt lateinischer Sprache), neue pädagogische Methoden erprobt und vor allem sprachphilosophische Theorien erarbeitet wurden. Der Ort wurde zum Sammelbecken einer antimondänen Oppositionsbewegung, die auch die Grundlagen der gallikanischen Freiheiten untergrub, immer wieder verfolgt und 1710 aufgelöst wurde.

Antiaristokratismus und anthropologischer Pessimismus bestimmen die Haltung einer Gruppierung, die ebenso als Reform- wie als Protest- und Rückzugsbewegung verstanden werden kann und nicht zufällig von Anfang an von den Jesuiten und dann auch von der Kirche selbst bekämpft wurde. Ich will auf diese komplizierte Geschichte nicht eingehen. Wesentlich ist der Aspekt, den Goldmann mit der Formel "Der verborgene Gott" umschrieben hat: d. h. die Unerkennbarkeit Gottes (*deus absconditus*), dessen Gnade und Erwählung nicht vom Willen und von der Einsicht des Menschen abhängen. Letzterer ist grundsätzlich von der Erbsünde geprägt und daher unfähig nicht zu sündigen (das *non posse non peccare* von Augustinus). Die eigentliche Instanz ist nicht die Vernunft, sondern das Gewissen. Die Unerforschlichkeit der göttlichen Gnade setzt notwendig die Vorstellung der Erwählung oder Prädestination voraus. Diese Vorstellungen wurden 1653 auf Betreiben der

Jesuiten der Sorbonne von Papst Innozenz X. verurteilt und führten - über die Verteidigung der Beschuldigten - zu der großen Querelle, in die Pascal 56/7 mit seinen polemischen *Lettres provinciales* eingriff.

Es ist nicht schwer, im Theater Racines eine an jansenistische Vorstellungen erinnernde Lebens- und Weltsicht zu entdecken, die man als "vision tragique" umschrieben hat. Der Mensch steht der Undurchschaubarkeit seines Schicksals gegenüber, kann nie wissen, ob ihm Gnade oder Erlösung zuteil werden, und ist darüber hinaus auf sich selbst und seine sündhafte Natur zurückgeworfen. Dies beinhaltet zugleich den grüblerischen Gewissenszwang, eine ohnmächtige Obsession, sich selbst zu erforschen, wie wir sie im Racineschen Theater immer wieder beobachten. Die menschliche Natur, von Gott allein gelassen, wird zum geschlossenen, gefängnisähnlichen Bereich, und je mehr das Ich zum Authentizität bemüht ist, umso eher verfällt es den Schlingen der Fatalität, die sich - mit *Phèdre* zu sprechen - an den Menschen wie die Bestie an eine Beute heftet. Seit Giraudoux hat man immer wieder die grausamen und sogar sadistischen Züge des Racineschen Theaters hervorgehoben, das lustvolle und schreckliche Spiel, in dem das Opfer bis zum Ende genarrt wird, obwohl alles schon längst entschieden war. Tatsächlich kommen ja Ereignisse und Änderungen nicht mehr von außen, sondern - ausgehend von einer gegebenen Situation - entwickelt sich der tragische Konflikt von innen heraus, aus den Menschen selbst, und alles andere ist nurmehr Staffage, höfische Beigabe, die den anthropologischen, mythischen Charakter des Geschehens verdeckt. Daß erst Racine den griechischen Mythos in seiner ursprünglichen Form wieder entdeckt habe, wie man nachlesen kann, bedarf mithin der Einschränkung, daß diese Mythische einer christlichen Gnadenlehre entspringt oder anders: ähnlich wie diese funktioniert. Interpretiert man den Jansenismus als eine Reformbewegung des Rückzugs, so kann man auch das Theater Racines als eines des Rückzugs, der Wendung nach innen und der Konzentration bezeichnen. Tatsächlich gab es nach der Niederschlagung der Fronde (1648-53) keine Möglichkeit des epischen-politischen Handelns mehr. Jacques Bossuet (1627-1724) brachte die neue zentralistische Staatsideologie auf die Formel "Un roi, une foi, une loi". Mit der Ausschaltung des Hochadels, der Reduktion seiner Macht auf höfische Repräsentation und seiner militärisch-heroischen Tradition auf eine ordentliche militärische Laufbahn, war großes Handeln vorüber und wurde zum Relikt nostalgischer Adelskultur in Roman und Kunst. Und mit der Entmachtung des Pariser Parlaments bzw. der Parlamente insgesamt, d. h.

der obersten Gerichtshöfe, entfiel auch die Möglichkeit eines stolzen bürgerlichen Pflichtethos im Dienste des Staates. An seine Stelle trat der banale Beamten- und Verwaltungsdienst im Rahmen des Ämterkaufs, d. h. abhängig von der Macht des Geldes. Der quasi epischen Entfaltung von Raum und Zeit, der Emphase der Geschichte mit ihren Peripetien bei Corneille entspricht bei Racine die Beschränkung auf einen engen Raum und die kurze Zeit, die nötig ist, um den angelegten Konflikt gnadenlos zuende zu bringen. An die Stelle des Handelns tritt das Erleiden, an die Stelle der Selbstdarstellung die Selbsterforschung, an die Stelle der Extensität die Intensität. Daher entspricht dem Corneilleschen Theater der höfisch-galante Barockroman, dem psychologischen Theater Racines die psychologische Novelle (*histoire tragique*). Und deshalb gibt es bei Racine auch keine Probleme mit der klassischen Regel der drei Einheiten. Das *experimentelle* Stück, das immer schon kurz vor der Katastrophe einsetzt, braucht weder Raum noch Zeit.

Damit kommen wir noch kurz zur soziologischen Komponente. Was erklärt die Faszination dieser Bewegung auf viele Zeitgenossen? Schon Sainte-Beuve stellte sich die Frage, woher eigentlich diese "Messieurs" kamen und fand die Wurzeln im "patriciat de la haute-bourgeoisie", der administrativen und humanistischen Intelligenz. Es ist bekanntlich die Schicht, aus der sich durch Adelsbrief oder Ämterkauf seit einem Jahrhundert die sog. Noblesse de robe, der Amtsadels, rekrutiert hatte und z. B. ihre beherrschende Stellung in den Parlamenten innehatte. Bénichou hat vor allem die doppelte Opposition dieser Schicht sowohl gegen den Autokratismus des Königs als auch gegen aristokratische und feudalistische Tendenzen geltend gemacht und im Jansenismus die Keime einer Reform des Staates durch die sog. Notabeln gesehen. Schon diese furchtsamen Ansätze mußten für den Staat und seine neue Ordnungsideologie bedrohlich erscheinen. Daraus erklärt sich das Bündnis zwischen der Krone und der römischen Kurie, als es um die Eindämmung der oppositionellen Bewegung ging, und bekanntlich führte der mangelnde Erfolg ja 1710 zur Aufhebung und Zerstörung von Port-Royal-des-Champs, nachdem sich das Stadtkloster vom Jansenismus distanziert hatte. Zwischen Richelieu und Ludwig XIV. waren die Jansenisten in der einen oder anderen Weise nicht weniger als fünfmal unmittelbar durch die Zentralgewalt bedroht. Bénichou (S. 199) hat sicherlich recht, wenn er in dieser fast lächerlichen Aufregung das Zeichen einer tieferen Inkompatibilität der ideologischen Richtungen sieht, zugleich aber betont, daß der Jansenismus auf der anderen Seite bestimmten

Tendenzen der französischen Gesellschaft entgegenkam und entsprach. Die strukturellen Parallelen zwischen der Bewegung und Racine, aber auch zwischen Racine und Pascal, Pascal und der neuen höfischen Moralistik, Racine und der aufblühenden psychologischen Literatur verweisen auf eine solche tiefere Gemeinsamkeit, die den Jansenismus überdies als das "schlechte Gewissen" der mondänen Gesellschaft erscheinen läßt. So gesehen wäre aber der Jansenismus weniger als Ursache, denn als Symptom der angesprochenen Krise des heroischen Weltbilds in der entwickelten höfischen Gesellschaft zu bewerten. Vielleicht ist diese Sehweise, obwohl älter, sogar angemessener als die These von Lucien Goldmann, die dennoch in einem wichtigen Punkt die Frage nach den Ursachen erhellt. Goldmann verbindet nämlich den Jansenismus ausgehend von Sainte-Beuve mit der Krise des Amtsadels und des hohen Bürgertums und zeigt in metikulösen sozialgeschichtlichen Erhebungen die wachsende Entfunktionalisierung einer Schicht, die im 16. Jahrhundert maßgeblich als Stütze des Königtums aufgetreten war. Die Verhofung des Adels und die Notwendigkeit, für dessen Machtverlust ein symbolisches Äquivalent zu finden, führten gerade unter Ludwig XIV. zu einer neuen Betonung adliger Prärogativen, während andererseits die Rekonstruktion des Königreichs durch einen Beamten- und Verwaltungsapparat betrieben wurde, der nicht mit der alten Magistratsschicht identisch war. Angesichts des gänzlich unproblematischen Verhältnisses von Autoren wie Pascal und Racine zum König bleibt freilich fraglich, inwieweit man wirklich von einer allgemeinen Standeskrise sprechen kann. Immerhin legen die verblüffenden Parallelen zu ähnlichen pessimistischen Tendenzen in Kreisen des Hochadels die These eines kollektivpsychologisch zu interpretierenden gekränkten Narzißmus nahe.

In einem älteren Aufsatz von 1961 (GRM 42) hat der Romanist Karl August Ott "Über die Bedeutung des Ortes im Drama von Corneille und Racine" reflektiert und den Racineschen Ort als symbolischen *Treffpunkt* definiert, an dem sich die Personen nach langem Suchen begegnen. Die Zeitangabe am Anfang unterstreicht die Rolle der Vorgeschichte, deren Bedeutung wiederum durch die existentiellen Zeitstudien von Georges Poulet (*Etudes sur le temps humain*, 1949, S. 104 ff.) hervorgehoben worden ist. Die Wiederbegegnung, schreibt Poulet, kennzeichnet das vor dem Zuschauer ablaufende Geschehen als Variante der Vergangenheit und als Wiederholung ("répétition d'un drame plus ancien"). Diese Wiederholung führt aber deshalb zur Katastrophe, weil der angezeigte Ort "immer eindeutig als der Machtbereich einer der handelnden Personen

gekennzeichnet" (Ott) ist, das Treffen mithin zur Falle wird. Schon vor dem aufsehenerregenden Buch von Roland Barthes, *Sur Racine* (1963), welches seinerseits mit seiner transhistorisch-mythischen Deutung den Zorn der klassischen "critique universitaire" auf sich zog, erscheint der Raum des Racineschen Dramas daher als Gefängnis; schon Giraudoux spricht ja von einer "cage centrale". Und noch etwas mag gleich vorweggeschickt werden: Die Begegnung der Racineschen Personen steht im Zeichen einer Hoffnung, die grausam enttäuscht wird und das Drama - mit einem Titel von Karlheinz Biermann - zu einer Tragödie der "Selbstentfremdung" und des "Mißverständnisses" (*Selbstentfremdung und Mißverständnis in den Tragödien Racines*, 1969) macht. Der Augenblick der Erkenntnis, die *anagorisis* im aristotelischen Sinn, bedeutet Schuld und Schwäche (*hamartia*) als einen lange verschobenen Akt der Selbsterkenntnis. Biermann spricht von einer "Dramaturgie der Deutung und des Mißverständnisses" (S. 138). Das Drama endet in dem Augenblick, da keine Illusion, kein Selbstbetrug mehr möglich ist und das Spiel der Täuschung und Selbsttäuschung, das den eigentlichen Inhalt bildet, nicht mehr fortgesetzt werden kann. Insofern kann das "klassische" Drama Racines als äußerste Zuspitzung der barocken Schein-Sein-Dialektik interpretiert werden, als eines Barocks, das keine illusionistischen Spielräume mehr offenhält.

Betrachten wir zunächst als Beispiel die erste große Tragödie *Andromaque*, die Ende 1667 in Gegenwart des Hofes durch die Truppe des Hôtel de Bourgogne aufgeführt wurde und den Ruhm des noch jungen Autors begründete, der mit heroischen Stoffen wie *La Thibaïde* und *Alexandre le Grand* debütiert hatte. Das Stück spielt am Ende des Trojanischen Krieges und behandelt das Schicksal Andromaches, der Witwe Hektors, die von den Griechen verschleppt wurde. Vorbilder sind die *Andromache* von Euripides, eine Bearbeitung des Stoffes durch Seneca sowie das 2. Buch der *Aeneis* von Vergil.

Akt I: Wir befinden uns am Hof des griechischen Königs Pyrrhus, des Sohns von Achille, der Andromaque als Kriegsbeute erhalten hatte. Letztere hat ihren Sohn Astyanax vor den griechischen Fürsten retten können, doch verlangen jene jetzt von Pyrrhus, daß er diesen virtuellen Rächer Trojas beseitigt. Oreste ist beauftragt, diese Botschaft zu überbringen; doch im Gespräch mit dem Freund Pylade (in den ersten Versen des Dramas) macht er klar, daß es ihm nicht um den politischen Auftrag, sondern nur um die

Gelegenheit geht, die geliebte Hermione, die Verlobte des Pyrrhus, wiederzusehen. Vielleicht kann sich sein Schicksal ja doch noch wenden: "Ma fortune va prendre une face nouvelle" (*Théâtre complet*, éd. Maurice Rat, Garnier 1960, I, 1, 119).

Puisque après tant d'efforts ma résistance est vaine,
Je me livre en aveugle au transport qui m'entraîne. (121)

Doch Pyrrhus achtet inzwischen das politische Bündnis gering: Er liebt Andromaque und weigert sich, Astyanax auszuliefern, selbst auf die Gefahr eines großen epirischen Krieges. Und er hofft, daß seine großzügige Handlungsweise das Herz der Gefangenen erweicht. Als sie seine Hand zurückweist, stellt er sie vor die Alternative, nachzugeben oder den Sohn zu verlieren: "Songez-y bien: il faut désormais que mon coeur, / S'il n'aime avec transport, haïsse avec fureur." (I, IV, S. 129)

Akt II: Mit dem nämlichen Umschlag der maßlosen Liebe in maßlosen Haß beginnt Akt II: Hermione, die nicht Oreste, sondern Pyrrhus liebt, ist außer sich: "Je crains de me connaître en l'état où je suis." (II, 1, S. 131) Oreste empfängt sie zunächst mit berechnender Freundlichkeit, aber als er von der Entscheidung des Pyrrhus hört, beauftragt sie ihn mit einer erpresserischen Alternative: Pyrrhus solle sich zwischen ihr und Andromaque / Astyanax entscheiden, andernfalls werde sie Epirus mit Oreste verlassen und ihren Vater Menelaos zur Rache aufstacheln. Die neue Hoffnung Orestes ist von kurzer Dauer. Pyrrhus informiert ihn nämlich über seinen Entschluß, Astyanax auszuliefern und Hermione zu heiraten. Seine Worte verraten jedoch, daß diese quasi Corneillesche Lösung der Selbstüberwindung nur einer Selbsttäuschung entspringt. Sein Vertrauter Phoenix:

Quoi? toujours Andromaque occupe votre esprit!
Que vous importe, ô dieux! sa joie ou son dépit?
Quel charme, malgré vous, vers elle vous attire? (II, V, S. 139)

Akt III: Oreste ist halb wahnsinnig vor Enttäuschung und vertraut Pylades seinen Plan an, Hermione zu entführen: "je suis las d'écouter la raison" antwortet er auf Pylades Besorgtheit: "Je ne vous connais plus; vous n'êtes plus vous-même." (III, 1, S. 140) In seiner Unterredung mit Hermione, die ihm die Vorzüge des Pyrrhus schildert, tut er sich aber noch einmal Gewalt an. Auch gegenüber Andromaque, die ihre Hilfe erleben kommt, reagiert Hermione hochmütig und stößt Andromaque damit zu Pyrrhus zurück. Sie weiß sich keinen anderen Rat, als an seine Großmütigkeit zu appellieren. Es

ist ein letzter Versuch: "Pour la dernière fois, sauvez-le, sauvez-vous." ist die Antwort des Pyrrhus: "Je meurs si je vous perds; mais je meurs si j'attends." (III, VII, S. 149 f.). Ihre Dienerin Céphise stellt ihr die grausamen Folgen ihrer Treue zu Hector vor Augen: "Trop de vertu pourrait vous rendre criminelle." (III, VIII, S. 150) Andromaque will am Grab Hectors mit sich zu Rate gehen.

Akt IV: Das Ergebnis ist der Entschluß, dem Werben des Pyrrhus nachzugeben, sich dann aber in der Hochzeitsnacht selbst zu töten: "Et, sauvant ma vertu, rendra ce que je dois / A Pyrrhus, à mon fils, à mon époux, à moi." (IV, I, S. 153) Hermione rast und verlangt von Oreste, Pyrrhus zu töten - schnell zu töten, denn: "S'il ne meurt aujourd'hui, je puis l'aimer demain." (S. 157) Und sie entläßt den Liebenden mit den wenig tröstlichen Worten: "Et, tout ingrat qu'il est, il me sera plus doux / De mourir avec lui que de vivre avec vous." (IV, III, S. 158) Als sie jedoch Pyrrhus sieht, beginnt sie von neuem zu hoffen und läßt Oreste auftragen, nichts zu überstürzen. Freilich ist Pyrrhus nur gekommen, um seine Liebe zu Andromaque zu gestehen und die bevorstehende Verbindung anzukündigen: "L'un par l'autre entraînés, nous courons à l'autel / Nous jurer malgré nous un amour immortel." (IV, S. 160) Als er auch noch ihre Liebe anzweifelt ("Je ne t'ai point aimé, cruel! Qu'ai-je donc fait?", S. 161) gerät Hermione außer sich und entläßt ihn mit dunklen Drohungen, nachdem sie - ihrerseits ein letztes Mal - um Aufschub gebeten hat: "Pour la dernière fois je vous parle peut-être. / Différez-le d'un jour, demain vous serez maître..." (IV, V, S. 162)

Akt V setzt ein mit dem großen Verzweiflungsmonolog Hermiones: "Où suis-je? Qu'ai-je fait? Que dois-je faire encore? / ... Ah! ne puis-je savoir si j'aime ou si je hais?" Voll ohnmächtiger Wut hört sie von ihrer Dienerin, daß die Trauung vollzogen worden ist. Doch als Oreste auftritt und verkündet, er habe die Griechen aufgewiegelt und Pyrrhus getötet, fährt sie ihn an: "de son sort qui t'a rendu l'arbitre? / Pourquoi l'assassiner? Qu'a-t-il fait? A quel titre? / Qui te l'a dit?" und verflucht ihn (V, III, S.18): Vielleicht hätte Pyrrhus sie ja doch geliebt! Man erfährt noch, daß Andromaque als neue Königin das Volk gegen die Griechen aufgewiegelt hat, so daß Pylades und Oreste als Gesandte in Gefahr sind und daß Hermione sich an der Leiche des Geliebten selbst den Tod gegeben hat. Aber Oreste, der sich vorwirft, aus Liebe Völker - und Gastrecht mit Füßen getreten zu haben, versinkt bereits im Wahnsinn: "Mais quelle épaisse nuit tout à coup

m'environne? / De quel côté sortir? D'où vient que je frissonne? / Quelle horreur me saisit! Grâce au ciel j'entrevoie.../ Dieux! quels ruisseaux de sang coulent autour de moi!" (V, V, S. 170).

Wir befinden uns in der 5. Szene des 5. Aktes: Nicht die Katastrophe an sich war entscheidend, sondern die Erkenntnis des Oreste, das düpierte Werkzeug des Schicksals gewesen zu sein. Wahnsinn und Selbsterkenntnis liegen beieinander, weil Oreste erst dadurch zum tragischen Helden wird, der im Gegensatz zu den anderen Personen, auch Andromaque, im Reich des Absoluten angesiedelt ist. Der Held erscheint als negativ Auserwählter der Götter:

Grâce aux dieux, mon malheur passe mon espérance!
 Oui, je te loue, ô ciel, de ta persévérance!
 Appliqué sans relâche au soin de me punir,
 Au comble des douleurs tu m'a fait parvenir,
 Ta haine a pris plaisir à former ma misère;
 J'étais né pour servir d'exemple à ta colère,
 Pour être du malheur un modèle accompli. (S. 170)

Dies scheint fast eine Selbstdefinition der Racineschen Tragödie zu sein. Der Held übernimmt eine sündenbockähnliche, rational nicht mehr hinterfragbare Modellfunktion, weil er - jenseits jeder moralischen Überlegung - seinen Schicksalsweg zuende geht. Matei Chiaia ist in seiner Arbeit *Institution und Transgression* (Tübingen 2002) diesem rituell anthropologischen Aspekt nachgegangen. Wir sind damit bei der Deutung von Lucien Goldmann, der die prinzipielle Spaltung zwischen dem *univers tragique* und dem Bereich der Welt (*monde*), der Vernunft, des Ausgleichs und der List, behauptet. Racine gestaltet, impliziert diese These, weniger den tragischen Konflikt als solchen als eine Art Scheideweg, an dem die Personen dazu aufgerufen sind sich zu entschließen, ob sie einem der beiden Bereiche zugehören, d. h. ob sie ihre tragische Berufung erfüllen wollen. Mit Oreste: "Eh bien! Je meurs content, et mon sort est rempli." (S. 170) Für die Titelheldin des Stücks, Andromaque, stellt sich diese Alternative früher, aber sie entscheidet sich nicht für die genuin tragische Lösung, sondern für eine vermittelnde List, "de mon amour l'innocent stratagème" (S. 153), wie sie selbst sagt, und harmonisiert dadurch die widerstreitenden Postulate: Pyrrhus, Sohn, Gatte, Ich, was ja bereits stilistisch in dem Asyndeton zum Ausdruck gelangt. Nicht zufällig übernimmt sie auch nach der Ermordung des Pyrrhus wie selbstverständlich wieder neue Pflichten als Königin. Sie scheidet so - nach Goldmann - aus dem tragischen Universum aus:

"Andromaque *est tragique* dans la mesure où elle refuse l'alternative, opposant au monde *son refus volontaire* de la vie, le *choix librement accepté* de la mort. Elle n'est cependant plus tragique lorsque ... elle ruse avec le monde pour transformer sa victoire *morale* en victoire matérielle." Und Goldmann führt fort: "La pièce est une tragédie qui, dans les deux derniers actes, s'oriente brusquement vers le drame." (S. 358) Akzeptiert man diese letztlich existentialphilosophische Deutung des Stücks als Drama des Bewußtwerdens bzw. der nicht gelungenen Bewußtheit, so ergibt sich jedoch der besondere Rang des Oreste, den Goldmann merkwürdigerweise kaum gesehen hat. *Andromaque* wird zur Tragödie des Oreste in dem Maße, wie jener als einziger tragische Bewußtheit erringt. Insofern erinnert er bereits an Phèdre, und auch das Höllenmotiv jener nimmer er vorweg: In seinem Wahnsinn meint er Hermione als Furie zu sehen, die Pyrrhus dem tödlichen Dolch entreißt: "Dieux! quels affreux regards elle jette sur moi! / Quels démons, quels serpents traîne-t-elle après soi? / Eh bien! filles d'enfer, vos mains sont-elles prêtes? / Pour qui sont ces serpents qui sifflent sur vos têtes?" (S. 171) Die lyrische Intensität, ebenfalls eine Besonderheit des Racineschen Theaters, unterstreicht hier den alpträumenhaften Charakter der Szene.

Zugleich aber illustriert gerade Oreste die neue Charakterkonzeption Racines. In der *Première Préface* beruft er sich ja auf Aristoteles, welcher "bien éloigné de nous demander des héros parfaits, veut au contraire que les personnages tragiques, c'est-à-dire ceux dont le malheur fait la catastrophe de la tragédie, ne soient ni tout à fait bons, ni tout à fait méchants. ... Il faut donc qu'ils aient une bonté médiocre, c'est-à-dire une vertu capable de faiblesse." Wir kennen einen ähnlichen Wortlaut aus der *Préface* von *Phèdre*. Die Formulierung ist zugleich erhellend und irreführend. Erhellend, weil sie den mittleren Status des tragischen Helden festlegt und jenen weniger durch das Verbrechen als durch die Schwäche (*faiblesse*) gekennzeichnet sieht; irreführend, weil man noch immer an die *Pratique du théâtre* von D'Aubignac denken und einen Corneilleschen Konflikt zwischen Pflicht und Neigung, Tugend und Leidenschaft vermuten könnte. Gerade dies ist, wie wir gesehen haben, nicht mehr der Fall. Der Rest des politischen Geschehens dient nurmehr als Aufhänger, ja geradezu als Gegenfolie zu einem ganz und gar privaten Konflikt, der aus den widersprüchlichen Kräften der Liebe selbst entsteht. Ihm sind alle Helden, auch Oreste, unterworfen, denn hier geht es um die Dialektik der Leidenschaft und die Schwäche dessen, der ihr unterworfen ist. Racine

eskamotiert mithin insgeheim die klassische Vorstellung der Fallhöhe, die von der *Größe* des tragischen Helden ausgeht und die aristotelischen Kategorien *Furcht* und *Mitleid* sowie die Katharsis von dem vorbildhaften Charakter des Helden abhängig macht. Ein Held, der am Ende wahnsinnig wird, nachdem er während der ganzen Handlung einem Phantom der Selbsttäuschung nachgelaufen ist, wäre hierfür ein schlechter Beleg. Roland Barthes konnte die archetypischen und mythischen Züge der Racineschen Tragödie hervorheben, weil deren Protagonisten selbst - fast unabhängig von äußeren Zwängen - Sklaven ihres eigenen Ich sind, sich selbst und ihren Gefühlen fremd gegenüberstehen und sie als Ausdruck einer *fatalité* verstehen, die in der menschlichen Natur selbst angelegt ist. Goldmann erinnert dran, daß etwa Andromaque ganz im Sinne der Corneilleschen Wertwelt an die Großzügigkeit des Pyrrhus appelliert und das Motiv der *grandeur* betont:

Seigneur, que faites-vous, et que dira la Grèce?
Faut-il qu'un si grand coeur montre tant de faiblesse? ...
Sauver les malheureux, rendre un fils à sa mère,
De cent peuples pour lui combattre la rigueur
Sans me faire payer son salut de mon coeur ...
Seigneur, voilà des soins dignes du fils d'Achille ... (I, IV, S. 357)

Aber genau dies ist ja das Problem: daß Pyrrhus, der schwache, untragische Held (monde!) diese Botschaft der aristokratischen *grandeur* nicht mehr versteht oder verstehen will; daß man, statt von einer Überbietung an Großzügigkeit wie etwa in *Cinna*, von einem Leitmotiv der wechselseitigen Erpressung sprechen muß, bei der jeder für die Gunst des anderen *bezahlt*.

Strukturelles Äquivalent der ausweglosen menschlichen Situation ist das sog. Motiv der Liebeskette; Äquivalent des Bezahlens scheint der geschlossene höfische Raum, der die Situation der höfischen Gesellschaft unter Ludwig XIV. spiegelt. Zunächst zur Liebeskette, die wir bereits aus dem Schäferroman kennen. Sie belegt die unmögliche Kommunikation der Personen, deren jede einzelne auf sich selbst zurückgeworfen ist und die Gefühle und Reaktionen des Partners nur erraten kann; aus dem potentiellen Liebespartner wird dadurch der potentielle Gegner, und die leidenschaftliche Liebe verwandelt sich in rasenden Haß. Dabei bleibt der Ausgangspunkt der psychologischen Situation durchaus statisch, ja der ganze Konflikt resultiert nur daraus, daß die Personen immer wieder Rückzieher machen, doch noch an eine Umkehr glauben, kurz: sich über die Hoffnungslosigkeit ihrer Liebe Illusionen machen. Oreste liebt Hermione, Hermione liebt Pyrrhus, Pyrrhus

liebt Andromaque, und jene, die ihren verstorbenen Gatten Hector und ihren Sohn Astyanax liebt, bleibt zwischen diesen beiden Loyalitäten gespalten. Dies impliziert ein ständiges psychologisches Quiproquo, ein ständiges Aneinandervorbeireden und das grausame Instrumentalisieren desjenigen, der geliebt werden möchte, aber nicht geliebt wird. Nicht zufällig ist *cruel* ein Leitmotiv des dramatischen Werks. Gleichzeitig erscheint der geliebte, aber dieser Liebe sich entziehende Andere nicht nur als grausam, sondern auch als *ingrat*, undankbar, so gerade in bezug auf Pyrrhus. Daraus ergibt sich ein subtiler masochistischer Mechanismus, der den Liebenden jeweils zum Opfer des Geliebten, aber nicht Widerliebenden macht, ohne daß das Opfer sich von der Qual des Nichtgeliebtwerdens endgültig lossagen könnte. Trägerin dieser Dialektik der Gefühle ist hier die junge Griechin Hermione, die in immer neuen Anläufen um den abtrünnigen Geliebten kämpft und noch im scheinbaren Haß nur das verzerrte Gesicht der Liebe zeigt; Hermione hat die psychologisch große Rolle des Stückes. Die Tragik besteht darin, daß andere Außenstehende diesen Mechanismus durchaus durchschauen, der den Beteiligten selbst weitgehend verborgen bleibt. So antwortet z. B. Pylade auf den hoffnungsvollen Bericht des Freundes Oreste, der triumphierend von dem "courroux enflammé" der Prinzessin "contre un ingrat" spricht: "Jamais il ne fut plus aimé. / Pensez-vous, quand Pyrrhus vous l'aurait accordée, / Qu'un prétexte tout prêt ne l'eût pas retardé? / N'en croirez-vous? Lassé de ses trompeurs attraits, / Au lieu de l'enlever, fuyez-la pour jamais." (III, I, S. 142) Wie Pylade, so ist auch der Zuschauer Zeuge eines hoffnungslosen Reigens der Gefühle. Er fühlt sich nicht erhoben oder gar geläutert; er identifiziert sich und bleibt zugleich klarsichtig.

Denn dies ist ja auch der Sinn der Liebeskette: die absolute, unentrinnbare Geschlossenheit eines Raumes, der Schauspieler und Zuschauer gleichermaßen umfaßt und auf die höfische Bühne verweist. Es ist nicht nur ein Raum, aus dem alles Politische so weit wie möglich herausgefiltert wurde. Die eigentlich tragische Dialektik scheint darin zu liegen, daß erst diese Entpolitisierung die Entdeckung der Liebe als Psychologie möglich machte, daß aber andererseits gerade diese Entdeckung und ihre gesellschaftlichen Bedingungen die Erfüllung der Liebe unmöglich machten. Die Liebenden sind in doppelter Weise Verlierer, weil sie nicht nur auf das Liebesobjekt verzichten müssen, sondern weil die vorklassische, romaneske Wertvorstellung der Liebe überholt ist. Roland Barthes hat *Andromaque* - nicht ganz überzeugend - als Konflikt zwischen Vergangenheit, Treue und Legalität einerseits und dem Realismus der vollendeten Tatsachen bei

Pyrrhus andererseits gedeutet. Wichtig daran ist, daß damit eine symbolische Spiegelung der geschichtlichen Entwicklung selbst angedeutet scheint; die Niederlage überholter Werte (die hier noch an die Erinnerung an den Trojanischen Krieg gebunden sind) zugunsten einer neuen desillusionierten Freiheit. Daher der Verweis darauf, dass der Trojanische Krieg nicht wiederholt werden könne. Die Personen Racines stehen zwischen einer verlorenen Vergangenheit und einer vermauerten Zukunft. In seiner Studie *L'évolution du tragique racinien* hat Jean Rohon (Paris 1991) die „ruine de la capacité héroïque et la chute dans l'impuissance tragique“ (S. 69) betont und das Drama (um Pyrrhus) als eines der „insuffisance irrémédiale“ (S. 66) gedeutet. Der an Corneille erinnernde Wortschatz der Energie erinnere nur daran, dass eben dieses Ideal überholt sei. Andromaque pocht auf die Erinnerung und Vergangenheit: „Ah! De quel souvenir vient-tu frapper mon âme!“ (III, 8, S. 151) der Dienerin Céphise entgegen. Mit den berühmten Versen:

Dois-je les oublier, s'il ne m'en souvient plus?
 Dois-je oublier Hector privé de funérailles,
 [...]
 Dois-je oublier mon père à mes pieds renversé,
 Ensanglant l'autel qu'il tenait embrassé?
 Songe, songe, Céphise, à cette nuit cruelle
 Qui fut pour tout un peuple une nuit éternelle;
 usw. (S. 150)

Es folgt das Tableau der Schreckensnacht, das die hilflose geronnene Erinnerung umschreibt, die wie ein Trauma nachwirkt. Der in die Zukunft blickende Pyrrhus wird demgegenüber ein Opfer seiner unbegründeten Zuversicht, da er seiner eigenen heroischen Rolle nicht mehr gerecht werden kann. Man möchte aus heutiger Sicht von einem „post-histoire“ des Heroismus sprechen.

Eine hochinteressante These Erich Köhlers zur Bedeutung des Vorwurfs der Undankbarkeit bei den Racineschen Figuren weist in diese Richtung. Ausgehend von einer genauen Erhebung, die z. B. allein in der *Andromaque* vierundzwanzig Belege nachweist, sieht Köhler darin die symbolische Spiegelung der Situation des Hofadels, der in einer unerbittlichen Konkurrenz um die Gunst des Herrschers hineingestellt ist. Der Vorwurf des Undanks beruht auf der Vorstellung einer Leistung, die nicht gehörig honoriert wurde, einer Liebe, auf die man ein Recht hätte. Dies umso mehr, als der

Verhofungsprozeß den Adel ja einer eigenen Identität beraubt hat und die neue Identität nur durch Liebe und Gunst des Herrschers gewährleistet erscheinen. Erotische Frustration und drohender Identitätsverlust sind mithin miteinander verkoppelt. Die Liebe erscheint als Mittel psychologischer Transposition einer verdrängten politischen Problematik. Nun hatte ich ja im Zusammenhang mit dem Jansenismus die Goldmannsche Theorie erwähnt, wonach vor allem die noblesse de robe zu den Anhängern der neuen Richtung gehört hat. Das Hoftheater Racines scheint aber zu zeigen, daß symbolisch auch der Hofadel, die noblesse d'épée zum Opfer der Funktionsentleerung die neue Ohnmachtserfahrung teilt. Es ginge somit nicht, wie Goldmann nahelegt, um die Spiegelung einer Klassenproblematik, sondern um einen umfassenderen mentalitätsgeschichtlichen Schub. Mit Köhler: "Undankbarkeit wird bei solcher Konstellation zum gemeinsamen Nenner einer allgegenwärtigen Erfahrung, die sich in der 'Grausamkeit' des Schicksals verallgemeinert und diese wiederum in der *ingratitude* als fast gesetzmäßiges Handeln der Personen konkretisiert ... endgültige Versagung einer aufgrund einer 'geschichtlichen' Vorleistung beanspruchten, zum 'letzten Mal' - und durch die ultimative Form die Peripetie herbeiführenden - gestundeten Dankbarkeit." (*Interpretation und Vergleich Festschrift W. Pabst*, 1972)

Versuchen wir jetzt, ausgehend von der psychoanalytischen Deutung von Charles Mauron, *L'inconscient dans l'oeuvre et la vie de Racine* (1969), die folgenden Dramen knapper zu behandeln. *Britannicus* (1669), scheinbar ein politisches Drama mit der Figur des Tyrannen Nero, *Bérénice* (1670), ebenfalls scheinbar die Tragödie von politischer Pflicht und privater Neigung, und endlich *Bajazet* einer mittleren Position des weltlichen Intrigendramas zu, zu dem auch *Mithridate* und *Iphigénie* (1873 und 1874) gehören, bevor 1677 *Phèdre* zum ursprünglichen Tragikbegriff zurückkehrt. Die Grundproblemstellung ist nach Mauron so lange einfach, wie nicht eine Vaterfigur hinzutritt, die durch ihre Eifersucht die ursprüngliche Struktur stört, was in den folgenden Dramen der Fall ist. Wir hätten also zwei Gruppen; jeweils ohne und mit der Vaterproblematik:

1) *Andromaque*: Pyrrhus, der sich zu seiner Gefangenen hingezogen fühlt, weist die eifersüchtige Hermione zurück, die ältere Rechte auf ihn geltend macht.

2) *Britannicus*: Néron fühlt sich zu Junie hingezogen, die er gefangen hält und auf die der jüngere Bruder Britannicus größeren Anspruch hat. Er weist seine Mutter Agrippine zurück, die ihre mütterlichen Rechte anmeldet und ihn nicht freigeben will.

3) *Bérénice*: Der spätere Kaiser Titus liebt Bérénice, doch obwohl er ihr gegenüber verpflichtet ist, weist er sie zurück und entscheidet sich für die kaiserliche Würde.

4) *Bajazet*: Bajazet, der Atalide liebt, die wie er wehrlos und gefangen ist, stößt Roxane zurück, die Gewalt über sein Leben hat.

Ich kann hier auf die komplizierten Einzelheiten nicht eingehen. Wichtig ist jedoch, daß die frühen Tragödien - in der Mauronschen Perspektive - als Variationen eines obsessionellen Themas der abgelehnten Mutter erscheinen, wobei die Gestalt des Sohnes abwechselnd unterlegen und überlegen bleibt. Dem indirekten Mord an dem Sohn (Pyrrhus - später vor allem *Phèdre*) entspricht unmittelbar der direkte Mord in *Bajazet* und seitenverkehrt das Trauma des Muttermordes (in *Britannicus* und in dem biblischen Drama *Athalie*). Um zu erklären, was Mauron mit der These einer Komplizierung der Handlung durch eine Vaterfigur meint, will ich rasch noch den Rest resümieren:

5) *Mithridate*: Der in seiner Ehre verletzte makedonische König Mithridate droht seiner Gemahlin und seinen inzestuösen Söhnen, die um die von ihm beanspruchte Geliebte rivalisieren, mit der Todesstrafe.

6) *Iphigénie*: Agamemnon bedroht auf das Orakel der Götter hin seine Tochter Iphigénie mit dem Tod und will sich über die Liebe Achilles hinwegsetzen.

7) *Phèdre*: Der in seiner Ehre verletzte Thésée bedroht seine inzestuöse Gemahlin Phèdre und seinen Sohn Hippolyte mit der Rache der Götter.

8) *Athalie*: Joad läßt auf Geheiß Gottes die Tyrannin Athalie töten, die ihren Enkel Joad in ihre Gewalt bringen wollte.

In jedem Fall beansprucht ein eifersüchtiger Vater in einem klassisch ödipalen Dreieck die Unterwerfung und den Liebesverzicht des Sohnes,

dessen Ansprüche durch die mutterähnliche Funktion der Geliebten inestuöse Züge erhalten. In dem biblischen Drama liegen die Dinge außerdem insofern komplizierter, als Joad sich als Sohnesgestalt und Erwählter Gottes mit der höheren Vaterfigur identifiziert. Offensichtlich ist jedenfalls, daß in der zweiten Phase des Schaffens verstärkt das Problem der Autorität gestellt wird. Ob dies auch mit der eingangs behandelten Frage eines jansenistischen Einflusses zusammenhängt, muß hier offenbleiben; eine solche These käme aber dem Ansatz Goldmanns entgegen.

Britannicus, eine psychologische Studie der Grausamkeit, erklärt sich nicht nur aus dem Wunsch Racines, den älteren Rivalen Corneille auf seinem Gebiet des Römerdramas und der spektakulären Handlung zu überbieten; es ist auch das erste konsequente Hofdrama. Dem "monstre naissant" Néron steht die junge Junie gegenüber, die eben erst an den Hof gerufen, nur allmählich die Intrigen durchschaut, ihnen dann aber ein kategorisches Nein entgegenhält. Die langsame Befreiung Neros von seiner Mutter Agrippine entspricht ganz offensichtlich der Emanzipation von einer Wertewelt, der auch die Verliererfiguren, der Bruder Britannicus und der Höfling Burrhus, zugeordnet sind. Klarer als *Andromaque* handelt es sich um ein fast manichäisches "drame du refus", "le conflit entre *Junie et le monde*" (Goldmann, S. 367).

Es beginnt symbolisch mit einem Gespräch zwischen Agrippine und ihrer Vertrauten *vor dem Erwachen* des Sohnes: Wird er *devoir* und *vertu* aufrechterhalten oder sich als *ingrat* erweisen? Die nächtliche Entführung Junies läßt der Mutter wenig Hoffnung. Das Mutter-Sohn-Verhältnis ist längst zum Machtkampf entartet: "Je le craindrais bientôt, s'il ne me craignait plus." (I, I, S. 241) Agrippine verspricht dem jüngeren Britannicus, der Junie liebt, ihre Unterstützung. Aber Britannicus vertraut sich leichtsinnigerweise auch dem Freigelassenen Narcisse an, der ihn alsbald verrät. In *Akt II* holt der Kaiser - "Ce n'est plus votre fils, c'est le maître du monde", hatte Burrhus zu Agrippine gesagt - zum ersten Schlag aus, vorerst noch nicht gegen die Mutter, sondern gegen ihren Berater Pallas. Dann zieht er Narcisse auf seine Seite und offenbart sich Junie. Wiederum geht es darum, ältere Ansprüche aus der Vergangenheit, in dem Fall das Heiratsversprechen der Eltern gegenüber Junie, abzuweisen und das Gesetz der Macht dagegen zu setzen. "Ma mère a ses desseins, madame; et j'ai les miens." (II, III, S. 255) Die Götter und die Interessen des Reiches haben gesprochen. Aber wir haben es ja nicht mit einem Corneilleschen

Wertedrama zu tun: Das Gewissensproblem wird dadurch zur psychologischen Qual, daß Néron die Gefängnissituation innerhalb des Dramas noch einmal dupliziert und Junie in eine ausweglose Verkettung von Mißverständnissen treibt. Er gestattet ihr eine Unterredung mit Britannicus, will aber hinter der Wand verborgen lauschen. Junie kann mithin nicht offen sprechen, beunruhigt Britannicus und weckt zugleich durch eine Geste der Liebe den Argwohn des Tyrannen. Entscheidend aber ist die offene Verbindung von Liebe und Grausamkeit und die sadistische Lust an den Qualen des geliebten bzw. begehrten Opfers: "Je me fais de sa peine une image charmante." (II, VIII, S. 261) Weder Agrippine noch Burrhus scheinen dies am Anfang zu begreifen und täuschen sich selbst über den wahren Charakter Nérons. Erst am Ende des *III. Akts*, als dieser die Liebenden überrascht, Britannicus festnehmen und die Mutter unter Bewachung stellen läßt, scheint Klarheit geschaffen. Doch hat *Akt IV* noch immer retardierende Bedeutung, insofern die anderen ihre Hoffnung noch nicht ganz aufgegeben haben. Erst am Ende entschließt sich Néron mit Hilfe von Narcisse zum Verbrechen, welches wiederum im Zeichen der psychologischen Täuschung und Grausamkeit steht. Er macht Britannicus glauben, er habe ihm verziehen, und auch Junie und Agrippine sind von der glücklichen Wendung des Geschehens überzeugt. Da überbringt Burrhus die Nachricht von der Ermordung des Britannicus: Néron hat ihn in einem Akt brüderlicher Versöhnung vergiftet. Ratlosigkeit und Ohnmacht bei Burrhus und Agrippine, die den Sohn verflucht. Nachdem sich Junie dem Zugriff des Kaisers durch den Eintritt in den Tempel der Vesta (das Äquivalent des Klosters) entzogen hat, hat Burrhus das letzte Wort: "Plût aux dieux que ce fût le dernier de ses crimes!"

Die Flucht der Heldin zu den Vestalinnen ist von der Kritik immer wieder kritisiert worden. Der Hergang der berichteten Schlußszene macht zunächst einmal klar, daß es dabei um den Schutz des Volkes geht, das den Verräter Narcisse lyncht und Junie in den Tempel geleitet, ohne daß Néron einzugreifen wagt. Volk und Kloster erscheinen so als alternativer Bereich zu dem höfischen Gefängnis, das durch die Pervertierung der Kommunikationsmittel "Blick" (regard) und Sprache (dialogue) zu Waffen der Unterdrückung und Bedrohung gekennzeichnet ist. Goldmann hat diesen Aspekt besonders betont und in dem Motiv der "retraite" den Ansatz zu einem "drame sacré" gesehen, während das Volk die Schwundstufe des einstigen Chors der antiken Tragödie darstelle und somit am sakralen Charakter des Tempelbereichs partizipiere. Junie, das tragische Opfer einer

Tragödie ohne wirkliche Erkenntnis auf seiten des Helden, ist die Inkarnation radikaler Einsamkeit in einer aller Werte entkleideten Gefängniswelt. Frappant ist die Nähe des Mädchens zu ihrer tragischen Schwester Iphigénie, für die der Opferaltar den Übergang in eine nicht-weltliche, sakrale Sphäre bezeichnet und die Gott nicht mehr vor einem Liebhaber, sondern vor ihrem Vater schützt.

Das Seraildrama *Bajazet* (1672) kann als seitenverkehrte Variante des *Britannicus* ohne die sakrale Thematik begriffen werden. Der rein innerweltliche Konflikt erscheint dadurch aber nicht nur trostloser; das Fehlen eines absoluten Standards, der nach Goldmann auf den verborgenen Gott verweist, schafft hier auch eine Atmosphäre der Intrige und des versuchten Kompromisses, die im Gegensatz zu den Dramen der Verweigerung steht. Der junge Bajazet ist einerseits das Opfer einer Palastrevolution orientalischen Musters, andererseits soll er gerade davon profitieren, und nur die Rivalität der Sultanin Roxane mit der jungen Athalide verhindert einen glücklichen Ausgang. Zwischen Täuschung, Enttäuschung, Wut, Eifersucht, Versöhnung und erneuter Täuschung bis hin zur Katastrophe spielt Roxane hier das Spiel Hermiones, bis durch die Rückkehr des Herrschers eine Orgie von Verdächtigungen, Gegenverdächtigungen, Hinrichtungen und Selbstmord in Gang gesetzt wird, durch die letztlich alle Personen zum Opfer der Geschichte werden. In keinem Stück Racines ist die Geschlossenheit des Raumes so sinnfällig eine Hilflosigkeit der Personen, die zu einer unaufhörlichen Kette von Täuschung und Selbsttäuschung verurteilt scheinen und durch die Rückkehr des Herrschers ins Nichts gestoßen werden.

Darüber hinaus ist Roxane freilich auch ein großes und ergreifendes Porträt der verschmähten herrscherlichen Frau. *Bajazet* ist eigentlich das Drama Roxanes. Das verbindet sie mit den beiden großen Frauentragödien *Bérénice* und *Phèdre*, dem Drama der Entsagung und dem Drama des tragischen Begehrens. *Bérénice* (1670), in seiner Einfachheit und Schmucklosigkeit sicher das 'klassischste' Beispiel der klassischen Tragödie, ist von Goldmann als "Britannicus vu à travers la conscience de Junie" (S. 372) definiert worden, doch unterscheidet es sich eben gerade dadurch davon, daß, wie Goldmann selbst zeigt, weder das dämonische noch das psychologische Element überhaupt eine wesentliche Rolle darin spielt. Es ist dafür eine Tragödie ohne tragischen, d. h. tödlichen Ausgang. Statt Blut fließen Tränen, wie Th. Gautier etwas ironisch gesagt hat. Aber der Autor selbst hat

ja in seiner Préface Stellung genommen: "Ce n'est point une nécessité qu'il y ait du sang et des morts dans une tragédie; il suffit ... que tout s'y ressente de cette tristesse majestueuse qui fait tout le plaisir de la tragédie." Das Ziel der "tristesse majestueuse" begründet eine neue "simplicité" und beruht auf dem elegischen Register der Vergeblichkeit. Dies ist deshalb so wichtig, weil die Aufführung von *Bérénice* nur acht Tage derjenigen von *Tite et Bérénice* Corneilles vorausging und das Thema: die notwendige Entscheidung des Herrschers zwischen dem Reich und der Frau eigentlich ein "thème cornélien" darstellt; und aus dieser Position ist Racine schon in der anschließenden Debatte angegriffen worden.

Die Handlung beruht auf dem berühmten Satz aus Titus Livius: "Titus, reginam Berenicem ... statim ab Urbe dimisit invitum invitam." Bérénice, die Königin von Palästina, steht scheinbar am Anfang auf der Schwelle zum Glück: Der römische Kaiser Titus, der sie liebt, will sie heiraten. Kurz vor der Hochzeit gesteht ihr Antiochus, König von Komagene, daß er sie seit fünf Jahren insgeheim liebt: "D'un inutile amour trop constante victime" (I, III, S. 311) Bérénice bedauert ihn, sie ahnt noch nicht, daß - entfernter Anklang des Motivs der Liebeskette - auch ihr ein ähnliches Schicksal bestimmt ist: "Dans l'orient désert quel devint mon ennui!" (S. 310) Inzwischen kommt Nachricht, daß der Senat gegen die Verbindung mit einer nicht-römischen Frau ist. In einem langen Dialog mit seinem Vertrauten Paulin verrät Titus seine innere Qual, nach so viel Jahren der Anstrengung und Hoffnung durch den "choix des dieux, contraire à mes amours" (II, II, S. 317) verzichten zu sollen. Aber im Gespräch mit der Geliebten ist er gezwungen und wagt nicht, ihr die Wahrheit zu sagen. Dies geschieht erst im *III. Akt*, in dem Titus seine Entscheidung verkündet, Bérénice zu entlassen, und sie zugleich dem Rivalen Antiochus anvertraut: "Adieu, ne quittez point ma princesse, ma reine, / Tout ce qui de mon coeur fut l'unique désir, / Tout ce que j'aimerai jusqu'au dernier soupir." (III, II, S. 326) Antiochus schöpft neue Hoffnung, doch Bérénice weist ihn entrüstet ab. Noch ist sie im übrigen dazu bereit, sich selbst zu täuschen: "Hélas! pour me tromper je fais ce que je puis." (III, III, S. 332) Sie will es von dem Geliebten selbst wissen, der am Anfang des *IV. Aktes* in einem langen Selbstgespräch mit sich zu Rate geht. Er will sich überwinden und bittet die Geliebte: "Contemplez mon devoir dans toute sa rigueur. / Vous-même contre ma faiblesse, ..." (IV, V, S. 336) Doch Bérénice ist keine Corneillesche Heldin, sie kämpft um ihre Liebe mit den Waffen der Rührung und des Vorwurfs, nennt ihn "cruel" und "ingrat" und stellt ihm die

Qual der künftigen Trennung vor Augen: "Dans un mois, dans un an, comment souffrirons-nous, / Seigneur, que tant de mers me séparent de vous; / Que le jour recommence, et que le jour finisse, / Sans que jamais Titus puisse voir Bérénice, / Sans que, de tout le jour, je puisse voir Titus?" (S. 338) Alles scheint noch einmal offen zu sein, als der Kaiser in den Senat geht. *Akt V* bringt dann die endgültige Trennung, gerade auch, als Titus erfährt, daß die Geliebte sterben will. Er fleht sie an, sich in die Notwendigkeit zu fügen. Antiochus kündigt seinerseits seinen Verzicht und seine Abreise an. Hier kommt noch einmal ein Corneillescher Akzent herein, wenn Bérénice sich endlich durch soviel *générosité* besiegt erklärt. Aber der Weg aller drei Personen führt in die absolute Einsamkeit:

Je l'aime, je le fuis; Titus m'aime, il me quitte;
Portez loin de mes yeux vos soupirs et vos fers.
Adieu. Servons tous trois d'exemple à l'univers
De l'amour la plus tendre et la plus malheureuse
Dont il puisse garder l'histoire douloureuse.

Racine hat also das Leitmotiv der unmöglichen Liebeserfüllung und Frustration aus dem sadistischen Register der hoffnungslosen Liebe in das der tiefen Liebe ohne mögliche Erfüllung übersetzt. Dadurch entfällt die Notwendigkeit zur Intrige, und es bleibt das Spiel der Täuschung und Selbsttäuschung, das am Ende in den Augenblicken der Wahrheit mündet. Dabei kann kein Zweifel bestehen, daß der Verzicht ähnlich wie der Tod in den anderen Stücken keine höhere Wertigkeit erhält, sondern allein aus äußerer Notwendigkeit entspringt. Jedes Corneillesche Pathos der *vertu*, jeder Stolz auf die *gloire* wird spätestens in der Begegnung mit dem geliebten Menschen zunichte. Auf ihn verzichten heißt, wie Titus in *Akt II* zu Paulin sagt, "renoncer à moi-même", heißt Selbstverlust.

Je sens bien que sans vous je ne saurais plus vivre,
Que mon coeur de moi-même est prêt à s'éloigner;
Mais il ne s'agit plus de vivre, il faut régner. (IV, 5, S. 337)

Dies ist der Schlüssel. Die Liebe wird auch hier durch die Umstände zum Anlaß tragischer Selbstentfremdung, der Spaltung zwischen Rollenverhalten (*régner*) und innerer Wahrheit (*aimer*). Racine schildert mit *Bérénice* nicht wie sein Rivale die tragische Spannung zwischen zwei unterschiedlich wertigen Postulaten; er schildert die Tragödie eines Lebensentwurfes, der zum *Leben* keinen Raum läßt und zur hoffnungslosen Vereinzelung führt. Nicht zufällig ist gerade der Akt der Selbstüberwindung mit Schuld verbunden, denn, wie Titus zu Paulin sagt: "Je lui dois tout" (S. 318). Nie

war also der Vorwurf des Undanks berechtigter als hier. Aber die Tragik liegt ja gerade in dem Zwang zum Undank. Goldmann hat recht, wenn er von zwei tragischen Gestalten spricht und die Größe des Dramas in dieser Ausgeglichenheit der gemeinsamen Tragik sieht: "Titus et Bérénice, unis dans le sacrifice commun de le leurs vies, ne se reverront jamais." (S. 382)

Bérénice sollte das einzige Stück über die *Liebe* bleiben. Nach *Iphigénie*, einem fragwürdigen Mythendrama, das Erich Köhler ironisch mit der Formel "Liebe, Eifersucht und Tod" (S. 73) umschreibt, bedeutet *Phèdre* die Rückkehr zum Ausgangspunkt; Mythendrama, in dem das Mythische zugleich die Tiefenschicht des Schicksalhaften bezeichnet, und Drama der radikalen Vereinzelung in der Bewußtwerdung einer nicht mehr hinterfragbaren tragischen Schuld. Liebe und *fatalité* sind hier identisch geworden und auf den Begriff gebracht. Aber *Phèdre* ist auch das Drama der absoluten Ausgrenzung des Tragischen, wodurch die Legitimität von Herrschaft, hier insbesondere der Herrscher- und Vaterfigur infragegestellt wird. Der Graben zwischen der Welt und dem Absoluten wird erneut unüberbrückbar. Goldmann zufolge reflektiert die Ambivalenz der Dramen der zweiten Phas, d. h. die Unentschiedenheit zwischen Weltflucht und Integrationsversuch, die Geschichte des Jansenismus der 70er Jahre, die durch die Versuche Arnaulds gekennzeichnet waren, einen Kompromiß mit der Welt und der Herrschaft zu finden. Das Vordringen der Vaterfigur in diesen Dramen (nach Mauron) wäre dann vielleicht auch in diesem Sinn in einer Kongruenz des politischen und des religiösen Anspruchs zu interpretieren: *Phèdre* wäre dann - unter dem Eindruck der erneuten Verfolgung von Port-Royal - Ausdruck des Rückzugs bzw. der hilflosen Kompromißlösung. Vielleicht trug diese - deutlicher als bisher - subversive Tendenz zu dem Mißerfolg bei, der das Ende der "weltlichen" Karriere des Dramatikers Racine bezeichnet.

Die Radikalisierung des tragischen Entwurfs und damit auch der moralisch-religiösen Problematik ist unverkennbar. In der berühmten *Préface* geht Racine auf den eigenen Umgang mit den Quellen, insbesondere Euripides, ein und wiederholt zunächst die bekannte Formel aus dem Vorwort von *Andromaque*. "En effet, Phèdre n'est ni tout à fait coupable, ni tout à fait innocente: elle est engagée, par sa destinée et par la colère des dieux, dans une passion illégitime, dont elle a horreur toute la première..."

Entscheidend ist aber, daß diese "Sünde" definiert wird als "plutôt une punition des dieux qu'un mouvement de sa volonté", und weiter: "la seule pensée du crime y est regardée avec autant d'horreur que le crime même." Prädetermination und Gedankensünde prägen also diese "jansenistische" Tragödie, die - könnte man fortfahren - den bloßen Gedanken an Widerstand als Staatsverbrechen einstuft, ja eine Vorherbestimmung zum Schuldigwerden postuliert. Folgerichtig wendet sich der Autor am Ende der *Préface* auch in kaum verhüllter Form an seine geistigen Väter von Port-Royal:

Ce serait peut-être un moyen de réconcilier la tragédie avec quantité de personnes célèbres par leur piété et par leur doctrine, qui l'ont condamné dans ces derniers temps, et qui en jugeraient sans doute plus favorablement, si les auteurs songeaient autant à instruire leurs spectateurs qu'à les divertir, et s'ils suivaient en cela la véritable intention de la tragédie.

Das Legitimitätsprinzip (Autorität der Vaterfigur) und den religiösen Anspruch jansenistischer Prägung auf solche Weise zum Ausgleich zu bringen, dies mußte Anstoß erregen, zumal - wie wir sehen werden - die Gewichte sehr ungleich verteilt sind und die politische Vaterfigur die Nähe zum Lächerlichen streift.

Akt I: Hippolyte, der Sohn des Königs Theseus, Thésée, kündigt seinem Erzieher Thérémène an, er wolle nach seinem verschollenen Vater forschen! Zugleich geht es ihm aber auch darum, vor der Prinzessin Aricie zu fliehen, in die er sich verliebt hat. Und schon hier bezieht er sich überdies auf die merkwürdige Atmosphäre, die durch seine Stiefmutter Phèdre, die Tochter des Königs Minos und der Pasiphaé, entstanden sei:

Phèdre, atteinte d'un mal qu'elle s'obstine à taire,
Lasse enfin d'elle-même et du jour qui l'éclaire. (I, I, S. 544)

Damit ist das Todesmotiv angedeutet und das Leiden an sich selbst. Im übrigen verweist auch der eigene "fol amour" des jungen Helden in die zu erwartende Richtung. Als dann Phèdre auftaucht, gesteht sie ihrer Amme Oenone ihre tiefe Verzweiflung: Sie liebt Hippolyte, den eigenen Stiefsohn. Und in radikaler Zuspitzung erlebt sie die Dichotomie zwischen Bewußtsein und Gefühl, Rolle und Leidenschaft: "Ce n'est plus une ardeur dans mes veines cachée: / C'est Vénus tout entière à sa proie attachée." Das Gefühl des Ausgeliefertseins schlägt schon im 1. Akt um in Selbsthaß: "J'ai pris la vie en haine et ma flamme en horreur." (I, IV, S. 552) Schon scheint alles gesagt, scheint die Tragödie am Ende: "Soleil, je te viens voir pour la

dernière fois!" (S. 548), da kommt die Nachricht von Thésées Tod, und Oenone kann die Heldin davon überzeugen, daß ihre Leidenschaft weder schuldhaft noch unmöglich ist. Es ist die Rückkehr aus dem tragischen Universum: "Vivez; vous n'avez plus de reproche à vous faire: / Votre flamme devient une flamme ordinaire;" (I, V, S. 554)

Akt II: Inzwischen erfährt Aricie, die Hippolyte auch liebt, daß sie widergeliebt wird, zuerst durch ihre Vertraute, dann durch Hippolyte selbst. Da kündigt ihm Théramène das Kommen Phèdres an und löst ein tiefes Unbehagen in ihm aus. Nach einem Umweg gesteht sie ihm indirekt ihre Liebe. Hippolyte ist zutiefst bestürzt, und in Phèdre erwachen bei dieser Reaktion alle alten Reflexe des Selbsthasses: Mit seinem Schwert will sie die Erde von einem Monster befreien. Hippolyte sieht nur die Möglichkeit der Flucht: "Théramène, fuyons. Ma surprise est extrême./ Je ne puis sans horreur me regarder moi-même." (II, VI, S. 565) Der Akt endet in unentschiedener Spannung: Gerüchte laufen um, daß Hippolyte KÖnig werden soll, doch hört man auch, daß Thésée zurückkomme.

Akt III: Phèdre ist auf dem Gipfel der Verwirrung. "Moi, régner! Moi, ranger un Etat sous ma loi, /Quand ma faible raison ne règne plus sur moi!" (III, I, S. 566) Dennoch schwankt sie erneut zwischen mitleidloser Klarsicht und Selbsttäuschung: peut-être.. "Et l'espoir malgré moi s'est glissé dans mon coeur." (S. 567) Dem hohen Selbstanspruch der Heldin hält Oenone immer mehr ein pragmatisches Verhältnis zum Leben entgegen: "Il faut immoler tout, et même la vertu." (III, III, S. 571) Wenn Thésée kommt, will Oenone zu den Mitteln der Verleumdung greifen, um einem Geständnis Hippolytes zuvorzukommen. Das ist das klassische Phädra- und Putipharmotiv, und Phèdre ist schwach genug, um keinen Widerstand zu leisten. Thésée schöpft angesichts des merkwürdigen Verhaltens seiner Familie Verdacht und sucht bei Phèdre eine Erklärung.

Akt IV: Oenone verleumdet also Hippolyte bei seinem Vater, der in seiner Leichtgläubigkeit den Sohn verflucht und die Rache Neptuns auf ihn herabbeschwört. Vergeblich hat Hippolyte unter Hinweis auf Aricie seine Unschuld beteuert. Auch auf Phèdre, die um Gnade fleht, will Thésée nicht hören. Als sie jedoch ihrerseits von der Liebe Hippolytes zu Aricie hört, bricht ihre ganze Leidenschaft wieder auf: "Hippolyte est sensible et ne sent rien pour moi! / Aricie a son coeur! Aricie a sa foi!" (IV, V, S. 580) Angesichts dieser legitimen Liebe empfindet sie sich als Auswurf der Natur:

"Miserable! et je vis! et je soutiens la vue / De ce sacré soleil dont je suis descendue!" (S. 582) Sie verflucht Oenone, die ihr zum Nachgeben gegenüber sich selbst geraten hatte.

Akt V: Hippolyte rechtfertigt sich vor Aricie für sein Schweigen und nimmt Abschied. Als Thésée hinzukommt und Hippolyte geflohen ist, gibt sie ihm zu verstehen, daß er unschuldig ist. Thésée selbst sind inzwischen Zweifel gekommen. Zutiefst beunruhigt erfährt er, daß sich Oenone im Meer ertränkt hat und daß Phèdre sterben will. Mehr und mehr von der Unschuld seines Sohnes überzeugt, will er seinen Fluch zurücknehmen, doch zu spät: Théramène berichtet, Hippolyte sei von einem Seedrachen zerrissen worden. Da tritt endlich Phèdre auf. Sie rechtfertigt Hippolyte und gesteht ihre schuldhafte Leidenschaft. Sie stirbt an Gift.

Phèdre, hat man gesagt, ist die mythischste der Racineschen Tragödien. Theseus und der Minotaurus, die Abstammung Phädras vom Sonnengott Minos und Pasiphae, der Keuschheitskult des Hippolyte für die Mondgöttin Diana, die Mitwirkung des Seegottes Neptun bei der Vernichtung des Helden, endlich Phèdres Beziehung zu der Göttin Venus - all dies trägt zur Schaffung einer geheimnisvollen, mythologisch fernen Atmosphäre bei. Aber gerade diese mythologische Symbolik bestimmt die tragische Zwischenstellung der Heldin zwischen dem Himmel / Sonne / Licht und der Hölle, denn durch ihre Mutter Pasiphae ist sie eine Nachfahrin des Sonnengottes Helios, während ihr Vater der Richter der Unterwelt ist. Gegenüber den moralischen und elementaren Instanzen Diana und Neptun bezeichnet Phèdre mithin die vertikale Extremlage zwischen Seligkeit / Reinheit und Verdammnis. Venus, die Göttin der Leidenschaft, steht für die dumpfe und blinde Fatalität, die ein "Dieu cruel" (IV, VI) ihr zugebracht zu haben scheint. Dabei ist aber - und das ist wichtig festzuhalten - das Verhängnis der Heldin tatsächlich an ihre persönliche Haltung, an ihr Schuldbewußtsein und ihr Bedürfnis nach dem Absoluten gebunden. Immer wieder hält die Handlung des Dramas ja Möglichkeiten der Versöhnung und des Kompromisses offen, und Thésée erscheint, nach seinem ersten Zornesausbruch, als eher unsicherer, fast lächerlicher Gatte, der vor allem die Harmonie in der Familie sucht. Die Tragik ist mithin ebenso objektiv wie subjektiv begründet. M. a. W., die Heldin sucht die Fatalität ebenso sehr wie sie sie erleidet, denn - wir sahen dies schon bei Oreste - diese Fatalität ist auch Ausweis höherer, wenngleich negativer Auserwählung und scheidet das tragische Weltbild radikal von der pragmatischen Welt der

Kompromisse. Daher muß Phèdre den Tod suchen, während Thésée weiterlebt - ein wenig wie nach dem Tod Madame Bovarys der Gatte dahinvegetiert, ohne sein Schicksal je ganz zu begreifen.

Et la mort, à mes yeux dérochant la clarté,
Rend au jour, qu'ils souillaient toute sa pureté.

Dieser Schlußsatz der Heldin im 5. Akt verbindet maßlosen Stolz mit der Verzweiflung einer von Anfang gnadenlosen Existenz, war doch eigentlich - wie immer - schon im ersten Akt alles entschieden.

Der Absolutheitsanspruch der Heldin macht diese zur eigentlichen und letztlich einzigen Hauptfigur des Dramas. "Entre les dieux et le néant, Phèdre seule est humaine," schreibt Goldmann (S. 423). Neben ihr verblaßt nicht nur Thésée, es verblaßt mindestens ebenso sehr der geliebte Hippolyte, der die traditionelle Rolle des keuschen Jünglings spielt. Von Anfang an sind die Fronten klar: Sie stellt sich ihrer Leidenschaft und klagt sich an; er versucht zu fliehen und bleibt unschuldig, aber das heißt auch: fundamental untragisch. Ist Hippolyte die Inkarnation des Fluchtreflexes (er flieht vor der Heldin, dem Vater, der Geliebten...), so ist Oeone die Verkörperung - im Sartreschen Sinn - der "mauvaise foi", des faulen Kompromisses. Das ganze Problem der Schuld, mithin die zentrale Dimension des Stückes, bleibt ihr verschlossen; sie repräsentiert wie Goldmann sagt, den einfachen bon sens. Aber es bleibt noch ein entscheidender Punkt, den ebenfalls vor allem Goldmann gesehen hat, die Dialektik von Unschuld und Schuld. Wenn Phèdre Hippolyte liebt, so schwebt ihr dabei auch ein Ideal vor, das nicht unabhängig von dem Glanz des *reinen* Helden ist. Seine Reinheit ist seine Unschuld. Daher ist mehr als nur Eifersucht im Spiel, als sie erfährt, daß dieser Held sich von Aricie zähmen ließ: "Ce farouche ennemi qu'on ne pouvait dompter ... / Soumis, apprivoisé, reconnaît un vainqueur" (IV, VI) - ausgerechnet die harmlose Aricie! Diese Rivalität ist nicht nur das Ende einer Illusion; sie ist auch eine tiefe Demütigung der Heldin. Hippolyte aber bleibt der Reine, der vom Seemonster zerstört wird: Er ist mithin - außerhalb des existentiellen und tragischen Universums der Heldin - die verkörperte Unschuld, d. h. "un monstre effroyable" (III, III) aus der Sicht einer Theologie, die keine Unschuld kennt und diese nur als Täuschung und weltliche Hoffahrt begreifen kann. Die schuldhafte Phèdre ist somit in der Wahrheit, weil sie die Wahrheit erkannt hat, während die Unschuld und Harmlosigkeit um sie herum fast groteske Dimensionen annehmen. Von dieser Position konnte es kein Zurück mehr geben. Und so ist es wohl kein

Zufall, daß die weltliche Tragödie Racines mit *Phèdre* zu einem Ende gelangt.

Moralistik und Novelle

Ich hatte bereits auf die strukturellen und ideologischen Homologien (Goldmann) zwischen dem Theater Corneilles und dem höfisch-galanten Roman hingewiesen: Es ist der letzte Glanz einer vergehenden heroischen Welt, welche die psychologische Komplexität der Moderne bereits ahnt. Eine ähnliche Parallele bietet sich an zwischen dem Theater Racines und einer psychologischen Erzählkunst, die nicht auf eine Gattung beschränkt bleibt und gemeinhin mit der Entstehung der Epistolarliteratur (Madame de Sévigné), der Moralistik (La Rochefoucauld) und der Memorialistik (Cardinal de Retz und Saint-Simon) in Verbindung gebracht wird. In jedem Fall verlagert sich das Interesse vom historischen Handeln zu der Problematik der Gefühle, zur psychologischen Analyse des Ich und der Gesellschaft, hinter auch eine neue historische Ohnmachtserfahrung der Autoren und der Protagonisten zu sehen wäre. Die "vision tragique", von der Goldmann spricht, ist also nicht, wie Köhler gezeigt hat, auf eine bestimmte gesellschaftliche Gruppe beschränkt. Die Größe des "grand siècle" liegt offensichtlich darin, daß es seine Ideologiekritik gleich mitliefert und daß unter höfischen Bedingungen eine radikale Infragestellung des höfischen Welt- und Menschenbildes möglich ist.

La Rochefoucauld

Um das Gesagte zu erläutern, wollen wir einen kurzen Umweg über die Maximen La Rochefoucaulds machen, die den geistesgeschichtlichen Hintergrund auch der Erzählliteratur beleuchten. Zudem ist die Entwicklung des hochadligen Autors symptomatisch für eine ganze Generation, die in neueren Literaturgeschichten meist unter dem Begriff der "grands mondains" zusammengefaßt wird. 1613 in Paris geboren, wächst der Sohn des Herzogs von La Rochefoucauld, einer Familie aus dem Angoumois, in die bewegte Zeit vor der Fronde hinein und steht im Mittelpunkt zahlreicher zeitgenössischer Intrigen. Schon mit 16 Jahren nimmt er an Feldzügen in Italien und Flandern teil, konspiriert mit Anna von Österreich gegen Richelieu, ist in das damals berühmte Komplott der Madame de Chevreuse verwickelt und schlägt sich während der Fronde für die schöne Madame de Longueville. In dieser romanesken Welt à la *Drei Musketiere* von Dumas,

wo die großen hochadligen Damen eine führende Rolle spielen, scheint noch einmal der alte Mythos der Verbindung von Kampf und Liebe, Tapferkeit und Galanterie möglich zu werden. Mit anderen Worten: Der junge La Rochefoucauld erlebt einen höfisch-galanten Roman, bevor er sich nach der Zerschlagung der Fronde und dem endgültigen Sieg Mazarins auf seine Güter zurückzieht, um seine Memoiren zu schreiben. 1656 kehrt er nach Paris zurück und nimmt maßgeblichen Anteil an der neuen Geselligkeit der "honnêtes gens". Er verkehrt bei Mlle de Scudéry, Mlle de Montpensier und besonders bei Mme de Sablé, in deren Salon die Kunst des geschliffenen Aphorismus und der weltmännischen Maxime gepflegt wird. 1665 erscheint dann seine erste Sammlung von Maximen. In den letzten Jahren verbindet ihn eine zarte Seelenfreundschaft mit Mme de Lafayette, die wahrscheinlich unter seinem Einfluß zu schreiben beginnt. Sein Tod 1679 bedeutet auch für sie einen tiefen Einschnitt, der sich auf ihr Werk auswirkt.

Die Bedeutung der Maximen La Rochefoucaulds kann man aus verschiedenen Perspektiven begründen. Zunächst einmal handelt es sich, fast unabhängig von der Größe des Autors, um ein in gewissem Sinn kollektives Werk, welches die Gesellschaftskultur der Zeit beleuchtet. Die unter verschiedenen Titeln und in 5 Auflagen zwischen 1665 und 1678 erschienene Sammlung erscheint als Quintessenz der mondänen Gespräche, der Diskussionen, vorgetragenen und verbesserten, abgeänderten und angereicherten Sprüche, die in den Salons vorgestellt wurden. Deutlicher als bei den individuellen Werken würde man daher im modernen Verständnis von Intertextualität sprechen. Ein weiterer Gesichtspunkt betrifft die Form dieser Aphorismen und Maximen. In einem Aufsatz von 1959 (ZRP) hat Jürgen von Stackelberg die Bedeutungsentwicklung des Begriffs Aphorismus seit der Antike nachgezeichnet: Er bezeichnet ursprünglich einen medizinischen Lehrsatz und wird erst in der deutschen Spätaufklärung (Lichtenberg) und dann besonders durch Schopenhauer und Nietzsche im heutigen Sinn als geschliffene moralistische Formulierung eingebürgert. La Rochefoucauld benützt den Begriff also noch nicht. Einer seiner ausführlichen Titel lautet: *Réflexions, sentences ou maximes de morale*; ähnliche Titel wählen auch seine Zeitgenossen, so daß man diese Sammlung eher als symptomatisch für eine neue Mode der *Observations, Réflexions, Saillies, Maximes* usw. bezeichnen müßte. Und genau dies ist für uns von Interesse als Indiz für die Verbindung des nachfrondistischen Weltbilds mit einer neuen Form. In einer ausgezeichneten Dissertation (*Diskursivität und Aphoristik*, Tübingen 1989) über die Entwicklung der sog. Moralistik im

Grand Siècle hat Frank Wanning deutlich gemacht, daß die Wahl der aphoristischen Form (im Gegensatz zum Traktat und geschlossenen Essay in der ersten Jahrhunderthälfte und noch lange danach) dem Verlust eines in sich geschlossenen Sinnzentrums entspricht und so als formaler Ausdruck des Verzichts auf Bemächtigung verstanden werden kann. In inhaltlicher Hinsicht endlich erscheint das Werk als Inbegriff einer entmystifizierenden Destruktion gesellschaftlicher Mythen und mag diesbezüglich den Schriften von Port-Royal und besonders Pascals an die Seite gestellt werden. Der zentrale Satz lautet: "Nos vertus ne sont le plus souvent que des vices déguisés." Und zentraler Bezugspunkt dieser Schein-Sein-Dialektik ist der "amour-propre", "le plus grand de tous les flatteurs" (*Maximes*, éd. J. Truchet, GArnier 1967, S. 7)) mit dem Wunschdenken und Selbstverblendung, Maskenhaftigkeit und Illusion des Lebens beschrieben sind. Gesellschaftsanalyse und Anthropologie, dies scheint wichtig, sind nicht mehr voneinander zu trennen, insofern die gesellschaftliche Sehweise auf die individuelle Beurteilung zurückwirkt.

Die Gesellschaftssicht findet sich besonders in dem Artikel "De la Société" u. a. der *Réflexions diverses*, also nicht in den knappen Maximen. Die Einbindung des Einzelnen in eine, d. h. die gute Gesellschaft der honnêtes gens ist dabei selbstverständlich vorausgesetzt, d. h. hier wie auch bei den anderen Autoren wird der tragende Grund der Gesellschaft nicht in Frage gestellt und entfaltet sich die Kritik am menschlichen Verhalten auf dieser Grundlage. Hieraus entwickelt sich dann die Tragik der fiktionalen Figuren Madame de Lafayettes. Entscheidend ist, daß La Rochefoucauld im Gegensatz zur moraltheologischen Tradition nicht mehr von einer gegebenen Wahrheit ausgeht, sondern - ähnlich freilich wie schon Montaigne - die jeweilige Wahrheit des Ich sucht. Auch hierin wird ihm Mme de Lafayette folgen. In "De l'air et des manières" heißt es: "Il faut essayer de connaître celui qui nous est naturel, n'en point sortir, et le perfectionner autant qu'il nous est possible." (S. 189) Und der Autor entwickelt eine regelrechte Theorie des Gefallens, die auf der unverbildeten Selbstidentität beruht, die Vorstellung von der unbewußten Grazie in Kleists berühmten Aufsatz über das Marionettentheater vorwegnehmend. "Ce qui fait que la plupart des petits enfants plaisent, c'est qu'ils sont encore renfermés dans cet air et dans ces manières que la nature leur a donnés, et qu'ils n'en connaissent point d'autres." (S. 189) Man denkt unwillkürlich an den positiven Naturbegriff von La Fontaine. Dann heißt es: "Chacun veut être un autre, et n'être plus ce qu'il est: ils cherchent une contenance hors

d'eux-mêmes, et un autre esprit que le leur". Es geht mithin um eine Form der Selbstentfremdung, die auf Eitelkeit und Selbstliebe beruht. Die höfischen Zwänge dienen als Ausgangspunkt für die anthropologische Fundierung dieser Eigenschaften. Umgekehrt stehen aber mangelnde Selbstidentität und gesellschaftliches Verhalten in enger Beziehung. Die Originalität La Rochefoucaulds liegt nicht zuletzt darin, daß er die ästhetische und soziale Diskussion seiner Zeit über Geschmack, honnêteté usw. mit dem Problem der Selbsterkenntnis korreliert hat: "Ce qui fait cette fausseté si universelle, c'est que nos qualités sont incertaines et confuses, et que nos vues le sont aussi." (S. 208) Eigene Fehleinschätzung und falsche Sehweise verweisen aufeinander: "notre goût est conduit alors par la pente de l'amour-propre et de l'humeur, qui nous fournissent des vues nouvelles, et nous assujettissent à un nombre infini de changements et d'incertitudes;" (S. 203).

Die entlarvende Tendenz, ich sagte es schon, ist nicht auf La Rochefoucauld beschränkt. Die Schrift eines gewissen Jacques Esprit, *La fausseté des vertus humaines*, 1678 in Paris erschienen, entwickelt z. T. die nämlichen Ideen, und ihr Titel würde auch zu den Maximen passen. Wesentlich ist aber folgendes: Die Entlarvung setzt zwar noch normhafte Vorstellungen voraus, sie bleiben jedoch weitgehend unausgesprochen, und aus der Einsicht in die allgemeine Abweichung von der Norm entsteht ein individuelles Interesse an dem je Besonderen und an den verschlungenen Pfaden der dem Selbstbetrug unterworfenen menschlichen Psyche. Dieter Steland hat in seiner großen Arbeit, *Moralistik und Erzählkunst von La Rochefoucauld und Mme de Lafayette bis Marivaux* (München 1984) die Verwurzelung der zeitgenössischen Erzählkunst untersucht und deren weitgehende Übereinstimmung mit dieser postuliert. Er unterscheidet dabei im übrigen drei Phasen, die ich nur kurz referieren will, um den Gedankengang klarzumachen: 1) eine normorientierte Phase der entlarvenden Psychologie, die von dem Leidenschaftsverdacht bei La Rochefoucauld ausgeht: "Il y a dans le coeur humain une génération perpétuelle de passions ..." (S. 9); 2) eine deutlicher realistische und bürgerliche Erzählkunst, die Steland mit der partnerorientierten Moralistik des Jansenisten Nicole verknüpft und die zum psychologischen Roman des 18. Jahrhunderts hinführt; 3) die Leidenschaften werden "vom Standpunkt des Subjekts" beschrieben und "dessen triebbestimmtes Sichverhalten - zumindest in bestimmten Grenzen - als von sich aus vernunftbezogen" (S. 245) dargestellt. Damit, schließt der Autor, "wird das, was einmal als autonomieverkehrend galt, als

Ermöglichung von Autonomie erkennbar" (S. 346). Dies führt freilich weit über unser Thema hinaus, und es bliebe nur festzuhalten, daß die klassische Erzählkunst, insbesondere der Mme de Lafayette, noch immer in einem Normenkontext steht und daß gerade die Abweichung die eigentliche Problematik begründet. Dies hat sie mit Racine weitgehend gemeinsam. Aus mentalitätsgeschichtlicher Sicht hat Hans Sanders (*Das Subjekt der Moderne. Mentalitätswandel und literarische Evolution zwischen Klassik und Aufklärung*, Tübingen 1987) von einem allmählichen Einbruch des Negativen in das dominante Muster des Großen Subjekts gesprochen.

Die "nouvelle historique" und Mme de Lafayette

Erzählliteratur der zweiten Jahrhunderthälfte heißt im wesentlichen "nouvelle historique". Was ist darunter zu verstehen? Vereinfacht gesagt: eine neue, psychologisch orientierte, bewußt kurze Narrativik im Gegensatz zu dem Typus des barocken historischen Romans. Der Umschwung vollzieht sich nach der Fronde, und der Begriff setzt sich nach der Publikation von Segrais' *Nouvelles françoises* (1656) rasch durch. Zwischen 1656 und 1699 zählt man dann mindestens 137 Werke mit dieser Gattungsbezeichnung. Die Definition der Novelle durch die Geschichte findet man ebenfalls bei Segrais: "Il me semble que c'est plutôt la différence qu'il y a entre le roman et la nouvelle, que le roman écrit ces choses comme la bienséance le veut et à la manière du poète; mais que la nouvelle doit un peu davantage tenir de l'histoire et s'attacher plutôt à donner les images des choses comme d'ordinaire nous les voyons arriver que comme notre imagination se les figure." Damit ist der Begriff Roman deutlich der Überhöhungsästhetik des Barock zugeordnet, während die Novelle die Aufgabe erhält, Geschichte und Realität darzustellen. In der Folge wird daher der Romanbegriff noch lange mit dem Odium des Romanesken und Ausschweifenden behaftet sein, so daß z. B. erzählende Werke mit romanhaftem Charakter in unserem Sinn sich selbst als "nouvelle" oder "histoire" definieren, um diesen Charakter zu kaschieren.

Die Entwicklung entspricht einem deutlichen Wandel des Publikumsgeschmacks und des Leseverhaltens. 1683 schreibt Du Plaisir in seinen *Sentiments sur les lettres et sur l'histoire*: "Les petites histoires ont

entièrement détruit les grands romans." Und er rechtfertigt dies mit dem Hinweis, daß erstere der "raison" entsprächen und die "fables à dix ou douze volumes" mieden. Daß es nicht um Novellen im klassischen Sinn geht, wird deutlich, wenn Du Plaisir "anciens romans" und "romans nouveaux" gegeneinanderstellt und eine regelrechte Romanästhetik entwickelt. Kurz zusammengefaßt: "un seul événement principal" gegen die komplizierte Handlung des "roman à tiroirs" - Vermeiden der Vermischung von "histoire principale" und "histoires particulières", d. h. großer und kleiner Geschichte wie in den Haupt- und Staatsaktionen des Barockromans - Vermeiden der "événements trop anciens" sowie der "lieux trop éloignés", mithin des Exotismus der Ferne in Raum und Zeit. Das Argument verbindet sich mit einem Plädoyer für bekannte und nationale Stoffe, und nicht zufällig spielen zahlreiche Geschichten der Epoche in der nahen Vergangenheit wie – vor allem – in der zweiten Hälfte des 16. Jahrhunderts, der Epoche der Religions- und Bürgerkriege, die zugleich die verlorene Dimension eines heroischen Zeitalters noch einmal beschwört. Weiter werden gefordert: einheitliche Erzählperspektive durch den Autor selbst (anstatt der vielfältigen Erzählungen in der Erzählung), "vraisemblance", d. h. psychologische Wahrscheinlichkeit des "moralement croyable", einfache Handlung (gegen die Häufung der Ereignisse und Peripetien) und Stimmigkeit des Charakters (letztere impliziert die Entstehung eines neuzeitlichen Charakterbegriffs: "un caractère précis"). Interessant ist dabei auch, daß Du Plaisir keineswegs einer platten moralistischen Erfahrungswahrheit das Wort redet, sondern im Gegenteil das komplexe, ja beinahe unwahrscheinliche Verhalten einer Person, d. h. den individuellen Fall als Prüfstein der Kunst des Autors bezeichnet. Dies ist genau die Neugier an der konkreten Psychologie, die auch in der zeitgenössischen Porträtkunst ideale Vorstellungen und Normen veraltet erscheinen läßt. Die neue lebensweltliche Funktion des Erzählens in der domestizierten höfischen Gesellschaft und der quasi überständische Anspruch sind mit dieser psychologischen Realistik verknüpft: "ces peintures naturelles et familières conviennent à tout le monde; on s'y retrouve, on se les applique ... et on ne peut douter que les incidents ne nous attachent d'autant plus qu'ils ont quelque rapport avec nous."

Aus dem Gesagten ergeben sich zwanglos die Funktion und das Niveau der Gattung, die auch "petit roman" oder "demi-roman" genannt wird. Es geht um lebensweltliche Orientierung, um die Fortsetzung moralistischer Reflexion unter empirischen Bedingungen, und das Zielpublikum ist -

vereinfacht gesagt - *La cour et la ville* im Sinne Erich Auerbachs. Wir haben es also immer noch mit gehobener Erzählkunst zu tun, nicht mit äußerlicher Realistik im späteren Sinn. Du Plaisir betont ausdrücklich in dieser Hinsicht die stilistische Nähe zwischen dem alten und dem neuen Roman. Dies verbindet die neue Gattung aber auch mit der älteren Form der *nouvelle courtoise* und z. T. auch der *histoire tragique* höfischer Prägung. Diese Gattungsgeschichte ist noch nicht geschrieben. Immerhin hat Winfried Wehle in seinem Buch *Novellenerzählen* (München 1981) eine Entwicklungsgeschichte angedeutet. Seit etwa der Mitte des 16. Jahrhunderts tritt in Frankreich neben den vorherrschenden Typus der schwankhaften und pointierten Erzählung (*conte joyeux*) eine deutlich problemorientierte und auf das höfische Milieu bezogene Form der Novelle, die sog. *nouvelle courtoise*. Dem *conte joyeux* wäre rhetorisch die Aufgabe des "delectare" zuzuordnen, der *nouvelle courtoise* das "movere". Wir finden beides bei Margarete von Navarra, deren *Heptaméron* ja ursprünglich, 1558, unter dem Titel *Histoires des amants fortunés* herauskam. Es geht dabei auch um tragische Schicksale von Liebenden von Stand, die an den geschichtlichen Bedingungen scheitern. Die Mitleids- und Rührungsästhetik des "movere" nun hat die *nouvelle courtoise* mit der *histoire tragique* gemein, die in der zweiten Hälfte des 16. und zu Beginn des 17. Jahrhunderts zunehmende Beliebtheit erlangt. Ausgehend von dem enormen Einfluß der Novellen Matteo Bandellos seit ca. 1550 erhält die Gattung auch durch die politische Umstände Auftrieb und vermischt sich seit Anfang des 17. Jahrhunderts mit stärker romanescen Tendenzen, die von Spanien ausgehen und vor allem mit dem Vorbild der *Novelas ejemplares* von Cervantes verbunden sind. Frédéric Deloffre sieht den entscheidenden Einschnitt nach 1613 (*La nouvelle en France à l'âge classique*, 1968). G. Hainsworth, der die Rezeptionsgeschichte der *Novelas ejemplares* (*Les N. E. de Cervantes en France*, 1933) untersucht hat, unterscheidet zwischen den realistischen und den romanescen Schicksalsnovellen des spanischen Autors und sieht dessen Bedeutung besonders in letzterem Genre der *nouvelle romanescue*. Dies bedingt tendenziell freilich auch die Einebnung des höfischen Niveaus. Die *Histoires tragiques* von Rosset, die zwischen 1614 und 1742 immer wieder neu aufgelegt wurden, zeichnen sich durch ihr heterogenes Register, die Spannweite zwischen galanter Idylle und realistischer Grausamkeit und durch ihre vorwiegend moralistische Analyse der Leidenschaften aus. *Les Nouvelles Françaises* (1623) von Charles Sorel behandeln die "divers effets de l'amour et de la fortune", ohne sich um ein spezifisch höfisches Kolorit

zu kümmern. Dies geschieht erst wieder bei Jean Segrais, *Les Nouvelles Françaises* (1656), die bewußt an Margarete von Navarra anknüpfen. Zu diesem Zweck entwirft Segrais einen ständischen und idyllischen Rahmen, der die Erzählsituation der höfischen Salons in ländliche Umgebung transponiert (Park und Schloß) und macht den Vorschlag, die erzählten privaten Schicksale (*actions particulières*) an die Geschichte zu binden, ohne die Forderung nach "vraisemblance" zu verletzen. Dies hat Georges May (RHLF 1955) zu seinem bekannten Aufsatz "L'histoire a-t-elle engendré le roman?" angeregt. Die Geschichte soll zudem nicht zu fern sein, sondern auf nationale Ereignisse Bezug nehmen. Man kann von einem regelrechten Mischprogramm sprechen, in dem Tendenzen des heroisch-galanten Genres mit der novellesken Tradition verschmolzen werden. Die Geschichten - mit dem bezeichnenden Untertitel *Divertissements de la Princesse Aurélie* - werden im übrigen reihum von Damen erzählt und spiegeln mithin den Vorrang der Frau von Stand in der höfischen Salonkultur, wie sie Renate Baader beschrieben hat.

Das Beispiel Segrais, der Madame de Lafayette am Anfang noch geholfen haben soll, ist so wichtig, daß wir wenigstens einen kurzen Blick auf die Erzählungen werfen wollen. Die 1. Novelle *Eugénie* schildert in einem sehr vagen historischen Rahmen die Freundschaft zwischen einem deutschen und einem französischen Edelmann und den Widerstreit zwischen Liebe und Freundschaft. Die Heldin, die von beiden geliebt wird, selbst aber weder den französischen Gatten noch den deutschen Verehrer liebt, sondern einen gewissen Florençal, verkörpert den Widerstreit zwischen sozialen Zwängen und individueller Neigung. Die Geschichte endet nur z. T. tragisch; der Gatte kommt durch den Freund um, und letzterer zieht sich in ein Kloster zurück; das Happy End der Liebenden aber ist mit dem Verzicht auf Ämter und Würden verbunden und damit symbolisch an den Ausstieg aus der Geschichte geknüpft. Die Geschichte zeigt alles in allem eine romaneske Tendenz (Verwechslungen, Verkleidungen, nächtliches Stelldichein, verlorene Briefe etc.), die auch und noch mehr für die übrigen Erzählungen charakteristisch ist: die Novelle *Adelayde*, die im Hochmittelalter angesiedelt ist, aber auch *Honorine*, die in die jüngste Vergangenheit ("Il y a trois ou quatre ans ...") zurückführt. Besonders interessant ist Novelle Nr. 6, aus der Racine seine Tragödie *Bajazet* bezog. Sie zeigt die Vorliebe der Epoche für die heroische Intrige in einer höfischen geschlossenen Welt, die wahlweise in das Frankreich der Renaissance oder des Mittelalters oder in orientalische Umgebung versetzt wird. Für letzteres ist im übrigen das sog.

Maurenggenre (genre mauresque) von Bedeutung, das durch die erste französische Übersetzung des Pérez de Hita, *Guerras civiles de Granada* (1595) 1608 eingeführt wurde. Zu nennen wären Werke wie:

Histoire secrète de la conquête de Grenade von Madame de Gomez, *Almahide ou l'esclave reine* von Mlle de Scudéry (1660), *Les Galanteries grenadines* (1673) von Mme de Villedieu, die mit ihrem anderen Novellenzyklus *Les désordres de l'amour* (1675) das Hofleben zwischen den Bürgerkriegen und Anfang des 17. Jahrhunderts beschreibt. Und in diese Tradition gehört auch *Zaïde, histoire espagnole* (1670-1), zuerst unter dem Namen Segrais' erschienen. Zusammen mit dem ersten romanästhetischen Traktat *de l'origine des romans* von Huet, wurde die Erzählung später von Mme de Lafayette als eigenes Werk publiziert.

Endlich wären im Zusammenhang mit der Spanienmode der 1670er Jahre die Werke von Saint-Réal und Courtin zu erwähnen: *Don Carlos* (1672) und *La Conjuration des Espagnols contre la République de Venise* (1674) von Saint-Réal und *Don Juan d'Autriche* (1672) von Courtin. Noch in den 90er Jahren erscheinen von Mme d'Aulnoy die *Nouvelles espagnoles* (1692) und von Catherine Bernard, *Inès de Cordoue, nouvelle historique* (1696). Beide Erzählerinnen sind vor allem durch ihre höfischen Märchen bekannt geworden. Wichtig ist aber die Aufwertung des Roman-Genres überhaupt, die in dem *Traité* von Huet zum Ausdruck kommt. Erstmals wird der Roman damit zum Gegenstand der Literaturkritik, die diesen bisher nicht zur Kenntnis genommen hatte. Dabei versucht Huet, Bischof und Gelehrter, die Gattung von der antiken Erzähltradition abzuleiten und nach klassizistischen Regeln zu bewerten.

Die schon erwähnte Erzählung *Zaïde* ist vor allem als Beleg des Übergangs vom heroisch-galanten Genre zur psychologischen Roman-Novelle von Bedeutung. Die komplexe Handlungsstruktur mit allein 5 eingeschobenen Schachtelerzählungen, die romanesken Peripetien mit Aussetzung, Schiffbruch, Sklaverei, Wiedererkennung, Palastintrige usw. und nicht zuletzt die zentrale Liebesgeschichte zwischen dem standhaften Helden Gonsalve und der idealen Geliebten Zaïde - all dies scheint noch auf einen älteren Traditionsrahmen zu verweisen. Indessen gibt es auch Anzeichen für eine Verlagerung des Interesses: Geschichtlichkeit und Psyche sind nicht mehr wirklich miteinander verknüpft, sondern erstere dient nurnmehr dazu, den Frustrationsrahmen für die individuellen Gefühle zu schaffen; die

Liebesintrige verweist auf die irrationale Macht der Liebe, so daß der ganze Roman auch als Studie über die verschiedenen Formen der Leidenschaft gelesen werden kann; und endlich haben wir es mit einem merkwürdigen Ungleichgewicht zwischen präsentischer Handlung (in einem Jahr) und einem breiten Geflecht von Vorgeschichten zu tun, die das Erzählen als eine Art Vergangenheitsbewältigung und Aufdröselung der Rätsel der Vergangenheit erscheinen lassen. Schon vorab ließe sich die Kernkonstellation als symbolische Spiegelung des Dilemmas des Hochadels nach der Fronde interpretieren: Zwei Königssöhne, Consalve und Alphonse, begegnen sich am Strand von Katalonien und fassen, geeint durch die "grandeur de leur esprit" (*Romans et Nouvelles*, éd. A. Niderot, Garnier 1970, S. 41), alsbald Sympathie zueinander. Sie sind beide Flüchtlinge der höfischen Welt, doch nicht wie in der *Astrée*, um eine idyllische Welt der reinen Gefühle zu errichten, sondern voller Schuldgefühle und voll gekränktem Stolz: "je ne puis me séparer de moi-même, pour qui j'ai tant d'horreur" (S. 40) begründet Consalve seinen misanthropischen Rückzug. Die Situation erinnert an diejenige vieler Hochadliger der Zeit, besonders eines La Rochefoucauld, der ja mit Segrais ebenfalls an dem Roman mitgearbeitet haben soll. Von Anfang an erleben wir so das heroische Individuum in einem zwiespältigen, handlungsunfähigen und -unwilligen Zustand der Selbstzerfleischung, als Vertreter eines neuen Menschentypus des unglücklichen Bewußtseins.

Es geht mithin um einen Versuch der Selbstfindung. Die Handlung wird ausgelöst durch das Auftauchen der schönen Zaïde, einer Christin arabischer Herkunft, die, wie man später erfährt, nach einem Schiffbruch an der Küste gerettet wird. Nach einer intrigenreichen Liebe am Hof um Nugna Bella, die ihm vom eigenen Freund entfremdet worden war, wagt Gonsalve nicht, sich seine plötzliche Zuneigung einzugestehen; auch scheint Zaïde seine Sprache nicht zu verstehen. Symbolisch: mangels Kommunikation ist der Held auf sich selbst zurückgeworfen. Der Test der Liebe aber ist wie bei Racine die Qual der Eifersucht, hier auf Alphonse: "Cette passion, qui lui était inconnue, se fit sentir en lui pour la première fois, avec tant de violence qu'il crut être frappé de quelque douleur que les autres hommes ne connaissaient point [...] il sentait quelque chose de plus cruel que tout ce qu'il avait éprouvé. Sa raison ne put demeurer libre. [...] c'était seulement par les douleurs que donne l'amour qu'il s'apercevait d'en avoir;" (S.48f.) Damit ist die eigentliche Dialektik bezeichnet, die nichts mehr mit dem heroischen Schema von Schmachten und Bewährung im "amour-estime" zu tun hat.

Eifersucht, Qual, Mißverständnis bestimmen bis zum Ende das Geschehen. Freilich spielt nicht Alphonse die entscheidende Rolle, den der Held ohne Grund verdächtigt, sondern der ferne Rivale Alamir, der Fürst von Tharsus, der die heroische Rolle des hochherzigen Maurenfürsten übernimmt. Alphonse hat aber die Aufgabe, in seiner Lebensgeschichte die nämliche Problematik der Eifersucht und der Leidenschaften zu demonstrieren: "en effet je n'étais pas le maître de mes sentiments" - "Je voyais bien que j'avais tort; mais il ne dépendait pas de moi d'être raisonnable" (S. 114 f.). Mit anderen Worten: die Helden sind weniger die Opfer der äußeren Umstände, als ihrer eigenen Leidenschaften und Obsessionen, und gerade die Doppelung von Luzidität / Selbsterkenntnis und innerer Haltlosigkeit ist bezeichnend. "Les véritables inclinations nous l'arrachent malgré nous [sc. notre coeur] et l'amour que j'ai pour Zaïde est un torrent qui m'entraîne sans me laisser un moment le pouvoir d'y résister." (S. 88) Dies gilt letztlich auch für den maurischen Gegner und begründet das gemeinsame ständische Weltbild einer paradoxen Größe, die sich in der überwältigenden Macht der Gefühle und der hilflosen *Schwäche* der Personen äußert. Soziologisch gesprochen: Unter dem Druck wachsender Entfunktionalisierung und Einbindung in das höfische System entdeckt der Adel in der eigenen Schwäche allgemeinmenschliche Konstanten und steigert die neu entdeckte Dialektik der Gefühle zu bisher unbekannter Tragik. Hinter all den Zufällen des äußeren Lebens scheint eine versteckte Fatalität zu lauern, die das individuelle Geschick lenkt. Die Liebesgeschichte zwischen Zaïde und Consalve wird am Ende - der Held ist an den Hof zurückgekehrt, hat sich integriert und Alamir besiegt - doch noch gut enden: Er findet die verlorengegläubte Geliebte am maurischen Hof wieder und vernimmt endlich das Geständnis ihrer Liebe. Für Alamir aber endet es tragisch und so auch für die Frau, welche Alamir liebt, ohne von ihm geliebt zu werden: Féline: "à la même heure qu'elle avait vu mourir le prince de Tharse, elle finit une vie que l'amour avait rendue si malheureuse." (S. 230) Das ist der tiefere Ton Madame de Lafayettes, wo das Happy End der älteren Romantradition die Tragik der Gefühle nicht mehr überlagert. "L'on est bien faible quand on est amoureux", wie in der Novelle *La Princesse de Montpensier* (S. 25) heißt.

Marie-Madeleine Pioche de Lavergne, comtesse de Lafayette (1634-1693) ist etwas jünger als ihre Freundin, die Marquise de Sévigné, eine entfernte Verwandte; sie verkehren beide in dem berühmten Hôtel de Rambouillet. Als Tochter der Ehrendame von Anna von Österreich hat sie den Hof

kennengelernt und wird zeit ihres Lebens ein besonderes Interesse für das Genre der "histoire secrète", der amourösen und diplomatischen Intrigenspiele der Hofgeschichte haben. Dies zeigen die postum veröffentlichten Werke, *Histoire de Madame, Henriette d'Angleterre* (1720) und *Mémoires pour la cour de France pour les années 1688 et 1689* (1731), die ihr Interesse für historische Forschung bezeugen und ihre intime Kenntnis der Hofintrigen enthüllen. (Sie stand in freundschaftlicher Beziehung zu Henriette d'Angleterre, der eine Liaison mit Ludwig XIV. nachgesagt wurde und die schon mit 26 Jahren auf ungeklärte Weise ums Leben kam.) Sie steht damit in einer Tradition, die man als höfisch-moralistische Geschichtsschreibung bezeichnen könnte. So etwa Guez de Balzac: *De l'utilité de l'histoire aux gens de cour*, beim Père Rapin: *Introduction pour l'histoire*: ("Ce n'est pas écrire l'histoire que de conter les actions des hommes, sans parler de leur motifs.")

Oder bei Saint-Réal: *De l'usage de l'histoire* (1671), wo als Ziel der Geschichtsschreibung definiert wird, "étudier les motifs, les opinions et les passions des hommes". Was vor allem interessiert, ist die Herleitung des Handelns und der Ereignisse aus komplexen psychologischen Konstellationen, und angesichts einer ganz um den Hof konzentrierten Politik der Geheimdiplomatie kann dann nur der Hof selbst die Bühne des welthistorischen Geschehens abgeben: "le théâtre de la cour", wie es im *Don Carlos* von Saint-Réal heißt. Aus dieser Psychologisierung der Geschichte bezieht das Geschehen aber andererseits seine exemplarische Bedeutung: Die Aufdeckung der psychologischen Mechanismen erlaubt es, Schlüsse daraus abzuleiten und das Ganze, wiederum mit Saint-Réal, als Exempel und Veranschaulichung allgemeiner Gesetze vorzuführen. In der Verinnerlichung und Autonomisierung der Gefühle geht Mme de Lafayette freilich noch einen Schritt weiter als etwa Saint-Réal, der private Geschichte noch immer als Funktion von offizieller Geschichte darstellt, und sie verzichtet andererseits nach *Zaïde* auf die romanesken Elemente, die bei einer Mme de Villedieu nach wie vor erhalten bleiben. Zu Recht wird sie daher als Begründerin des neuzeitlichen psychologischen Romans begriffen. Ihr Ruhm gründet dabei nur auf einem schmalen Werk, den beiden "nouvelles historiques" *La Princesse de Montpensier* (1662) und *La Princesse de Clèves* (1678). Beide schildern übrigens mit bewußter historischer Distanzierung die Hofatmosphäre der Valois.

Dabei ist die kürzere Novelle von 1662 (ein Jahrzehnt vor *Zaïde* entstanden) nicht nur das radikale Gegenstück zu *Zaïde*, sondern zugleich auch das

Bindeglied zur *Princesse*, insofern die Geschichte zur negativen Kategorie sinnentleerter Zwänge herabgestuft wird, bevor sie in der *Princesse* weitgehend zurücktritt und nur noch den gesellschaftlichen Rahmen bildet. Die Geschichte beginnt fast treuherzig allegorisch: "Pendant que la guerre civile déchirait la France sous le règne de Charles IX, l'Amour ne laissait pas de trouver sa place parmi tant de désordres et d'en causer beaucoup dans son Empire." Man denkt an die *Désordres de l'amour* von Mme de Villedieu. Weniger treuherzig ist die folgende Handlung, die Leo Pollmann mit einer 5-aktigen Tragödie verglichen hat. Es beginnt im heroisch-galanten Register: Der Fürst von Montpensier hat eine überaus schöne und tugendstolze Frau geheiratet. Um nach dem Hugenottenaufstand seinen älteren Freund, den Grafen von Chabannes, vor dem Zugriff der Maria von Medici zu bewahren, nimmt er ihn mit auf seine Besitzungen. Aus der Bewunderung des Grafen für die junge Frau, die nichts von der "faiblesse de la galanterie" wissen will, wird bald Liebe: "Il devint passionnément amoureux de cette princesse; et, quelque honte qu'il trouvât à se laisser surmonter, il fallut céder et l'aimer de la plus violente et de la plus sincère passion qui fût jamais." (S. 7) Damit haben wir es mit einer tendenziell tragischen Dreiecksgeschichte zu tun, einer Ehebruchs- statt einer "Es waren zwei Königskinder"-Geschichte, wie im barocken Roman. Aber noch befänden wir uns im Corneilleschen Umfeld einer wechselseitigen Rivalität der *vertu*, wenn nicht auch das Motiv der Liebeskette angedeutet würde. Denn der Graf benimmt sich mustergültig und unternimmt alles, um die Großzügigkeit seines Freundes nicht zu enttäuschen. Statt eines Rivalen übernimmt er so immer mehr die Rolle eines väterlichen Hüters der Ehre der Frau, die der Fürst aufgrund seiner ständigen militärischen Pflichten nur selten sieht und wenig kennt. Während einer Bootsfahrt in Loches wird nämlich der Herzog von Guise auf die Frau aufmerksam, die ihm "parut une chose de roman" (S. 10). Der Herzog von Guise hatte sie schon vor Jahren gekannt und fühlt "réveiller vivement dans son coeur tout ce que cette princesse y avoit autrefois fait naître" (S. 11). Die Prinzessin bewahrt Distanz, doch als bei nächster Gelegenheit der Gatte den Herzog von Guise bei seiner Frau sieht, erwacht in ihm die Eifersucht, und Chabannes erkennt mit Bedauern "que ce commencement de roman ne serait pas sans suite" (S. 12). Liebe des Herzogs von Guise und Eifersucht des Ehemanns wachsen langsam, bis der Friedensschluß Gelegenheit gibt, als Personen des potentiellen Dramas am Hof in Paris zu vereinen und die eigentliche Handlung in Gang zu bringen. Die Autorin hat die Gegebenheiten in der postumen "nouvelle historique" *La Comtesse de Tende* später variiert, und

letztlich geht es auch in der *Princesse de Clèves* um nichts anderes: Man könnte von einer ansteckenden Kraft der Liebesleidenschaft sprechen. Unmerklich läßt sich die Heldin in die Netze ziehen. Vergeblich warnt Chabannes sie vor den Folgen und betont die Unwürdigkeit eines Mannes "qui n'est capable que d'ambition" (S. 20). In einem Akt letzter Selbstüberwindung ermöglicht er schließlich ein Rendezvous der Liebenden und wird so aus Liebe zur Prinzession schuldig an dem Fürsten. Er bringt den Herzog von Guise in das Privatgemach der Frau und setzt sich selbst, als der Fürst Verdacht geschöpft, das Zimmer aufgebrochen hatte und Guise geflohen war, dem schlimmsten Verdacht aus. Er ist das Opfer nicht allein des Zufalls, sondern seiner Liebe. Der Held des "amour parfait" ist zugleich der große Verlierer. Während der Bartholomäusnacht kommt er bald darauf namenlos in der Gosse von Paris, "dans l'extrémité de l'un des faubourgs" (S. 32), um, ohne daß sein Andenken rehabilitiert wird. Der Herzog von Guise dagegen bestätigt das Urteil des Hausfreundes und sucht sich neue amouröse Abenteuer, die die Prinzessin zutiefst treffen: "Ce fut le coup mortel pour sa vie. Elle ne put résister à la douleur d'avoir perdu l'estime de son mari, le coeur de son amant et le plus parfait ami qui fut jamais. Elle mourut en peu de jours, dans la fleur de son âge, une des plus belles princesses du monde, et qui aurait été sans doute la plus heureuse, si la vertu et la prudence eussent conduit toutes ses actions."

Folgt man also der Autorin, so wäre die Novelle nichts anderes als die Tragödie des falschen Verhaltens der Heldin. Die Koppelung von *vertu* und *prudence* schafft dabei eine merkwürdige Ambiguität. Vielleicht ist aber gerade dies, nämlich die Verbindung eines absoluten Moralbegriffs und einer fragwürdigen Verhaltensweise, der Schlüssel zum Verständnis. Es geht ja in dieser höfischen Welt nicht mehr allein um Tugend an sich, sondern ebenso sehr um den Schein der Tugend, der mit Klugheit aufrechtzuerhalten ist. Schon bei Margarete von Navarra wurde dieses Problem diskutiert. Hier kommt noch hinzu, daß nicht nur jeder vom anderen abhängig ist, sondern daß auch keiner den anderen wirklich kennt. Es ist ein Drama des Mißverständnisses, an dem ausgerechnet der Edelste, der Graf von Chabanes, elend zerbricht. Nebenbei zerbricht dabei auch der Sinn einer Geschichte, die nur noch dazu dient, die Personen hin- und herzuschieben und die als Hintergrund für die Mißverständnisse fungiert. Daß sich der Fürst von Montpensier schon am Anfang notgedrungen seiner Frau entfremdet, daß er sie kaum kennt, macht die Autorin selbst klar. Aber nirgends gibt es ein klärendes Gespräch oder ein Geständnis, welches das

psychologische Geschehen wechselseitig transparent machte. In *Zaïde* ist dann ein solches Geständnis oder *aveu* von seiten der Heldin die Voraussetzung für das Happy End. Aber erst in der *Princesse de Clèves* fügt die Autorin dieses Motiv in die Dreieckskonstellation ein, um aus einem Drama der Mißverständnisse und der Fatalität ein Drama der Luzidität und der Bewußtwerdung zu machen.

Geständnis und Aufrichtigkeit stehen in diametralem Gegensatz zu der Notwendigkeit zur *dissimulation*, das die höfische Welt und auch noch die Geselligkeitskultur der *honnêteté* prägt. Vergewenwärtigen wir uns diesbezüglich eine Stelle aus den *Caractères* von La Bruyère: "Un homme qui sait la cour est maître de son geste, de ses yeux et de son visage; il est profond, impénétrable; il dissimule les mauvais offices, sourit à ses ennemis, contraint son humeur, déguise ses passions, dément son coeur, parle, agit contre ses sentiments. Tout ce grand raffinement n'est qu'un vice, que l'on appelle fausseté, quelquefois aussi inutile au courtisan pour sa fortune, que la franchise, la sincérité et la vertu." (II) Offensichtlich handelt es sich um ein zentrales Paradigma zwischen höfischem Anspruch und individueller Wahrheit. Roland Galle hat in seinem wichtigen Buch *Geständnis und Subjektivität Untersuchungen zum französischen Roman zwischen Klassik und Romantik*, München 1986) die Entwicklung der Problematik und des Motivs über Rousseau bis Chateaubriand (*Atala*) und Stendhal (*Le Rouge et le Noir*) verfolgt und von einer Grenzüberschreitung von der *honnêteté* zur *sincérité* gesprochen, die zugleich die psychologische Problematik der Moderne eröffnet. Er vergleicht überdies den noch monologischen, tragischen *aveu* der Princesse, die damit einen dialogischen Raum des wechselseitigen Verständnisses eröffnet und so über die Schadensbegrenzung hinaus das Ziel einer "Normorientierung" verfolgt, der erst bei Rousseau (in der *Nouvelle Héloïse* und in den *Confessions*) zur Grundlage eines neuen Pathos der Aufrichtigkeit und Selbstidentität wird. Fügen wir gleich hinzu, daß dieser Befund einer mentalitäts- und sozialgeschichtlichen Scharnierfunktion des ersten großen klassischen Romans auch durch die schon genannte Arbeit von Hans Sanders über die Entstehung der Subjektivität bestätigt wird. Verweist der exemplarische Anspruch ähnlich wie in der *Princesse de Montpensier* noch auf die klassische Episteme des allgemein Gelten-Sollenden, so durchbricht die programmatisch verkündete Wahrheit des Subjekts tendenziell diesen Rahmen: "Die Bedeutung des *aveu* scheint darin zu liegen, daß zur Sprache kommt, was nicht vorgesehen ist: Daß nämlich die Wahrheit der Person

nicht identisch ist mit dem Werterepertoire der Institution. Nicht also, daß Mme de Clèves einen anderen liebt, ist das entscheidende Faktum, sondern, daß sie es unter dem Vorzeichen äußerster seelischer Bekümmernis ihrem Mann mitteilt." Mithin abstrakt gesprochen: Es geht um das Problem der "Legitimierung des Negativen". (S. 59)

Knapp hundert Jahre später, bei Rousseau, ist die Glücksverheißung an diese Transparenz gebunden. Hier dagegen bezeichnet sie einen Nullpunkt, an dem nur der Rückzug aus beiden Bereichen, dem gesellschaftlichen und dem individuellen, übrig bleibt. Erich Köhler hat hier von dem Grundwiderspruch der ganzen Epoche zwischen dem Anspruch des Individuums auf Selbstverwirklichung in einer von überpersönlichen Normen geprägten Gesellschaft gesprochen. Sanders betont darüber hinaus die Erfahrung der Angst, die mit der Entdeckung der Inkompatibilität beider Bereiche entsteht: "Im *aveu* wird ein Erfahrungsraum eröffnet, den die Subjekte (noch) nicht aushalten." (S. 61) Die Größe des Romans liegt darin, daß diese Problematik nicht moralisierend übertüncht, sondern bewußt gemacht wird und daß die Autorin selbst mehr eine abschließende Interpretation als eine Antwort vorlegt. Das Ergebnis ist Ambiguität. Das Kloster als Schlußpunkt bezeichnet ebenso den traditionellen Ort des Verzichts und der Frömmigkeit wie einen Ort der Leere, des Alleinseins und der *Ruhe*, an dem der Konflikt nicht gelöst, sondern lediglich ins Abseits gestellt wird.

Doch kommen wir nun zu dem Roman selbst: Er spielt am Hof Heinrichs II. und seiner brillanten Maîtresse Diane de Poitiers. Von ihrer Mutter mit klaren Verhaltensvorgaben ausgestattet, wird Mlle de Chartres am Hof eingeführt, und ihre Schönheit "attira les yeux de tout le monde". Der Fürst von Clèves verliebt sich in sie und erhält ihre Hand, obwohl sie keine Liebe für ihn empfindet. Sie akzeptiert ihn, heißt es, "avec moins de répugnance qu'un autre". Doch kurz darauf kehrt der Herzog von Nemours von einer Gesandtschaft aus England zurück und lernt bei einem Hochzeitsball am Hof die Princesse de Clèves kennen. Der Don Juan des Hofes, in den sich sogar die englische Königin verliebt hat und der durch alle persönlichen Vorzüge besticht, vergißt sofort alle Liebschaften, und auch die junge Frau empfindet "quelque chose de galant et d'extraordinaire" (S. 269). Gegenüber ihrer Mutter schweigt sie; aber jene ahnt es und warnt sie auf dem Totenbett vor der neuen Leidenschaft: Sie verlange kein Geständnis und keine Aufrichtigkeit, betont sie, aber: "vous êtes sur le bord du précipice:" (S. 277)

Mit einem Händedruck verabschiedet sie sich von der Tochter und dreht sich weg: "Elle vécut encore deux jours, pendant lesquels elle ne voulut plus revoir sa fille, qui était la seule chose à quoi elle se sentait attachée." (S. 278)

Damit ist die Heldin allein und auf sich selbst gestellt. Teil II des Romans hat retardierende Funktion. Die Vertrautheit zwischen den beiden Liebenden wächst, man sieht sich bei Hofe, aber noch geschieht nichts Unwiderrufliches. Entscheidend ist hier die Einbindung des Individuellen in die höfisch-kollektive Sphäre. So beobachtet die Heldin einmal, als sie mit der Dauphine zusammensitzt, wie Nemours ihr Porträt vom Tisch entwendet, und kann nur mühsam ihre Erregung unterdrücken. Ein Brief, den ihr die Dauphine wenig später zuspielt, scheint für die Untreue des Geliebten zu sprechen. Eine eingeschobene Erzählung des Vidame de Chartres klärt Nemours über die Hintergründe des Briefes auf, und dieser eilt daraufhin zu der Princesse, um sich bei ihr zu rechtfertigen. Ihre Verstimmung beweist ihm nur, daß sie ihn liebt. Aber auch die Princesse wird sich durch diese Unterredung ihrer eigenen Reaktionen deutlicher bewußt und stellt sich zum erstenmal die klare Frage: "Veux-je me manquer à moi-même?" (S. 330) Um sich zu retten, bittet sie ihren Mann (Teil III) aufs Land zu gehen. Hier gesteht sie ihm ihre Liebe, ohne Namen zu nennen, und appelliert an seine Großzügigkeit und Liebe; nicht aus Schwäche habe sie so gehandelt. Indessen war Nemour zu dem Landhaus geeilt und hatte das Geständnis der Geliebten mitgehört, ohne daß diese etwas davon ahnt. Er zieht sich in den Wald zurück und triumphiert innerlich: "Il trouva de la gloire à s'être fait aimer d'une femme si différente de toutes celles de son sexe; enfin, il se trouva cent fois heureux et malheureux tout ensemble." (S. 337) Noch hat er freilich nicht begriffen, daß gerade dieser Größe und die Kraft des Geständnisses eine neue Vertrauensbasis zwischen den Ehegatten schafft, an der er scheitern wird.

Indessen wird auch M. de Clèves (Teil IV) mit dem Geständnis seiner Frau nicht fertig. Längst hat er Verdacht geschöpft, wer der Begünstigte sein könnte. In einem letzten leidenschaftlichen Gespräch hält er ihr die Unmöglichkeit ihrer Erwartungen vor: "Je ne me trouve plus digne de vous; vous ne me paraissez plus digne de moi. Je vous adore, je vous hais, je vous offense, je vous demande pardon; je vous admire, j'ai honte de vous admirer." (362f.) Als er hört, daß sich Nemours nach Coulommiers zurückgezogen hat, wo auch seine Frau weilt, läßt er ihn heimlich

beobachten und erfährt, daß jener zweimal in den Park eingedrungen sei. Doch Nemours begnügte sich mit der delikaten Pose des erotischen Beobachters: "Voir au milieu de la nuit, dans le plus beau lieu du monde, une personne qu'il adorait, la voir sans qu'elle sût qu'elle le voyait, et la voir toute occupée de choses qui avaient du rapport à lui et à la passion qu'elle lui cachait, c'est ce qui n'a jamais été goûté ni imaginé par nul autre amant." (S. 367) M. de Clèves hält Nemours und seine Frau daraufhin für schuldig, obwohl sie in einer letzten großen Unterredung auf ihre Aufrichtigkeit pocht. Er stirbt an gebrochenem Herzen. Madame de Clèves fühlt sich schuldig, liebt aber Nemours mehr denn je. Nach langen inneren Kämpfen gesteht sie ihm erstmals offen ihre Liebe und erklärt zugleich, für immer auf die Erfüllung verzichten zu wollen: "qu'ayant trouvé que son devoir et son repos s'opposaient au penchant qu'elle avait d'être à lui" (394).

Eine lange Tradition der Kritik hat diesen Schluß zum Anlaß genommen, von einem Corneilleschen Konflikt zwischen Pflicht und Neigung zu sprechen und im Einklang mit der Heldin selbst die Größe der Selbstüberwindung und Tugend zu betonen. Tatsächlich zeigt eine Begriffsfeldanalyse ähnlich wie in den Corneilleschen Dramen das Prinzip, wesentliche abstrakte Leitbegriffe in immer neuen Konstellationen zu erproben und gegenüberzustellen; *raison* und *passion*, *vertu* und *devoir* gehören dazu. Daß sie auf das Problemfeld Selbstgewinnung und Selbstverlust verweisen, bedarf kaum der Erwähnung. Doch etwas anderes ist von großer Bedeutung: In ihren letzten Worten spricht die Princesse nicht von *devoir* und *vertu*, sondern von *devoir* und *repos*, während die Autorin die Heldin in die "exemples de vertu inimitables" einreihet. Bei genauerem Hinsehen bemerken wir jetzt, daß schon zuvor das Gegensatzpaar *passion-repos* neben die moralische Alternative tritt und so etwas wie ein energetisch-psychologisches Lebensbild vor die ethische Problematik schiebt. Letztere verliert dadurch nicht ihre Bedeutung, erscheint aber individualpsychologisch in einem neuen Licht. Beziehen wir noch die eingeschobenen Exempelgeschichten mit ein, die ich hier ausgespart habe, so ergibt sich - übrigens nicht unähnlich wie in *Zaïde* - eine Art Panorama der Leidenschaft, die immer als beunruhigender, zerstörerischer und letztlich die Ichidentität bedrohender Faktor in Erscheinung tritt. Auch die symbolischen Koordinaten des Romans machen dies deutlich: Die Heldin tritt in die Welt des Hofes ein und verläßt diese Welt am Ende; es läge also nahe, die Unruhe mit dem Hof und den Rückzug mit der Ruhe zu verbinden. Tatsächlich läuft die individuelle Handlung ja vor dem Hintergrund der

großen höfischen Geschichte ab, die man in den Inhaltsangaben meist unterschlägt und die ich ebenfalls ausgelassen habe. Aber auch diese Verbindung ist nicht so klar. Der Hof wird einmal als Ort einer "agitation sans désordre" definiert, und das heißt ja doch, daß er geordnete Bewegung darstellt und die Stabilität des absolutistischen Staates symbolisiert. Offensichtlich haben wir es also mit einem doppelten, nicht mehr kongruenten System zu tun: dem offiziellen des Hofes und der Geschichte und dem privaten der Leidenschaft, die auch am Hof Unordnung erzeugt und z. B. die mögliche Karriere eines Nemours behindert, ganz zu schweigen von dem Schicksal der ja ebenfalls offiziellen Hauptpersonen. Die Flucht vom Hof ist daher nur eine hilflose Geste, die sich periodisch wiederholt, ohne daß der gewünschte *repos* davon zu erhoffen wäre. Im Gegenteil, der eigentliche Konflikt eskaliert nicht am Hof, sondern in der Stille der Privatsphäre, symbolisiert durch Land, Park, Haus, Zimmer, Wand, Fenster usw. Die im Gegensatz zum Hof relativ genau beschriebene individuelle Umgebung, die Bedeutung von Dingen wie Bett, Stuhl, Spiegel, Tür, Garten usw. scheint auf die neue Bedeutung des Konkreten zu verweisen, das mit der bloß abstrakten Ordnung nicht mehr kompatibel ist. So sehr daher der Roman von geschichtlichen Anspielungen durchwirkt ist, so deutlich treten diese doch im Laufe der Handlung immer mehr zurück und verlieren bald jegliche Bedeutung. Die individuelle Dramatik aber läuft offensichtlich in die Richtung einer Autonomisierung der Leidenschaften, der sich das - mit der höfischen Ordnung nicht mehr identische - Individuum nunmehr angstvoll stellt und am liebsten entziehen möchte.

Das Motiv des Liebesverzichts am Ende dokumentiert in dem Leidenschaftsverzicht zugleich Lebensangst und letztlich Lebensverzicht. Nicht das gesteigerte Selbstwertgefühl nach erfüllter Pflicht, sondern die negative Ruhe des Nichtseins steht am Ende. Dabei steht nicht die moralische Wertigkeit an oberster Stelle: daß es um die "passion la plus violente, la plus naturelle et la mieux fondée qui ait jamais été (394) bei Nemours geht, wird ausdrücklich konzidiert. Aber "les passions et les engagements du monde" (393) erscheinen als austauschbar, so daß nur Weltflucht Ruhe bietet. Es ist, als ob die Entdeckung der Leidenschaft eine so erschreckende Erfahrung darstellte, daß auch noch die Möglichkeit des stabilen Glücks geleugnet werden muß. Dies ist der Tenor der langen Aussprache mit Nemours nach dem Tod des Gatten; die Angst vor dem Abenteuer der gemeinsamen Liebe, (387) aber paradoxerweise auch vor dem Aufhören der Leidenschaft in der Ehe. Erinnern wir uns, daß die Ehe der

Heldin ja im Zeichen des *repos* und ohne Liebe/Leidenschaft von ihrer Seite zustandegekommen war und daß die Liebe des Gatten so lange problemlos schien, wie nicht die aufkeimende Leidenschaft der Frau für Eifersucht und Konflikt sorgte. Das eigentlich Erschreckende ist also offensichtlich die geteilte, die gemeinsame Leidenschaft, welche die Grenzen der höfischen Ordnung sprengt und einen neuen dialogischen Bereich individueller Beziehung schafft, der nur mühsam zu beherrschen ist. Andererseits ist diese neue Erfahrung so überwältigend, weil ein Stück der Identität und Selbsterfahrung daran geknüpft ist. Um dies zu verdeutlichen, ich sagte es schon, ist der Roman auf einer sich steigenden Kette von Unterredungen mit dem Motiv des *aveu* aufgebaut: zunächst mit der Mutter, dann in der zentralen Szene mit dem Ehegatten, endlich im Gespräch mit Nemours. Durch den *aveu* und die Betonung der *sincérité* wird nicht allein das Gegenmotiv der Doppeldeutigkeit, Unsicherheit, der falschen Verdächtigung und des Argwohns immer mehr zurückgedrängt, bis scheinbar alles offen ist; es geht auch um einen Akt der Selbstbewußtwerdung; aber genau an diesem Punkt der Transparenz ist auch das Glück nicht mehr möglich.

Der komische Roman

In der klassischen Poetik sind Tragödie und Komödie nicht nur durch Ernst und Komik (wie im Mittelalter) getrennt, sondern auch essentiell unterschieden. Man beruft sich dabei auf Aristoteles, der die *imitatio naturae* zunächst als allgemeines Prinzip aller Dichtungsgattungen postuliert, dann aber der Tragödie den Vorrang der Handlung und des Erleidens (*pathos*) und der Komödie den Bereich der Sittenschilderung (*ethos*) zuweist. Die moralische Funktion des *docere et delectare* im Sinn des Horaz liegt dann darin, daß das Lachen zugleich entspannt und falsches menschliches Verhalten der Lächerlichkeit preisgibt. *Castigare ridendo mores*, heißt die gängige Formel, die noch in der berühmten Deutung des Komischen in *Le Rire* (1899) von Henri Bergson Gültigkeit besitzt; entsprechend seiner lebensphilosophischen Aufwertung der Zeit und der Intuition gegenüber Raum und Intellekt definiert der Autor da das komische Verhalten als "du mécanique plaqué sur du vivant" und begreift das Lachen als gesellschaftliche Sanktion. Das Komische ist somit der Bereich der Sittenkritik und Gesellschaftsbeschreibung, und von daher erklärt sich die enge Beziehung zwischen Komödie und Moralistik. Insofern nun die Komödie die Sitten schildert und auf jede standesgemäße Überhöhung verzichtet, ist sie auch die Gattung, in der erstmals realistische Tendenzen

im neuzeitlichen Sinn zum Ausdruck gelangen. Nicht zufällig erinnert die alte Definition der Komödie als "Spiegel der Gesellschaft" an die spätere Widerspiegelungsmetapher, die im französischen Roman seit der Romantik entwickelt wird. Und dies bezeichnet endlich auch den gattungsgeschichtlichen Ort des sog. komischen oder burlesken Romans, der sich - z. T. unter dem Einfluß des spanischen pikaresken Romans und der Ritterparodie des *Don Quijote* - Anfang des 17. Jahrhunderts gegen die höfischen Romanmodelle entwickelt.

Ich habe nebeneinander den spanischen Schelmenroman und den *Don Quijote* erwähnt. Nun kann man aber von einer Übernahme des pikaresken Modells in Frankreich nur bedingt sprechen. Der französische Abenteuer- und Schelmenroman wird ähnlich wie übrigens in England im 18. Jahrhundert aus neuen Bedingungen entstehen und als eine besondere Form des biographischen Entwicklungsromans Tendenzen des 19. Jahrhunderts vorwegnehmen. Dies gilt für Lesage und Marivaux ebenso wie für Fielding und Defoe. Der Begriff Realismus ist also nur mit Vorsicht zu gebrauchen. Ist schon die spanische *novela picaresca* (seit der Mitte des 16. Jahrhunderts) im Grunde eine Protest- und Antigattung, so bleibt die französische Entwicklung des 17. Jahrhunderts deutlich an parodistische Tendenzen geknüpft, wo nicht ohnehin auf die ältere nouvelleske Tradition der Fracens und Schwänke zurückgegriffen werden kann. Die Epenparodie am Anfang des *Roman comique* Scarrons zeigt deutlich, in welcher Weise Komik und Realismus noch zusammengehören. Wie sich der höfische, besonders der heroisch-galante Roman epischen Vorbildern annähert, situiert sich sein Gegenteil, der "komische" Roman in der Tradition des komischen Epos. Seine realistischen Züge sind primär stilistischer Natur; sie verweisen nicht auf einen autonomen Gegenstandsbereich wie im eigentlichen realistischen Roman, sondern parodieren und destruieren das höfisch-heroische Weltbild und seine Gattungen und beziehen sich daher implizit immer auf das Gegenmodell. Erich Auerbach hat seinerzeit in seinem schönen Buch *Mimesis. Dargestellte Wirklichkeit in der abendländischen Literatur* (1946) die allmähliche Ablösung realistischer Tendenzen von dem rhetorischen Muster des hohen und des niederen Stils gezeigt und die Zwischenstellung des komischen Realismus betont.

Bei der Betrachtung der sog. hohen Literatur ist immer auch die satirische Tradition mitzubersichtigen und die realistische Komik als Mittel der Verkehrung zu begreifen, die eine verkehrte Welt dekouvriert. Der komische

Roman schließt so auch an das an, was Bernard Teuber in seinem Buch *Sprache - Körper - Traum* (Tübingen 1989) die "karnevaleske Tradition" der frühen Neuzeit genannt hat. Schon Reynier hat ja auf die Bedeutung des *Satyricon* von Petronius, weiterverarbeitet in John Barclays lateinischem Roman *Euphormion* (1603), und der *Satire Ménippée* (1608) hingewiesen, die sich ebenfalls auf antike Vorbilder zurückführen läßt. Barclay ist übrigens für uns von besonderem Interesse, weil der englische Autor als Verfasser des Barockromans *Argenis* und des pikaresken *Euphormion* beide Seiten, Gattung und Antigattung zugleich, vorgegeben hat. Ähnliches gilt auch für Sorel. Bernard Teuber nun bezieht sich einleitend auf die Bachtinsche Romantheorie und dessen Rabelaisdeutung, wonach die Komik Rabelais die subversive, gegenbildliche Karnevalstradition des Mittelalters als satirisches Mittel gegen humanistische Ernsthaftigkeit ausspielt. Der polyphone Roman, den Bachtin von der *Menippeischen Satire* über Rabelais und Lukian bis zu Dostojewski verfolgt, wäre demnach schon im 16. Jahrhundert als Gegenbewegung gegen das geschlossene heroische und psychologische Erzählen zu verstehen, wie es nach Bachtin besonders dem griechischen und danach dem heroisch-galanten Roman eigen ist. Die Subversion durch das Komische untersucht Teuber ausgehend von Rabelais bei Quevedo, Cervantes und Sorel, dessen *Histoire comique* so im Schnittpunkt verschiedener Entwicklungslinien stünde.

In diesem Sinn ist das Komische zugleich Ausdruck der Subversion von Gattungsformen und Fortführung des LACHENS, das die Renaissance entdeckt hatte. Charles Sorel spricht in seiner *Bibliothèque Française* (1664) von der Gruppe der "romans divertissants". Sorels *Histoire comique de Francion* (1623) beschreibt "une histoire qui tinst davantage du folastre que du serieux" und verpackt, wie der Autor betont, seine Moral unter der Maske des Amüsanten. Die implizierte Adels- und Gesellschaftskritik richtet sich gegen den höfischen Roman und die Amadis-Nachahmungen. Sein *Berger extravagant* (1627-28) gibt sich schon im Titel als Parodie des Schäferromans à la *Astrée* zu erkennen. Der *Chevalier hypocondriaque* (1623) des humanistischen Gelehrten Du Verdier ist eine Satire des Ritterromans und überhaupt des Romans - mit deutlichen Anklängen an den *Don Quijote*. Der burleske *Roman comique* (1651-57) von Paul Scarron parodiert den griechischen Liebesroman à la Mlle de Scudéry. Dabei entdecken die Autoren Stück für Stück die noch nicht literarisch gewordene, einfache Wirklichkeit. *Le Page disgracié* (1642) von Tristan L'Hermite ist Autobiographie und komischer Roman zugleich. Und *Le Roman bourgeois*

(1666) von Furetière läßt die komische Tradition mit der bürgerlichen Pariser Wirklichkeit identisch werden; er verzichtet auf jedes erkennbare Romanmuster, ja sogar auf eine Handlung im herkömmlichen Sinn.

Doch dabei beobachtet man nun etwas Merkwürdiges. Das Lachen der Subversion scheint an das parodistische Muster gebunden zu sein und sich in dem Maße zu verlieren, wie die parodierten Romanmodelle zurücktreten. Der *Roman bourgeois* bezahlt gewissermaßen die Aufwertung der bürgerlichen Sphäre mit dem Verlust der kontestatorischen Kraft des antihöfischen Romans, und mit diesem Funktionsverlust, der doch eigentlich den Beginn eines neuzeitlichen Realismus bezeichnen sollte, verliert er auch seine Leserfunktion. Reynier hat in einem Vergleich der Auflagen gezeigt, wie der komische Roman als solcher in der zweiten Jahrhunderthälfte - wohl unter dem Druck der höfischen *nouvelle historique* und ihrer moralistischen Psychologie - dramatisch an Beliebtheit einbüßte. Der *Francion* hat zwischen 1623 und 1646 17 Auflagen, danach bis 1700 nur noch 9; der *Berger extravagant* hat zwischen 1627 und 46 7 Auflagen, danach überhaupt keine mehr. Romane wie *Le Chrysolite*, *Le Gascon extravagant* und *Le Page disgracié*, erst Ende der 30er und in den 40er Jahren entstanden, bringen es auf zwei Auflagen, und der *Roman bourgeois* nur noch auf eine. Das heißt, daß die gängige gattungsgeschichtliche Entwicklungslinie vom *roman comique* zum realistischen Roman des 18. Jahrhunderts unrichtig ist oder genauer: diskontinuierlich. Denn als vorklassisches Gegenmodell zum Barockroman kennt der *roman comique* noch nicht die problematische Psychologie der Generation Racines, La Rochefoucaulds und Mme de Lafayettes, und mit Lesage und Marivaux tritt Anfang des 18. Jahrhunderts eine neue Autorengeneration hervor, die - jetzt unter anderen Vorzeichen und für ein anderes Publikum - nur noch indirekt auf diese Werke zurückgreifen. Man kann es auch mit Reynier sozialgeschichtlich sehen. Die Blütezeit des komischen Romans ist gebunden an die soziale, ökonomische und politische Krise unter der Regentschaft von Maria von Medici mit ihren Aspekten wie Landflucht, Verarmung und Perspektivlosigkeit von Teilen des höheren Bürgertums und des niederen Adels. Das Pendant dieser Entwicklung finden wir in der Pikarisierung des Romans, der den schönen Schein einer harmonischen höfischen Wertewelt aus der Perspektive von unten entlarvt. Das Lachen hat also soziale Ursachen.

Francion, 1623 unter Pseudonym veröffentlicht, ist von Erich Köhler ausführlich behandelt worden. Es handelt sich um die pikaresken Abenteuer des jungen verarmten Adligen Francion, der frech und sympathisch zugleich als Vertreter libertinistischer Weltsicht von Abenteuer zu Abenteuer zieht und dabei alle Schichten der Bevölkerung vom Landadel bis zu den Bauern eingehend beobachtet. Nach einem zugleich pikanten und katastrophalen Liebesabenteuer in einem burgundischen Schloß am Anfang des Romans - nach dem Prinzip des medias-in-res-Beginns - erzählt der Held selbst seine Lebensgeschichte: seine ärmliche Kindheit, seine lächerliche Erziehung in einem Collège, seine vergeblichen Versuche, bei Hof unterzukommen, seine Herumtreibereien mit Literaten und Alchimisten, als Musiker verkleidet in Bordellen und auf Landhochzeiten, bis zu dem Punkt, an dem die nachgeholte Vorgeschichte das eingangs geschilderte nächtliche Abenteuer wieder erreicht. Während einer Massenorgie, die sein Gastgeber, ein libertinistischer Adliger für ihn veranstaltet, gewinnt er nun doch das Mädchen, um das er sich zuvor vergebens bemüht hatte, doch nur, um ihrer überdrüssig zu werden und wieder aufzubrechen: Er zieht nach Rom, erlangt die Gunst einer Marquise, wird ins Gefängnis geworfen und - bettelarm - wieder entlassen, zieht als Schäfer verkleidet über Land und verführt die Bauernmädchen, kommt abermals ins Gefängnis, zieht dann als Kurpfuscher erneut nach Rom und trifft nach weiteren Abenteuern seine Marquise wieder, die ihn heiratet. Francion verspricht endgültige Besserung.

Wie man sieht, dient der Roman zunächst dazu, wie in der Komödie, aber eben mannigfacher, als dies auf der Bühne möglich ist, alle möglichen Einzelhandlungen und dabei alle möglichen Stände und Charaktere vorzuführen. Im Gegenzug zum heroisch-galanten Roman entwirft der komische Roman also auch eine *ganze* Welt, aber es ist keine in sich *geschlossene* Welt mehr, sondern ein *offenes* Panorama der zeitgenössischen Wirklichkeit. Das romaneske Schema "voyages" und "amours" wird seiner schicksalhaften Aura entkleidet und in pikaresker Manier zum Ausdruck der Beliebigkeit und Vielfalt umfunktioniert. Die Struktur ist genauso kompliziert und verschachtelt wie im hohen Barockroman, aber die Komplexität hat keine gesellschaftslegitimierende Funktion mehr. Ist daher das Walten der Fortuna im heroisch-galanten Roman einer letztlich providentiellen Ordnung unterworfen, geht es dort nur um moralische Prüfungen, so erscheint Fortuna hier als Kette von Zufällen, denen der vagabundierende Held regelrecht entgegengeht. Er kann dabei - auch wenn er gelegentlich Pech hat - im Grunde nur gewinnen, denn die

Jugendgeschichte zeigt ja eine zutiefst fragwürdige soziale Ordnung, die keine klar vorgezeichneten Lebenschancen mehr bietet. Der verarmte Adel nach den Bürgerkriegen steht für die Krise des ganzen Standes, während die lächerliche und inadäquate Erziehung im Collège die Krise des herkömmlichen Lehr- und Wissensbetriebs beleuchtet, gegen die der Autor sich an anderer Stelle wendet. Der Ausweg, über den Hof Karriere zu machen, bleibt naturgemäß nur einer Minderheit vorbehalten, so daß - wie die Ehe mit der römischen Marquise zeigt - nur die erotische Variante Erfolg verheißt. Die Identität des Happy End mit dem Modell des barocken Romans ist daher besonders komisch. Auf dem erotischen Gebiet liegt das Hauptgewicht aller Abenteuer. Über das Leitmotiv des Fleisches und der Sexualität werden zugleich die Unterschiede zwischen den Ständen und Rängen eingeebnet: Schloß-, Stadt-, Schäfer- oder Bauernburleske unterscheiden sich nicht mehr wesentlich voneinander.

Damit ist auch der ideologische Ort der neuen Gattung bezeichnet, die das Komische als Ausdruck des Wahren erscheinen läßt. Köhler hat ja auf die Bedeutung der Begriffe *vrai* und *vraisemblable* in diesem Zusammenhang hingewiesen. Es geht um eine kreatürliche Wahrheit, der eine ideologiekritische Funktion innerhalb des Gesellschaftspanoramas zukommt und die letztlich das Natürliche als Gegenkategorie des Gesellschaftlichen begreift. So schreibt Sorel an anderer Stelle: "les bons livres comiques sont des *tableaux naturels* de la vie humaine" - anstelle der heroischen Maskerade. Teuber hat in diesem Zusammenhang den sexuellen Traum des Helden am Anfang des 3. Buches ("le songe de Francion") eingehend analysiert und die Traumsprache als kontestatorische Körpersprache interpretiert. Soziale Deklassierung und Marginalisierung werden zur Voraussetzung für die kritische Infragestellung der offiziellen höfischen Ideologie. Die Wahrheit des Abenteurers ist zugleich die eigentliche menschliche Wahrheit, die sich als aus dem höfischen System *verdrängt* erweist. Das Lachen wäre so im Sinne Freuds (*Der Witz und seine Beziehung zum Unbewußten*, 1905) als Erinnerung an das Verdrängte zu verstehen.

Le Roman comique (erstmalig 1651, in 2 Bänden 1653 veröffentlicht) ist - wörtlicher als die *Histoire comique* - nicht nur komisch, weil die Wahrheit des Lebens gegen die heroischen Fiktionen der Romanliteratur ausgespielt wird, sondern weil es ein Roman über Komödianten und über die Komödie ist. Man denkt unwillkürlich an Corneille und seine *Illusion comique*. Aber

das barocke Spiel von Schein und Sein in einer tragikomischen Geschichte verweist wohl auch auf einen neuen Status des *Spielens* in der postfrondistischen Gesellschaft und unterscheidet sich damit wesentlich von der burlesken Subversion des Libertinisten Sorel. Dessen Held "spielt" im wirklichen Leben; die Helden des *Roman comique* spielen Theater und verwechseln dabei zuweilen Leben und Theater. Der Roman ist das brillante und desillusionierte Alterswerk eines der bekanntesten Libertinisten und Satiriker seiner Epoche: Paul Scarron (1610-1660). Sein Vater hatte unter Richelieu gelitten, und er selbst wurde zu einem der schärfsten Kritiker des Kardinals Mazarin, gegen den er 1651 das Spottgedicht *La Mazarinade* veröffentlichte. Nach einer ärmlichen und unglücklichen Jugend in Paris durch niedere Weihen zu einem Lebensunterhalt gekommen, betätigte sich Scarron vor der Fronde als Pamphletist, Bühnenautor, Verfasser burlesker Epen wie des *Virgile travesti* und fiel vor allem als Lebemann auf. Nach der Fronde - der Autor war seit 1638 gelähmt und verkrüppelt - wurde sein Haus durch seine junge, schöne Frau zu einem gesellschaftlichen Mittelpunkt, in dem sich libertinistische und präziöse Gruppen mit der neuen mondänen Elite trafen und mischten. Gesellschaftliche Versöhnung als geistreiches Spiel.

Und weil es keine Helden mehr gibt, gibt es sie wohl auch nicht im Roman, bzw. man kann sie nur spielen. Scarrons Werk ist der Roman einer Schauspielergruppe, die ohne erkennbares Ziel und ohne eigentliche Handlung herumzieht. D. h., nicht nur der heroisch-galante Held steht zur Disposition, sondern der Romanheld überhaupt, und damit auch die Vorstellung einer Struktur, und sei sie auch lose. Hierin ist der Autor der geniale Vorläufer von Sternes *Tristram Shandy* und Diderots *Jacques le Fataliste*: "que je fais dans mon livre comme ceux qui mettent la bride sur le col de leurs chevaux et les laissent aller sur leur bonne foi", wie Anfang Kap. XII (*Le Roman comique*, éd. E. Magne, Garnier 1967) heißt. Ganz sicher ist freilich auch das nicht, denn "Peut-être aussi que j'ai un dessein arrêté...", und so geht es denn um die Offenheit des Interpretierens. Der komische Roman schildert nicht nur die Krise des heroisch-galanten Romanmodells, auf das zahlreiche Anspielungen hinweisen, sondern ein neues problematisches Bewußtsein des Erzählens überhaupt. Nicht zufällig wohl ist der Roman ein Fragment geblieben. Ein kompliziertes Geflecht von Episoden und Begegnungen und nicht zuletzt von eingeschobenen Novellen verwickelt sich in sich selbst und bleibt im wahrsten Sinn des Wortes offen. Die eigentliche Folie ist immer der höfisch-galante Barockroman. So wird z.

B. einmal ein raum als „aussi bien meublée que quelques appartements de nos romans – bezeichnet, um dann alle berühmten Titel aufzurufen: „comme le vaisseau de Zelmandre dans le *Polexandre*, le palais d’Ibrahim dans l’*Illustre Bassa*, ou la chambre où le roi d’Assyrie reçut Mandane, dans le *Cyrus*, qui est sans doute, aussi bien que les autres que j’ai nommés, le livre du monde le mieux peuplé“ (34).

Der Roman beginnt mit der Ankunft einer Schauspielertruppe in Le Mans (wo der Autor seine Pfründe hatte). Die Personen sind durch Zufall zusammengekommen. Le Destin ist der Sohn eines verarmten Edelmanns, der wegen seiner Eigenschaften als Führer der Gruppe anerkannt wird; Mlle de l’Etoile, ebenfalls von edler Herkunft, ist einmal - wie wir später erfahren - von Le Destin gerettet worden und teilt jetzt sein Leben; La Caverne und ihre Tochter Angélique kommen aus dem Schauspielmilieu; der vermögende Klosterschüler Léandre hat sich aus Liebe zu Angélique der Truppe angeschlossen; La Rancune endlich repräsentiert den eher unangenehmen Charakter. Dazu kommen weitere Figuren wie der großenwahnsinnige Dichter Roquebrune, der dicke Provinzschöngeist Ragotin. Um diese Personen nun entspinnt sich die durch Ich-Bericht und eingeschobene Erzählungen verflochtenen Episoden, die am Ende des zweiten Buches mit dem armen Ragotin endet, der von einem Ziegenbock in der Wirtschaft böse zugerichtet wird. Erst ein späterer 3. Teil, wahrscheinlich von 1662, von einem nicht bekannten Autor, vereinigt endgültig die beiden Liebenden Le Destin und L’Etoile, während der arme Ragotin, inzwischen tot und begraben, im Stil der *Astrée* eine sinnige Grabinschrift erhält. Entspricht dies dem Plan des Autors, was man nicht weiß, was aber auch nicht unwahrscheinlich ist, so hätten wir es mit einer exakten Parodie des heroischen-galanten Romans zu tun: Der schicksalhafte Held Le Destin findet seinen Stern L’Etoile. Der Tod Ragotins könnte dann als symbolischer Ausdruck des Endes einer sinnlosen und verblasenen Gattung interpretiert werden, deren Idealismus Ragotin vertritt. Ragotin ist zugleich ein Motor der Handlung, falls man von einer solchen sprechen kann, denn er ist in L’Etoile verliebt. Allerdings entsteht daraus keine aktive Handlung, sondern eine Kette komischer, jämmerlicher, mißlicher Begebenheiten, in denen Ragotin den ewigen Verlierer und Tollpatsch darstellt. Auf der anderen Seite steht der boshafte und neidische La Rancune, der für Ärger sorgt. Will man darüber hinaus eine Ordnung finden, so am ehesten in dem Prinzip des Zusammenstoßes zwischen der Truppe und ihrer Umgebung. Man könnte auch sagen: Der Roman ist nicht im

klassischen Sinn als fortlaufende Handlung konstruiert, sondern als unendliche Variation eines Problems: der Reibung zwischen Spiel und Realität. Der ewig unterlegene Ragotin wäre so gesehen die eigentliche Symbolfigur, der über die Verteilung der Gewichte keinen Zweifel bestehen läßt. Natürlich entspricht dies der sozialen Realität der Wandertruppen, ihrer Rechtlosigkeit und zigeunerähnlichen Marginalisierung, wie sie etwa der Anfang des berühmten Molière-Films von Ariane Mnouchkine so drastisch in Szene setzt. Scarron begründet mit seinem Roman das Thema der Bohème, das bis zu Murger und Th. Gautier, *Le capitaine Fracasse* (1863) reicht und wesentliche Voraussetzung für das malerische Ambiente, das episodengesättigte, pralle Auf und Ab der Begebenheiten bildet. Doch das tiefere Thema ist wohl nicht die Romaneske der Bohème, sondern die hoffnungslose Unterlegenheit des schönen Scheins der Dichtung und des Theaters gegenüber der zeitgenössischen Realität. Wir sehen auch in dieser Perspektive wie Scarron über Sorel hinausgeht; wie er nicht nur eine bestimmte Gattung parodiert, sondern mit der Parodie zugleich den Status des Fiktionalen problematisiert. Die ständigen Schlägereien zwischen den Angehörigen der Truppe und den Vertretern der Ordnung bzw. der Bevölkerung unterstreichen dies auf komische Weise. So hat die Truppe, als sie in Le Mans einzieht, bereits eine Schlägerei mit einem Polizeidiener hinter sich, und in Le Mans gibt es sofort wieder Streit. Man will *Marianne*, eine Komödie von Tristan L'Hermite aufführen, hat aber nicht genügend Kostüme und leiht sich kurzerhand welche von abwesenden Herbergsgästen, die nach ihrer Rückkehr sofort Krach schlagen. Die Welt des Theaters und des schönen Scheins leiht sich also, symbolisch gesprochen, Ausstattungsstücke aus der realen Welt und wird dadurch verdächtig. Man möchte von einer Rache der Realität sprechen. Charakteristisch hierfür wäre auch das letzte Kapitel des 2. Teils, wo Ragotin beim Anhören einer Novelle friedlich einnickt und von dem Ziegenbock des Hauses auf die Hörner genommen wird.

Umgekehrt ist freilich auch die Gegenseite nicht immer nur hilflos. Gerade der boshafte alte La Rancune setzt die Waffen des Scheins und der Schauspielerei bewußt ein, um anderen einen Streich zu spielen. So etwa in Kap. 6, der unappetitlichen Episode, wo La Rancune seinen Nachttopf einem fremden Gast übers Gesicht kippt und auf dessen Geschrei hin den Unschuldigen mimt. Es ist die Rache einer altgewordenen, desillusionierten Dichtkunst, die ihre eigenen Tricks durchschaut und sich mit der Realität vergnügt. Vielleicht sollte man hier von einer symbolischen Spiegelung der

Romanästhetik selbst sprechen und in *La Rancune* den eigentlichen Helden dieses "roman comique" sehen, während die sympathischen Haupthelden *Le Destin* und *L'Etoile*, in der idealistischen Tradition großgeworden, eher die Rolle von Marionetten spielen, die für den Handlungsfortgang relativ unerheblich sind. So wären dann die Hauptfiguren selbst nur Schein und die Nebenfiguren würden - als Drahtzieher oder als geborene Opfer - für den Fortgang der Geschichte sorgen - einer Geschichte, die eben keine mehr ist. Einen Schritt weitergehend, möchte man dann den ganzen Roman als verrücktes Spiel und als Rache des Spielleiter-Autors interpretieren. Als fiktiver Erzähler oder "self-conscious narrator" im Sinne von Wayne Booth (vgl. PMLA 1952) verfügt er über seine insgesamt theatralische Welt, "le théâtre", und triumphiert so letztlich durch die Technik der Desillusion über die Desillusion selbst. Hierin dürfte der eigentliche Gewinn des parodistischen Erzählens zu sehen sein, durch das sich der Autor eine neue Freiheit erkämpft.

Streifen wir abschließend noch den *Roman bourgeois*, den Köhler unter dem Aspekt eines gescheiterten literarischen Realismus behandelt hat. Wenn irgendwo, so gehen hier die Meinungen auseinander. Reynier spricht von einem Realismus ohne pikareske Tradition. Antoine Adam behandelt das Werk herablassend als Verirrung, ein André Thérive sieht darin den Vorläufer von Flauberts *Bouvard et Pécuchet*, Coulet vergleicht den Roman mit *Jacques le Fataliste* usw. Offensichtlich ist auch die Nähe zu den Bürgerdramen Molières wie *L'Avare*, *Le Bourgeois Gentilhomme* oder *Les Précieuses ridicules*. Aber Antoine Furetière, 1619 in Paris aus bürgerlicher Familie geboren, Jurist, Sprachhistoriker und Prokurator der königlichen Abtei St. Germain des Prés, macht aus dem komischen Roman das Vehikel einer beinahe boshaften Bürgersatire und benützt das parodistische Element nur noch dazu, den immensen Abstand dieser häßlichen und habgierigen Welt von der des heroisch-galanten Romans zu dokumentieren. Die Parodie liegt mithin nicht mehr in der Anlage des Buches selbst begründet, sondern in den sarkastischen Kommentaren des Autors, der durch seine Verweise das burleske Lachen buchstäblich erstickt. Es beginnt mit einem parodistischen Ausfall gegen die Epenstradition: "Je chante les amours et les aventures de plusieurs bourgeois de Paris, de l'un et de l'autre sexe," aber anstatt den Aal vom Schwanz her zu häuten, d. h. die Geschichte vom Ende her aufzuziehen, wie es Mode sei, wolle der Autor erzählen, wie es eben zugegangen sei, ohne "merveilleux" und "surprenant", ohne "vaines subtilités" und natürlich ohne große Helden: "des personnes qui ne seront ni

héros ni héroïnes", "bonnes gens de médiocre condition", die brav ihren Weg gehen, keine Haupt- und Staatsaktion veranlassen und so für "le plus grand nombre" repräsentativ seien. Schauplatz der Handlung sei zunächst die Place Maubert, aber auch in diesem Fall verzichte der Autor auf eine "description magnifique de cette place" (*Romanciers du XVII^e siècle*, éd. A. Adam, Ed. de la Pléiade, S. 904). Da es um die Begegnung der Liebenden geht, ist damit natürlich das Vorbild des griechischen Liebesromans gemeint. Kurz: "Grâce à ma naïveté, je suis déchargé de toutes ces peines, et quoique toutes ces belles choses se fassent pour la décoration du théâtre à fort peu de frais, j'aime mieux faire jouer cette pièce sans pompe et sans appareil, comme ces comédies qui se jouent chez les bourgeois avec un simple paravent." (S. 905) Später folgen Ausfälle gegen die Abenteuertricks des barocken Romans (S. 970), gegen die Mode der Schlüsselromane (S. 971), gegen die Mythen der heroischen, alle Widrigkeiten überdauernden Liebe (S. 1009), gegen den Schäferroman und die *Astrée* und letztlich dann gegen die Mode der geschlossenen Handlung überhaupt. Am Anfang des 2. Buches macht der Autor daher klar, daß das Folgende kaum etwas mit dem 1. Buch zu tun hat: "Si vous vous attendez, lecteur, que ce livre soit la suite du premier, et qu'il y ait une connexité nécessaire entre eux, vous êtes pris pour dupe. Détrompez-vous de bonne heure, et sachez que cet enchaînement d'intrigues les uns avec les autres est bien séant à ces poèmes héroïques et fabuleux [...] Mais il n'en est pas de même de ce très véritable et très sincère récit, auquel je ne donne que la forme, sans altérer aucunement le matière." (S. 1025) Und, fährt der Autor fort: "Pour le soin de la liaison, je le laisse à celui qui reliera ce livre." Damit löst sich die Gattung Roman unter dem Wahrheitsgebot wie von selbst auf. Die "petites histoires et aventures arrivées en divers quartiers de la ville" bilden nurmehr ein Strauß von "historiettes séparées", nicht mehr und nicht weniger. Wenn der Leser etwas anderes suche, so liege die Schuld nicht am Werk, sondern am Titel: "ne l'appellez plus roman et il ne vous choquera point, en qualité de récit d'aventures particulières". Hatte also Sorel seine Werteparodie an dem Lebensweg eines einzelnen Helden festgemacht und lediglich die Unordnung des Lebens dazu bemüht, um die ideale Romanordnung zu parodieren; und hatte Scarron auch noch den Lebensweg eines Einzelnen in den Abenteuern einer Gruppe aufgelöst, so geht Furetière noch einen Schritt weiter und schildert die unzusammenhängenden Abenteuer eines Stadtteils und einer gesellschaftlichen Gruppe, und auch der Begriff "Abenteurer" paßt im Gegensatz zu Scarrons *Roman comique* nicht mehr. Dort waren sie noch komisch, hier gibt es sie eigentlich nicht. Der Vergleich mit modernen

Kollektivromanen wie *Berlin Alexanderplatz* von Alfred Döblin oder *La colmena* von C. J. Cela würde naheliegen. Entscheidend ist, daß erst damit jener Faktor aufgewertet wird, der dann bei Sterne und Diderot zum Faktor einer philosophischen Burleske wird: der Zufall. "Le hasard plutôt que le dessein y pourra faire rencontrer des personnages dont on a ci-devant parlé", heißt es im Vorwort zum 2. Buch. Die wesentlichen Thesen Köhlers hierzu finden sich nicht nur in den Vorlesungen, sondern - im Zusammenhang - auch in dem suggestiven Büchlein *Der literarische Zufall, das Mögliche und die Notwendigkeit* (München 1973). Der bürgerliche Autor betreibt die radikale Demaskierung seiner eigenen Klasse durch die Verabsolutierung des Zufalls, der keine sinnvolle Lebensgestaltung und Romanfabel mehr erlaubt. Im Zufall manifestiert sich das Versagen der Providenz, die den adligen Lebensentwurf im heroisch-galanten Roman getragen hat, und endlich die Funktionslosigkeit der individuellen Geschichte, die keine mehr ist und auf keine große Geschichte mehr verweist. Im selben Augenblick, da die adlige *nouvelle historique* unter psychologischen Vorzeichen die Unvereinbarkeit von Individuum und Geschichte entdeckt, stellt sich Furetières Antiroman mithin als seitenverkehrtes Spiegelbild dar, in dem es um die Bedeutungslosigkeit des Individuums geht und die psychologische Tiefe sich in der Lächerlichkeit kleinbürgerlicher Marionetten auflöst. Aus moralistischer Sicht deutet der Autor selbst übrigens diese Komplementarität an, wenn er schreibt, es gebe zu viele "Prediger", die sich um die großen Tugenden und Laster kümmern, und zu wenige, die sich mit deren kleinen Spielarten beschäftigen.

Nach dem Gesagten kann die sog. Inhaltsebene rasch nachgetragen werden. Es geht im wesentlichen um eine mißlungene Liebesgeschichte. Der junge Advokat Nicodème, der gerne den Mädchen nachläuft, lernt eines Sonntags in der Kirche der Place Maubert Javotte, die hübsche Tochter des Prokuristen Vollichon, kennen und will sie heiraten. Er einigt sich mit deren Vater, der im Beruf ein Tyrann, zuhause ein Maulheld ist, und als gerade das Aufgebot bestellt ist, platzt die Geschichte. Der Held hatte nämlich einst der jungen Lucrèce ein schriftliches Heiratsversprechen gegeben, und Lucrèce, inzwischen von ihrem neuen Liebhaber und Marquis, der sie geschwängert hatte, verlassen, erinnert sich an Nicodème und hält dem Vater Vollichon den Zettel vor. Nicodème regelt die Sache mit Lucrèce auf finanzielle Weise, aber Javotte soll nun den bornierten, aber wohlhabenden Anwalt Bedout heiraten. Sie hat aber die *Astrée* gelesen und eine Ahnung von präziösen Salons und strebt nach Höherem. Ihr Vater steckt sie ins Kloster,

aus dem sie sich von einem präziösen Literaten namens Pancrace entführen läßt. Lucrèce ist inzwischen ins Kloster gegangen, um sich zu läutern, und heiratet nach ihrer Rückkehr in die Welt den noch immer jungfräulichen Bedout. Damit ist Buch I aus. Buch II handelt von ganz anderen Dingen, vor allem von einer Juristensatire. Der Roman des Ersten Buches zeichnet sich dadurch aus, daß alles anders kommt, als ursprünglich geplant und erwartet. Dabei bleiben die meisten Handlungsfäden offen, weil dies ja, wie der Autor sagt, die Wahrheit des täglichen Lebens sei. Es ist aber vor allem die Wahrheit eines Bürgertums, das seine soziale Identität verloren zu haben scheint und zwischen lächerlicher Selbstüberhebung, Idealismus und Modeallüren hin- und herschwankt. Zusammengehalten wird diese substanzlose Welt durch das Element, welches den Stoff von Molières *L'Avare* bildet: das Geld. Es ersetzt Bildung und Charakter und steht sichtbar oder unsichtbar hinter allen Liebschaften und Heiraten. Furetière gefällt sich geradezu darin, Heiratstarife mit Zahlentabellen in seinen Pseudo-Liebesroman einzuflechten. Noch vor der *Manon Lescaut* des Abbé Prévost ist der *Roman bourgeois* der erste französische Roman, der vom Geld spricht und damit einen gesellschaftlichen Faktor in Erinnerung ruft, der aus der Literatur ausgeklammert schien. Er tut es freilich auf moralistische Weise und nicht mit dem Blick des Soziologen, wie später Balzac. Es geht um die Käuflichkeit aller Werte und damit indirekt eben doch um jenen Idealismus, den die Romanhandlung zerstört.

Die Komödie (Molière)

Furetière spricht vom "esprit bourgeois" (Vorwort 2. Buch) in karikatürlicher Perspektive und sieht nicht die enorme Bedeutung des Dritten Standes, die Erich Köhler mit dem Wortspiel umschrieb: mehr scheinen wollen als man ist, weil man mehr ist, als man scheint. Wir haben schon gesehen, daß ein Großteil der künstlerischen Begabung, die das Grand Siècle prägen, bürgerlicher Herkunft ist. In der neuen Gesellschaft von La Cour und la Ville schaffen bürgerliche Autoren das überständische Kulturideal der Klassik. Dies gilt für Molière und La Fontaine, Boileau, Perrault und La Bruyère. Insbesondere zwischen Molière (1622-73) und La Fontaine (1621-95) gibt es Gemeinsamkeiten: die Nobilitierung volkstümlicher Gattungen und Traditionen im Zeichen eines lächelnden Humanismus, der die tendenzielle Tragik zurückweist und Gesellschafts- und Menschenkritik auf dem Ideal des Natürlichen aufbaut. In beiden Fällen hat man in dieser Natürlichkeit auch einen Einfluß naturphilosophischer und libertinistischer

Tendenzen sehen wollen, die Molière etwa durch seine Freunde Cyrano de Bergerac und dem Gassendi-Schüler La Mothe le Vayer übernommen haben konnte.

Jean Baptiste Poquelin, 1622 in Paris geboren, ist der älteste Sohn des tapissier ordinaire du Roi, erhält eine gute Erziehung im Collège und studiert später Jura in Orléans. Seine Hinwendung zum noch immer verachteten Schauspielerberuf, ein familiärer Skandal, erinnert an Corneilles *Illusion Comique*. Wohl unter dem Einfluß der etwas älteren Madeleine Béjart gründet er 1643 das Illustre Théâtre und zieht mit seiner Truppe - wie in Scarrons Roman - über Land. Ein Jahr später nimmt er den Namen Molière an. Nach dem baldigen Bankrott des Illustre Théâtre schließt er sich mit anderen zusammen, erhält die Unterstützung des Gaston d'Orléans und des Herzog von Guise, seit 1650, einem Wendepunkt, auch des Prince de Conti. Nach einer erneuten Krise, als Conti zum Jansenismus konvertiert und Molière zurückweist, gelingt es diesem 1658, in Paris, zunächst im Théâtre du Marais, Fuß zu fassen und vor dem König zu spielen. Da die Stücke Corneilles nicht mehr recht ankommen, schreibt Molière eigene Komödien, *Le docteur amoureux*, *L'Etourdi* und *Le Dépit amoureux*. Inzwischen hat er auch die Erlaubnis erhalten, im Palais Petit-Bourbon zu spielen. Die *Précieuses ridicules* (1659) bringen den großen Durchbruch. Ludwig XIV. stellt sich öffentlich vor Molière und stellt ihm die Bühne des Palais Royal zur Verfügung. Es folgen Jahre des Erfolges, aber auch des Kampfes, die den Widerstand vor allem kirchlicher Kreise gegen die große moralistische Komödie spiegeln, und die der Autor wohl nur durch die erklärte Gunst des Königs durchstand. Dies gilt insbesondere für die große Querelle um die *Ecole des Femmes* (1662), wo es um den Mißbrauch religiöser Mädchenerziehung geht; es gilt für die Cabale des dévots nach Molières Angriff auf die Compagnie du Saint Sacrement im *Tartuffe* (1664) und für das Porträt des libertinistischen Adligen im *Don Juan* (1665). Seit dieser Zeit gehört die Bühne des Palais-Royal im Grunde Molière, auch wenn die Problemkomödien *Le Misanthrope* (1666) und *L'Avare* (1668) eher kühl aufgenommen werden. Ein Problem der letzten Lebensjahre des Autors dürfte - abgesehen von der persönlichen Tragödie der Eheschließung mit der jungen Armande Béjart 1662 - vor allem in der Hinwendung des Königs und des Publikumsgeschmacks zu Oper und Ballett zu sehen sein, wodurch Molière wertvolle Kräfte entzogen werden. Aber dahinter verbirgt sich auch eine allgemeinere Klimaveränderung am Hof. Bei der vierten Aufführung des *Malade imaginaire* (1673) bricht Molière zusammen,

"vielleicht gerade rechtzeitig", schreibt Jürgen Grimm (*Molière*, Sammlung Metzler 1984, S. 33), "um nicht endgültig in Ungnade zu fallen" - ein Jahr nach dem Tod des Freundes La Mothe le Vayer und der langjährigen Gefährtin Madeleine Béjart.

In literarhistorisch-soziologischer Perspektive scheint das Theater Molières tatsächlich an die erste Phase der Herrschaft Ludwigs XIV. gebunden zu sein und dessen Gleichgewichtspolitik entgegenzukommen. Zwischen Emanzipation und Anpassung betreibt der Autor, wie Bénichou gezeigt hat, die lächelnd-skeptische Einebnung gesellschaftlicher Grenzen und zeigt in der individuellen Lächerlichkeit zugleich gesellschaftliche Unangepaßtheit. Molière hat die Moral der Ehre durch die Moral des Lachens ersetzt, hat schon der Kritiker Emile Faguet (*En lisant Molière*) bemerkt, und diese Moral des Lachens impliziert die Aufwertung des Natürlichen, "l'audace du désir naturel réhabilité et la dissolution sceptique de la conscience", wie Bénichou (S. 363) den Unterschied zum strengen Moralismus jansenistischer Kreise kennzeichnet. Daß der noch junge Autor dem jungen Monarchen mit dieser Apologie des Begehrens und der Natur entsprochen haben muß, hat die biographische Forschung an verschiedenen Beispielen zeigen können. Man muß aber auch die politischen Implikationen einer Vorstellung des *naturel* sehen, die keineswegs losgelöst von der gesellschaftlichen Entwicklung ganz bestimmte Auswüchse und Fehlverhalten deutlich machen soll: z. B. unnatürliche väterliche Strenge, unnatürliche moralisierende Erziehung im Sinne einer veralteten bürgerlichen Mentalität vor der Fronde, oder umgekehrt aktuelle kirchliche Bevormundung oder adelssüchtige bürgerliche Überheblichkeit, oder hochadligen dévergondage und absolutismusfeindliches Präziosentum usw. In jedem Fall geht es zugleich um ideologisch rückständiges, gefährliches oder falsches Verhalten. So enthält etwa das frühe Drama *Les Fâcheux* (1661) zugleich ein klares Bekenntnis zur königlichen Zentralisierungspolitik. Es ist daher fragwürdig, im Stil des 19. Jahrhunderts einen sozialkritischen Molière zu konstruieren und z. B. wie Jürgen von Stackelberg in einem Aufsatz von 1975 (*Zur Bestimmung des sozialen Standorts des Autors*) - ausgehend von der Analyse des Figurenrepertoires - die Vertreter des Volkes, Diener und Dienerinnen, Bauern usw. als Träger einer natürlichen Moral und eines natürlichen bon sens gegen Adel und Bürgertum auszuspielen. Das Natürliche ist an keinen Stand gebunden und bleibt vor allem gesellschaftlich bestimmt. Die großen Dramen entspringen daher der Kongruenz des gesellschaftlichen Interesses mit dem individuellen

Glücksverlangen oder dem, was Antoine Adam "une morale de l'authenticité" genannt hat. Und das Lachen wird da problematisch, wo der Wertekonflikt an die Stelle des bestätigenden Lachens tritt und die Komödie tendenziell zur Tragödie werden läßt, wie dies im *Misanthrope* der Fall ist. Die emanzipiert bürgerliche Haltung Molières setzt das Bündnis mit der Krone voraus. Als der König sich in der zweiten Hälfte seiner Herrschaftszeit dem Adel und der Kirche wieder zuwendet, zerbricht dieses Bündnis, und der aktuell ideologische Charakter der Stücke wendet sich gegen den Autor selbst.

Dies erklärt dann wohl auch die gattungsgeschichtlich paradoxe Entwicklung des Autors. Er kommt von der volkstümlichen Farce her, die mit Elementen der spanischen Barockkomödie und der italienischen Commedia dell'arte durchsetzt ist. Bis zu der Pariser Farce *Les Précieuses ridicules* (1659) bleibt Molière dieser Formel im wesentlichen treu. *L'Ecole des Femmes* (1662) führt erstmals darüber hinaus zu der sog. "grande comédie", die individuell gezeichnete Charaktere mit zeitgenössisch aktuellen Themenstellungen konfrontiert. Die großen Charakterkomödien entstehen in den folgenden Jahren. Aber schon mit *Le Médecin malgré lui* (1666) kehrt der Autor nach dem *Misanthrope* zu einem klassischen Farcenthema zurück und bleibt dieser Tendenz bis zum *Malade imaginaire* (1673) treu. Als wichtiges Element kommt jetzt der formale Einfluß des Balletts hinzu, das etwa in *Le Bourgeois Gentilhomme* (1670) und *Le Malade imaginaire* mit der Farcenkomödie verschmolzen wird und die Abwendung von moralistischer Sittenkritik zusätzlich unterstreicht. Einen ersten Versuch stellt allerdings schon 1661 das Stück *Les Fâcheux* dar, und seit sich die Truppe Molières "troupe du roi" (1661) nennen durfte, entstanden regelmäßig Ballettkomödien. Je nach Standpunkt kann man diesen "dernier Molière" abwerten oder mit Robert Garapon als Ausdruck der Öffnung und der Suche nach neuen ästhetischen Möglichkeiten interpretieren. Garapon spricht von einer "comédie plénière", die bewußt verschiedene Register miteinander verbindet. Aus anderer Sicht könnte man auch von einer bewußten Rückkehr zu vorklassischen Tendenzen sprechen, die der Autor in den klassischen Charakterkomödien nur zeitweise vernachlässigt hat. Bedenkt man, daß er jahrelang als "farceur" angefeindet wurde, der die klassische Reform des Theaters infrage stelle, so erscheint die spätere Entwicklung auch als Akt der Opposition. Schon in *La Critique de l'Ecole des Femmes* (1663) macht sich Molière ja über die Regelbefürworter lustig und definiert als "la grande règle de toutes les règles" (505) die Kunst

des Gefallens; dabei verweist er - gegen den Kunstsnobismus des Marquis und der Messieurs du bel air - auf den "bon sens" des volkstümlichen Parterre (494). Das Farcenelement erscheint so als Element der Freiheit.

Den Übergang von der Farce zur großen Komödie markiert - bei gleichem Thema - der Schritt von *L'Ecole des maris* (1661) zu *L'Ecole des Femmes* (1662). In beiden Fällen geht es um die Erziehung des jungen Mädchens und die Stellung der Frau. Das erste, noch dreiaktige Stück zeigt - frei nach dem Terenzstück *Adelphoi* - ein Brüderpaar, Sganarelle und Ariste, denen ein Schwesternpaar, Isabelle und Léonor, als Mündel anvertraut wurden. Während es Ariste gelingt, durch eine freie und vertrauensvolle Erziehung die Liebe des Mädchens zu erlangen und sie später heiraten, gibt sich Sganarelle als Vertreter altmodischer, tyrannischer Sittenstrenge und wird durch die List der jungen Isabelle gefoppt: nichtsahnend trägt er selbst zu ihrer Liebe zu dem jungen Valère bei. Was man als reine Farce verstehen könnte, erhält seine gesellschaftspolitische Aktualität aus dem programmatischen Gegensatz zwischen zwei Erziehungs- und Denkmustern. Ariste, dem modernen und aufgeklärten honnête homme, der die "douceurs de la société" (*Théâtre complet*, éd. R. Jouanny, Garnier 1962, Bd. 1, S. 319) genießt, steht in Sganarelle, der den alten Hanswurstnamen trägt, der Befürworter altväterlicher Strenge gegenüber, der die lächerliche Galanterie seiner Zeit bedingungslos ablehnt. Zur Komik trägt bei, daß gerade der jüngere Bruder altmodisch ist und der ältere mit seiner Zeit geht: "Toujours au plus grand nombre on doit s'accomoder, / Et jamais il ne faut se faire regarder" (S. 320), und sich dabei gegen jede Übertreibung wehrt. Das ist bereits der Konflikt des *Misanthrope*, aber die Originalität liegt darin, daß das Thema mit der aktuellen Erziehungsdebatte der präziösen Salons verbunden wird. Derselbe Autor, der in den *Précieuses ridicules* Auswüchse und Lächerlichkeiten der Präziöskultur aufs Korn genommen hat, benützt hier wesentliche Elemente des präziösen Frauen- und Ehebildes dazu, eine veraltete und engstirnige Misogynie lächerlich zu machen. Das Recht auf freie Gattenwahl, ja ein elementares Recht auf Liebe wird gegen letztlich religiöse Bevormundung und väterlichen Gewaltsanspruch geltend gemacht, und bis zum *Avare* gehören die lächerlich gemachten Vaterfiguren zu den Leitmotiven eines Werks, welches immer wieder das Lachen der Komödie zur Befreiung von Bevormundung einsetzt. Nur ist diese Freiheit hier zugleich konform mit den Leitlinien der neuen Gesellschaft.

Die fünftaktige Komödie *L'Ecole des Femmes* reduziert dann das farcenhafte Doppelschema auf die einfache Dreierkonstellation. Arnolphe hat sein zwanzig Jahre jüngeres Mündel Agnès in christlicher Unschuld erziehen lassen und rühmt sich gegenüber seinem Freund Chrysalde seiner Klugheit: er glaubt, auf diese Weise der Hahnreischhaft zu entgehen. Agnès aber hat sich arglos in den jungen Horace verliebt, der - nicht wissend, daß sich Arnolphe einen Adelstitel zugelegt hat und Agnès zu heiraten gedenkt - diesem selbst von seiner Liebe erzählt. Arnolphe beschließt, durch eine rasche Eheschließung dem Treiben ein Ende zu machen. Agnès aber setzt den engstirnigen "Maximes du mariage" ihres Vormunds immer deutlicher das eigene Recht auf Liebe entgegen, freilich ohne Erfolg. Erst als im letzten Augenblick ihr verloren geglaubter Vater Enrique aus Amerika zurückkehrt und sich herausstellt, daß er schon vor Jahren mit dem Vater von Horace die Heirat der beiden Kinder ausgemacht hat, steht dem Happy End nichts mehr im Weg.

Der entscheidende Unterschied und Fortschritt gegenüber der *Ecole des maris* liegt in der persönlichen Konfrontation von Vormund und Mündel: das Thema wird damit individualisiert und personalisiert. Vor allem dem Mädchen wird die Möglichkeit gegeben, innerlich zu reifen und aus der anezogenen "ignorance" allmählich zu erwachen. So werden die Rollen ganz allmählich vertauscht. Ist Arnolphe anfangs der selbstbewußte Tyrann, der das Mädchen über ihre zukünftigen Pflichten belehrt, so wird er am Ende zum lächerlichen Helden, der zwischen Liebesstottern und tragischer Emphase hin und herschwankt: "Sans cesse, nuit et jour, je te caresserai, / Je te bouchonnerai, baiseraï, mangerai", der von seiner "flamme" spricht, sich die Haare raufen will und Agnès als "ingrate" bezeichnet. Darauf Agnès: "Tenez, tous vos discours ne me touchent point l'âme: / Horace avec deux mots en feroit plus que vous." (S. 464) Dieser Rollentausch mußte an sich schon anstößig wirken. Zum Skandal aber wurde der 3. Akt, der die gängige, von der Kirche sanktionierte Ehepraxis karikiert. Arnolphe begleitet hier den Hinweis auf die gebotene Unterwerfung der Frau mit dem Argument, Agnès müsse ihm ewig dankbar dafür sein, daß er sie gesellschaftlich gehoben habe: "Contempler la bassesse où vous avez été, / Et dans le même temps admirer ma bonté" (S. 435). Wie deutlich auf zeitgenössische Schlagworte die Ermahnungen bezogen sind, zeigt sich, wenn von "badinage" und "Libertinismus" die Rede ist und vor den "coquettes vaines" gewarnt wird: "C'est ce qu'entendent mal les femmes d'aujourd'hui" (S. 436). Die "femme d'esprit", Synonym von "bel esprit" (S. 439) erscheint als

Ausgeburts des Teufels, und als Gegenmittel wird eine Art Beichtspiegel empfohlen, "les devoirs de la femme mariée", in dem jeder Zuschauer die kirchliche Praxis erkennen konnte. Man sprach von einer Parodie der zehn Gebote und von Verunglimpfung des Sakraments der Ehe. Die Situation war im übrigen ernster, als es aus heutiger Sicht scheint. Im September 1662 war ein Dichter, Claude Le Petit wegen lästerlicher Gedichte auf Religion und Staat zum Tod auf dem Scheiterhaufen verurteilt worden. Molière hatte Glück, daß der König sich für ihn einsetzte. In diesem Zusammenhang verweist Grimm auf die politischen Implikationen, die mit dem Dénouement der Komödie im letzten Augenblick verbunden sind. Der in Amerika zu Reichtum gelangte Vater Enrique erscheint als eine Art Deus ex machina, der wie im *Tartuffe* später der König selbst gegen die reaktionären Kräfte angeht. Er kann dies, weil er als Leidtragender der Frondezeit jetzt die Kooperationswilligkeit des aktiven Bürgertums mit der absoluten Monarchie repräsentiert, während der adelssüchtige und gesellschaftlich veraltete Arnolphe zum Rückzug gezwungen wird. Vater und Tochter, politische Bedeutung und Liebeskonzeption verbinden sich zu einem Angriff auf die Reaktion, den Molière in der *Critique de l'Ecole des Femmes* noch lustvoll verschärft, um ihn 1663 noch einmal im *Impromptu de Versailles* zur Sprache zu bringen. Die eigentliche Abrechnung aber stellt der *Tartuffe* dar, der zum Erfolg und Ärgernis wird.

Die Entwicklungsgeschichte des Stücks zwischen 1664 und 1669 ist kompliziert und nicht mehr zweifelsfrei rekonstruierbar. Thema ist die religiöse Heuchelei, die in dem Ur-Tartuffe von 1664 (im Rahmen der Versailles-Spiele *Les plaisirs de l'âme enchantée*) an die Gestalt eines Geistlichen gebunden war. Die Religion als Mittel persönlicher Bereicherung, wodurch eine ganze Familie in den Ruin getrieben wird - eine solche These mußte skandalös wirken und führte prompt zu heftigen Angriffen und dem Verbot des Stückes durch den Erzbischof von Paris. Der Ur-Tartuffe war wahrscheinlich ein Dreiakter und endete mit dem Sieg des Heuchlers. Molière muß noch im selben Jahr daraus einen Fünfakter gemacht und die Titelfigur zugleich abgeschwächt haben. Die 1667 aufgeführte Zweitfassung *Panulpe ou l'Imposteur* stellt nurmehr einen weltlichen Betrüger dar, der sich mit frommen Parolen einschmeichelt. Auch diese Fassung wurde verboten, und erst 18 Monate später setzte sich der König gegen die kirchlichen Behörden durch. Die dritte, ebenfalls fünfaktige Fassung mit dem Titel *Le Tartuffe ou l'imposteur* kam anfang 1669 zur Aufführung und wurde einer der größten Erfolge des Autors. Das

Stück endet anders als bisher versöhnlich und mit der Entlarvung des Heuchlers, doch ist letztere nicht der Handlung selbst, sondern nur dem Auftreten des Königs zuzuschreiben. Als *Deus ex machina* erfüllt er im Stück eine Rolle, die er auch im Leben Molières eingenommen hat. Er beleuchtet indirekt die Ohnmacht der Komödie, die in dem Augenblick das Lachen verlernt, da sie zentrale gesellschaftliche Probleme behandeln will. Und mit der Hypokrisie ist, wie der Autor selbst sich ausdrückt, die zentrale Funktion der Komödie selbst, "de corriger les vices des hommes", zur Debatte gestellt: Den *Tartuffe* nicht akzeptieren heißt, alle Komödien überhaupt ablehnen. (*Préface*) Gleichzeitig erreicht die theatralische Form hier insofern ihre höchste Autonomie, als die Psychologie des Lasters selbst zum Gegenstand der Komik wird und sich entlarvt.

Das Stück zeigt eine bürgerliche Familie im Augenblick der Krise. Mme Pernelle, die alte Mutter Orgons, verteidigt ihren Sohn, der den heiligmäßigen Monsieur Tartuffe in das Haus aufgenommen hat. In den Gesprächen des Schwagers Cléante, aber auch des Dienstmädchens Dorine sowie der Geschwister Damis und Mariane wird deutlich, daß es um einen Fall fast krankhafter Hörigkeit des Hausherrn gegenüber seinem "directeur de conscience" geht. Orgon scheint inzwischen jeden Realitätssinn verloren zu haben und den Verlust der natürlichen Gefühle für eine Tugend zu halten: "Il m'enseigne à n'avoir affection pour rien, / De toutes amitiés il détache mon âme;/ Et je verrois mourir frère, enfants, mère et femme, / Que je m'en soucierois autant que de cela." (I, V, S. 646) Nach einer längeren Abwesenheit heimgekehrt, hat er nur Interesse für Tartuffe, "le pauvre homme", wie er unweigerlich auf alle Versuche Dorines, ihn über das Ergehen der Familie zu informieren, antwortet. Ein langes Gespräch mit Cléante, der ihn an die geplante Heirat Mariannes mit Valère erinnert, und dabei Tartuffe mitleidlos entlarvt, zeigt dann die absolute Verblendung Orgons.

Der Grund für die Einsilbigkeit Orgons wird anfang des 2. Akts sichtbar, als der Vater Mariane kommen läßt und sie davon unterrichtet, daß er ihre Heirat mit Tartuffe beschlossen hat. Auch gegenüber Dorine beharrt er auf seiner Vorstellung und verbittet sich jede Einmischung. Dorine tröstet das Mädchen und vermittelt auch zwischen den Liebenden, als Valère beleidigt ist.

Endlich tritt in Akt III die Figur auf, von der die ganze Zeit die Rede gewesen ist. Marianes Mutter Elmire will versuchen, mit ihm zu reden. Wes Geistes Kind er ist, erfahren wir vorher, als er Dorine auffordert, ihren Ausschnitt mit einem Tuch zu bedecken, weil dieser Anblick sündhafte Gedanken in ihm hervorrufe: "Vous êtes donc bien tendre à la tentation, / Et la chair sur vos sens fait grande impression?" (III, II, S. 669) antwortet Dorine keck. So ist auch die folgende Aussprache mit Elmire ein Meisterwerk des gleitenden Übergangs von der Devotion zur Sprache der Verführung: "Mon sein n'enferme pas un coeur qui soit de pierre." (III, III, S. 672) Elmire will seine Zudringlichkeit vergessen, wenn er dafür die Heirat Marianes mit Valère befördert. Aber Damis ist im Nebenraum Zeuge des Auftritts geworden und informiert empört seinen Vater. Tartuffe, zur Rede gestellt, beschuldigt sich jedoch in tiefer Zerknirschung selbst und geht so weit, Damis scheinbar in christlicher Langmut gegen den Vater in Schutz zu nehmen. Die Heuchelei siegt, und Orgon enterbt und verjagt seinen Sohn. Er will unverzüglich das Erbe auf Tartuffe überschreiben lassen. Mit dem Stoßseufzer "le pauvre homme" endet der Akt.

Es wird Zeit, daß der Betrüger entlarvt wird. Seine wahre Gesinnung zeigt er, als er Cléantes Bitte, für Damis zu sprechen, wortreich frömmelnd abweist. Elmire übernimmt jetzt die Aufgabe, Orgon aufzuklären. Unter dem Tisch verborgen hört er das Gespräch seiner Frau mit Tartuffe, der auf das scheinbare Entgegenkommen Elmires eingeht und seine eigentliche Moral offenbart: "Et ce n'est pas pécher que pécher en silence." (IV, VI, S. 690) Orgon erkennt endlich seinen Irrtum. Doch die Peripetie mündet in eine Überraschung. Als Orgon Tartuffe des Hauses verweist, klärt dieser ihn über die wahren Besitzverhältnisse auf und will Orgon hinauswerfen.

Die Katastrophe steht in Akt V also unmittelbar bevor. Es kommt hinzu, daß Orgon dem Betrüger nicht nur die Schenkung, sondern auch eine Kassetten mit den Papieren eines verbannten Freundes anvertraut hat. Tartuffe hat sie der königlichen Gerichtsbarkeit übergeben und erscheint - nach dem Gerichtsvollzieher - persönlich in Begleitung eines Polizeibeamten, um Orgon verhaften zu lassen. Die Situation löst sich im letzten Augenblick. Nicht Orgon, sondern Tartuffe wird verhaftet. Der König, "ennemi de la fraude" (V, VII, S. 704), hat von den Betrügereien erfahren und weiß in Orgon einen treuen Vorkämpfer für die königliche Sache in der Fronde zu schätzen. "D'un souverain pouvoir, il brise les liens / Du contrat qui lui fait un don de tous vos biens"; er vergibt ihm zugleich "cette offense secrète" der

Treue gegenüber dem exilierten Freund. Die Familie ist gerettet, und der Hochzeit von Mariane und Valère steht nichts mehr im Weg.

"*Le Tartuffe* ist die erste große 'bürgerliche' Komödie Molières", schreibt Jürgen Grimm (S. 97). Schauplatz und Helden sind bürgerlich, und das eigentliche Thema sind Gefährdung und Rettung der bürgerlichen Familie. Gefährdet ist sie durch das Versagen der Vaterfigur, gerettet wird sie durch den königlichen Übertater, der sich damit auch als Retter des verdienstvollen Dritten Standes profiliert. Die ideologische Botschaft ist außerordentlich explizit, wenn am Ende - eher überraschend - auf die politische Vorgeschichte und die Fronde angespielt wird und königstreues gegen aufständisches Bürgertum steht. Damit ist aber auch die Verführbarkeit dieses Bürgertums angezeigt, wo es darum geht, wie es einmal heißt, "du faux avec le vrai faire la différence" (I, V, S. 647) und die daraus folgende Notwendigkeit der Unterwerfung unter eine höhere Autorität zu akzeptieren. Das aber hat Orgon ja im Grunde schon getan, als er sich des geistlichen Beistands versicherte und die Autorität Tartuffes über die Gültigkeit der Familienbande stellte. Und derselbe Tartuffe argumentiert am Schluß nicht anders, wenn er beteuert: "Et je sacrifierois à de si puissants noeuds [d. h. l'intérêt du Prince] / Ami, femme, parents, et moi-même avec eux." (V, VI, S. 703) Nicht diese Einstellung an sich scheint hier falsch, sondern die Tatsache, daß Tartuffe nur heuchelt. Der französische Kritiker Jacques Guicharnaud (*Molière, une aventure théâtrale*, Gallimard 1963) spricht von einer delegierten Macht und einer Haltung des "caporalisme". Was mithin als Lösung des Konflikts fungiert, offenbart nur dessen Bodenlosigkeit. Es war falsch, daß Orgon die Interessen des Freundes vor die des Königs gestellt hat; freilich ist dessen Macht jetzt gefestigt genug, daß er großzügig verzeihen kann. Aber es war ja auch falsch, die Interessen der Familie denen des geistlichen Beraters zu opfern. Es ergibt sich daraus eine für den Absolutismus typische, doppelte Ebene der Moral, die des Staates und die der Privatsphäre, ja man kann sagen, daß das eigentliche Vergehen Orgons darin liegt, daß er dies nicht gesehen hat und einem Privatmann eine Verehrung zukommen ließ, die er nur dem König schuldete. Im Bereich der wohlverstandenen Frömmigkeit gelten dann die Normen des natürlichen *bon sens*, als dessen berühmtes Sprachrohr hier Cléantes fungiert. Noch Voltaire hat seine aufklärerische Haltung gepriesen. *Dévotion* heißt für ihn einfach, "se mêler de bien vivre" (I, V, S. 649), mithin gesellschaftliche Verträglichkeit und Toleranz im Namen von "juste nature" und "raison". In gewisser Weise handelt Cléantes im Interesse des

Königs, wenn er gegen die Verabsolutierung partikularer Interessen auf dem Ideal des gesellschaftlichen Ausgleichs besteht. Eine übergeordnete Moral kann nur der König für sich in Anspruch nehmen.

Das ist alles kaum mehr komisch, und das Können Molières zeigt sich gerade daran, daß noch Szenen von überwältigender Komik möglich sind. Sie resultiert aber nicht mehr aus dem alten Motiv des überlisteten väterlichen Tyrannen, wie er uns noch in *L'Avare* gegenüberreten wird, sondern aus der Verblendung Orgons, der Argumente überhaupt nicht mehr an sich herankommen läßt und allen Aufklärungsversuchen sein "Mais je veux que cela soit une vérité" (II, II, S. 652) entgegenhält. Der schon erwähnte Guicharnaud spricht von einem typisch Molièreschen Charakterzug der monadischen Verbohrtheit: "Le comique naît de la disproportion entre l'effort de l'un, considérable, souligné par la longueur et l'éloquence de sa tirade, et le 'zéro' que lui oppose l'autre. C'est en fait le comique de l'échec." (S. 209) Aus sich heraus kann eine solche Konstellation keine Lösung finden. Das Stück besteht daher aus einem Hauptteil, in dem Orgon den komischen Helden spielt, dessen religiöser Tick die fundamentale Unangepaßtheit an das wirkliche Leben beleuchtet, und einem unerwarteten Schluß, in dem er, endlich aufgeklärt, aufhört komisch zu sein und ernste Züge annimmt. Denn symbolisch wird die Szene jetzt, wie in Schillers Ballade "Die Kraniche des Ibikus", zum *Tribunal*, d. h. zu einem Ort höherer Wahrheit, an dem die Rollen neu verteilt werden. Aus der Perspektive des Hauptteils muß der Heuchler Sieger bleiben, so wie es die ersten Fassungen tatsächlich vorsahen. Durch den neuen Schluß wird äußerlich ratifiziert, was ganz am Anfang des Stückes für alle schon klar war, aber bedeutungslos blieb: das gesellschaftsschädigende Verhalten des Heuchlers, dessen Vermischung von Schein und Sein an die Substanz der Gesellschaftsordnung geht und daher bestraft werden muß. Auch hier kann man nicht von Komik sprechen; komisch war, da er ja längst durchschaut wurde, nicht einmal sein bisheriges Auftreten, sondern die Diskrepanz zwischen dem Wissen der Hauptpersonen und der Zuschauer und dem Nichtwissenwollen Orgons. Sie macht aus der Komödie ein Spiel im Spiel, eine Inszenierung, die gerade noch rechtzeitig gestoppt werden kann, ganz ähnlich wie im *Dom Juan*.

Zu diesem mehr als umstrittenen Stück *Dom Juan ou Le Festin de pierre*, 1665 im Palais-Royal uraufgeführt und mithin zeitlich zwischen *Ur-Tartuffe* und endgültigem *Tartuffe* liegend, gibt es offensichtliche Gemeinsamkeiten.

Sie liegen vor allem in der theatralischen Inszenierung des Betrugs als Herausforderung der gesellschaftlichen Ordnung. Der Begriff des "libertinage" kommt im *Tartuffe* auch vor, aber bezogen auf die Gegenwelt der Nicht-Frömmeler in der Rede Cléantes (S. 646). Hier nun etikettiert er den Helden selbst, der wie Tartuffe zum Opfer seiner eigenen Machenschaften wird und exemplarisch die Rolle des betrogenen Betrügers spielt. Tartuffe benützt die *hypocrisie* zur Tarnung seiner libertinistischen Neigungen; Dom Juan benützt sie als Mittel zu deren Befriedigung. Die Kritik hat im übrigen immer wieder die Zugehörigkeit Tartuffes zum Adel vermutet. In beiden Fällen könnte man von einem intellektuellen Spiel sprechen, einer "comedy of intellect" im Sinne J.-D. Hubert (*Molière and the comedy of intellect*, University of California Press 1962). Die Unterschiede sind freilich ebenfalls gravierend. Der *Tartuffe* ist eine klassische hohe Komödie in Reimform und hält sich an die drei Einheiten. Die Szenenfolge ist klar gegliedert und das Personal überschaubar. Der *Dom Juan* ist ein fünftaktiges Prosadrama mit einer Vielzahl von Personen und Schauplätzen, die der Autor nur z. T. durch Querverweise und Straffung des zeitlichen Ablaufs konzentriert. Denn im Gegensatz zur klassischen Intrige beruht die Don-Juan-Handlung auf dem epischen Stationenschema: Von Verführung zu Verführung nähert sich der Held dem Verderben, das zugleich als gerechte Strafe den exemplarischen Duktus der älteren Don Juan-Verarbeitungen begründet. So schon in der ältesten Fassung, dem Stück *El burlador de Sevilla y convidado de piedra* (1613) des Ordensgeistlichen Tirso de Molina. Molière hat im übrigen diese Fassung mit großer Wahrscheinlichkeit nicht gekannt und sich an zeitgenössischen Darstellungen orientiert, in denen das spanische Vorbild mit der italienischen Tradition der commedia dell'arte verbunden war.

Kurz die Handlung: Dom Juans Diener Sganarelle und Gusman, der Stallknecht von Dom Juans Frau Elvire, unterhalten sich über "Dom Juan, mon maître, le plus grand scélérat que la terre ait jamais porté, un diable, un Turc, un hérétique, qui ne croit ni Ciel, ni Enfer, ni loup-garou" (I, I, S. 716). Es ist das theatralische Schema der kontroversen, Spannung erregenden Diskussion über den Helden, bevor dieser selbst auftritt. Wenig später erklärt Dom Juan selbst seinem Diener, daß er ohne den ständigen erotischen Sieg über die Frauen nicht leben kann und dass „tout le plaisir de l'amour est dans le changement“ (I, 2, S. 179). Den Vorhaltungen entzieht er sich, indem er auf seine adlige „ambition des conquérants“ (S. 720) verweist. Der einstigen Geliebten Elvire, die an sein Herz appelliert,

begegnet er wenig später mit dem Argument, dass er nicht heucheln könne und nicht an der Vergangenheit klebe.

Im 2. Akt unterhalten sich Bauern im Dialekt über einen Schiffbruch, aus dem sie Don Juan und Sganarelle gerettet haben. Die witzige Einführung des Dialekts ist ein absolutes Novum und schafft einen populären, chorischen Hintergrund für die adlige Tragödie. Zugleich dient die volkstümliche Handlung als Kontrastfolie. Die einfältige Charlotte, die gerade einen "dépit amoureux" mit ihrem Pierrot erlebt hat, wird das Opfer des Verführers, ebenso ein anderes Mädchen, Mathurine. Beiden hat der Held die Ehe versprochen und spielt sie gegeneinander aus. Bei der Nachricht vom Nahen der Brüder Elvires flüchtet Dom Juan mit seinem Diener in den Wald, er selbst als Bauer, Sganarelle als Arzt verkleidet. Also das komische Motiv der Vertauschung der sozialen Rollen. Das unadlige Verhalten des Helden wirft zugleich ein komisches Licht auf dessen Adelsstolz. In gewisser Weise wird der Diener so für kurze Zeit zur Hauptfigur.

Akt III beginnt ruhig. Sganarelle fragt seinen Herrn, woran er überhaupt glaube und erhält die Antwort: "Je crois que deux et deux sont quatre ... et que quatre et quatre sont huit."(S. 751) Eine Reihe von Begegnungen schließt sich an: sie zeigen die konkreten Implikationen des libertinistischen Credo, freilich auch die Ärmlichkeit des ungebunden aufgeklärten Denkens, dem Sganarelle „quelque chose d’admirable dans l’homme“ (III, 2, S. 746) und das Wunder des Existierens entgegenhält. Dom Juan trifft einen Bettler und macht sich über sein Gottvertrauen lustig; er verspricht ihm einen louis d'or, wenn er Gott verfluche, doch der Bettler lehnt ab. Dann wird der Held Zeuge eines Überfalls und der Held findet wieder seine adlige Rolle: Er kommt dem Bedrängten gegen die Übermacht zu Hilfe; es ist, wie sich herausstellt, der Bruder Carlos der ehemaligen Geliebten Elvire. Endlich kommen sie zum Grab des Commandeur, den Dom Juan einst erschlagen hatte. Er lacht über die Statue in antiker Tracht und lädt sie zum Essen ein; die Statue nickt zum Zeichen des Einverständnisses und damit ist der Knoten geschürzt, und die Komödie entwickelt sich zur Tragödie.

Akt IV: Dom Juan will es allerdings nicht glauben und setzt sich zum Souper. Einen Gläubiger, M. Dimanche, wimmelt er mit verwirrender Höflichkeit ab. Die pathetische Ermahnung seines Vaters Dom Louis hört er ungerührt an und fordert ihn auf, die tragische Stehpose (Tragödie) durch bequemes Sitzen (Komödie) zu beenden. Endlich kommt eine verschleierte

Dame, Elvire, die den Helden noch einmal vergeblich an Liebe und Ehre erinnert, bevor sie ins Kloster geht. Dom Juan behält, wie Sganarelle sagt, ein "coeur de tigre" (S. 766). Als sich der Commandeur melden läßt, zuckt er nicht mit der Wimper und fordert Sganarelle auf, ihm hereinzuleuchten.

Aber das Auftreten des Commandeur galt nur als Warnung. Im 5. Akt verwandelt sich der Protagonist daher in einen "hypocrite", also gerade das, was er eingangs zurückgewiesen hatte. Scheinheilig spielt er gegenüber dem Vater den Reuevollen und gegenüber Elvires Bruder den Gottergebenen. Doch hier kippt die Hypokrisie schon in brutalen Spott um, wenn er auf Gottes Willen verweist. Da tritt die Statue auf, und Dom Juan antwortet auf Sganarelles Aufforderung zur Reue: "Non, non, il ne sera pas dit, quoi qu'il arrive, que je sois capable de me repentir." (S. 776) Er ergreift die steinerne Hand und wird von einem unsichtbaren Feuer verzehrt. Sganarelle bleibt erschrocken zurück und jammert um den verlorenen Lohn.

Das Drama ist auf den ersten Blick eine Tragikomödie, und tatsächlich nennt sich so auch eine unmittelbare Vorlage, *Le festin de pierre ou Le fils criminel* von 1661. Warum also bezeichnet Molière selbst seinen *Dom Juan* als "comédie"? Der Versuch, das Komische vor allem an der Rolle Sganarelles festzumachen oder die Dienergestalt gar zu problematisieren, ist sicherlich keine Erklärung. Wahr ist zwar, daß Sganarelle – neben dem Sosie aus *Amphitryon* – die wohl komplexeste Dienerfigur Molières darstellt und das Gespann Herr-Diener hier geradezu konstitutiv ist, aber diese kontrastive Doppelung begründet nicht den Gattungsanspruch. Freilich ist dieser Kontrast doch insofern von Bedeutung, als wir den Helden auf diese Weise aus der Perspektive von unten - wie in einem fortlaufenden Kommentar - sehen. Tatsächlich hält der Autor ja das komische Register bis zuletzt durch, so daß noch die exemplarische Bestrafung des Bösewichts als lächerliche Durchkreuzung der schlichten Hoffnungen des Dieners erscheint. Die Entwertung der moralischen Ebene und das heißt ja eben auch: der tragischen Ebene zugunsten der banalen Tatsache des verlorenen Lohnes könnte nicht sinnfälliger sein:

Ah! mes gages! mes gages! Voilà par sa mort un chacun satisfait. Ciel offensé, lois violées, filles séduites, familles déshonorées, parents outragés, femmes mises à mal, maris poussés à bout, tout le monde est content; il n'y a que moi seul de malheureux, qui, après tant d'années de service, n'ai point d'autre récompense que de voir à mes yeux l'impiété de mon maître puni par le plus épouvantable châtement du monde. Mes gages, mes gages, mes gages!

(V, 5, S. 776)

Fast scheint es, als wäre Sganarelle der Geschädigte und tragische Held, während das Strafgericht mitsamt den summierten Missetaten eher komisch erscheint. Oder genauer: inkompatibel mit dem realen Leben. Verzichtet man also darauf, in der Bestrafung Dom Juans das Motiv des betrogenen Betrügers zu suchen (was auch möglich wäre), so bliebe vor allem diese komische Diskrepanz zwischen dem Selbstverständnis des Helden und der Sehweise Sganarelles, die letztlich ihr chorisches Echo in den meisten übrigen Figuren von den Bauern bis zu den Verwandten findet. Dom Juan zeigt eine gewisse paradoxe Größe, aber gerade seine Unangepaßtheit macht ihn zu einem tendenziell komischen Helden, der - wie so viele andere - unempfindlich gegen Erfahrungen in einem Wahnbild gefangen bleibt. Und dieses Wahnbild ist hier nicht Liebe oder Frömmigkeit, sondern die adlige Vorstellung von eigenem Ich.

Eine solche Sehweise hätte Konsequenzen. Sie impliziert nämlich, daß man gegen einen Teil der Molièreforschung nicht die latente Tragik, sondern die manifeste Komik der Unangepaßtheit betont. Dom Juan wäre - obwohl er zu den Mitteln des Tartuffe greift - eher ein adliger Orgon. Wir müßten also die bewußt entheroisierende Absicht des Autors ernst nehmen. Tatsächlich geht es ja unübersehbar um die Problematik nicht nur des Libertinismus (mit dem Molière wohl einige Sympathie hatte), als auch des alten Hochadels, der, funktionslos geworden, die Erotik als Ersatz für vergangene kriegerische Tugenden gewählt hat; und dafür hatte Molière sicherlich nur geringe Sympathie. Diese Erklärung gibt der Held am Anfang in einem Selbstporträt, wenn er die Liebe als ununterbrochene Eroberung (nicht als Bindung) begreift und fortfährt: "Enfin il n'est rien de si doux que de triompher de la résistance d'une belle personne, et j'ai sur ce sujet l'ambition des conquérants, qui volent perpétuellement de victoire en victoire, et ne peuvent se résoudre à borner leurs souhaits. Il n'est rien qui puisse arrêter l'impétuosité de mes désirs: je me sens un coeur à aimer toute la terre; et comme Alexandre, je souhaiterois qu'il y eut d'autres mondes, pour y pouvoir étendre mes conquêtes amoureuses." (S. 719f.) Das ist natürlich die Schlüsselstelle, die an die Definition des Dandy bei Baudelaire als "le dernier éclat d'héroïsme dans les décadences" erinnert. Aber die Nostalgie vergangener Größe ist sicherlich nicht romantisch, sondern komisch zu verstehen. Dieser Dom Juan inszeniert sein Leben wie eine Bühnenrolle nach dem insistenden Vorbild des heroischen Weltbilds, und er wird am Ende das Opfer dieser Selbststilisierung, die in der entwickelten

Hofgesellschaft Ludwigs XIV. denkbar fehl am Platze ist. Molière hat vielleicht nicht zufällig - und bloß wegen der klassischen Regeln - Ort und Zeit so weit wie möglich einzuengen und zu straffen gesucht, die Abfolge der Szenen symmetrisch wie eine höfische Parade: Auftritt von A, B, C ..., Eintritt und Austritt usw., angeordnet und das "festin", das mißglückte Abendessen im Zentrum des Stückes plaziert. Er zeigt damit nämlich eine rituelle und streng geregelte, enge und häusliche Welt, in der nur noch das Bauernabenteuer nach dem Schiffbruch Weite suggeriert, aber eben nicht die Weite der Eroberungen eines Alexanders des Großen. Das ist nur noch schwertadeliges Getue, das selbst Libertinage und Hypokrisie als Waffen der eigenen Überlegenheit einzusetzen versucht, aber scheitert. Z. B. in der Szene des Bettlers, wo der Held seine eigene Wette verliert, weil der Bettler ihm nicht zu seinem blasphemischen Triumph verhilft. Der Widerstand gegen die Reue erscheint so als symbolischer Widerstand gegen die Unterwerfung unter jene Instanz, die gegenwärtig den Sinn der Gesellschaft verbürgt: den König. Wie der Held ständig von seiner Vergangenheit verfolgt und heimgesucht wird, so wird auch der steinerne Gast zum Symbol einer väterlichen Autorität, gegen die die libertinistische Attitüde der Verweigerung nicht ankommt. Dom Juan ist ein Held, der seine Geschichtslektion nicht gelernt hat und daher nur auf komische Weise untergehen kann - auch wenn er manche eindrucksvolle Seiten der vergangenen Welt mitnimmt.

Der adlige Verführer, der die persönliche Autonomie über alle gesellschaftlichen Werte stellt und damit jene komisch erscheinen läßt, eignet sich trotz dem Gesagten nur bedingt für das komische Theater. Je deutlicher die Unangepaßtheit im Dienste übergeordneter Werte steht und nicht einfach persönliche Borniertheit zum Ausdruck bringt, desto problematischer wird also der Status der Komödie, die gleichsam zum Austragungsort von Wertekonflikten 'entartet'. Der *Misanthrope* und die Geschichte seiner Kritik beweisen dies. Der Titel der 1666 im Palais Royal aufgeführten Typenkomödie unterscheidet sich scheinbar nicht von anderen Stücken, die *den Heuchler*, *den Geizigen*, *den Bourgeois gentilhomme* usw. aufs Korn nehmen. Thema ist hier zunächst eine eminent gesellschaftsschädigende und komische Verirrung, die Menschenfeindschaft, die noch in dem berühmten Stück *Alpenkönig und Menschenfeind* von Ferdinand Raimund und Johann Nestroy unfehlbar als komisch erscheint. Thematisch und sogar strukturell erinnert das Stück, wie René Bray gezeigt hat, an *Les Fâcheux* und eigentlich könnte der Titel auch

Le Fâcheux lauten. Aber der lästige Alceste, der Misanthrop, ist zugleich ein sympathischer und lauterer Held, der gegen gesellschaftliche Anpassung den Mut zur Aufrichtigkeit verlangt: "J'ai le défaut / D'être un peu plus sincère en cela qu'il ne faut." (I, II, S. 826) Was man am Orgon des *Tartuffe* noch übersehen konnte, daß nämlich angesichts der Suche nach Authentizität die Wertewelt der Gesellschaft selbst problematisch wird, ist hier nicht mehr zu übersehen. In einem noch immer lesenswerten Buch *Molière und das komische Drama* (Halle 1928) spricht Curt Sigmar Gutkind von dem äußersten Punkt im Schaffen Molières, wo "am deutlichsten die schicksalhaft unlösbare Antinomie zwischen Wahrheit und Wirklichkeit" (S. 165) enthüllt wird, bevor der Autor im Spätwerk zur farcenhafte Karikatur zurückkehrt. Freilich steht Gutkind damit auch schon wieder selbst in einer langen, in die Vorromantik zurückreichenden Rezeptions- und Forschungstradition, die Peter Schunck knapp in seinem Aufsatz *Zur Wirkungsgeschichte des Misanthrope* (GRM 21, 1971) beschrieben hat. Die romantische Umwertung beleuchtet schlaglichtartig die Verschiebung der Kategorien, auf denen das klassische Weltbild aufbaut, und die hermeneutischen Probleme, die sich einem adäquaten Verständnis Molières und der Klassik entgegenstellen. In demselben Maße, wie *sincérité* als Tugendwaffe gegen gesellschaftliche Falschheit begriffen wurde, mußte das Stück Molières als virtuelle Tragödie empfunden werden bzw. als Skandal, der das Umschreiben erforderlich machte. Von Rousseau über Chateaubriand, A. W. Schlegel, Sainte-Beuve, Musset usw. bis in die moderne Forschung (Moore, Lo-Sauvage, W. Krauss) ist diese gegenläufige Interpretationstendenz festzustellen, die gerade im Umkreis der französischen Revolution (Camille Desmoulins, Fabre d'Eglantine, Charles Albert Dumoustier) zu mehreren Versuchen eines *Misanthrope corrigé* geführt hat. Molière, auf dessen Lebensprobleme im Zusammenhang mit dem Stück René Jasinski (*Molière et le Misanthrope*, Colin 1951) hinweist, wäre damit vermutlich nicht einverstanden gewesen.

Le Misanthrope ist eine klassische fünftaktige Verskomödie von außerordentlich klarem und straffem Aufbau. Die Fronten werden, wie gewöhnlich, schon am Anfang des 1. Aktes geklärt. Alceste trifft den weltmännischen Philinte, mit dem er alsbald in eine grundsätzliche Diskussion um Aufrichtigkeit und Anpassung an die Gesellschaft eintritt. Sodann kommt die Rede auf die kokette Célimène, die der Held liebt, deren Lebensweise er aber verabscheut. "Je veux qu'on soit sincère, et qu'en homme d'honneur / On ne lâche aucun mot qui ne parte du coeur." (I, I, S.

818). Er will aber auch um seiner selbst willen geliebt werden. Einen anderen Bewerber um die Gunst Célimènes, Oronte, der dem Ideal des Höflings entspricht und mit selbstgemachten Versen ankommt, kann er daher nicht ausstehen. Von jenem bedrängt, seine wahre Meinung über ein Sonett zu sagen, weicht er zunächst aus: "Je ne dis pas cela ... Je ne dis pas cela etc.", um plötzlich brutal zu empfehlen, die Verse im Schrank zu verschließen; er selbst schwärme für die treuherzigen alten Lieder "Si le roi m'avait donné ..." (S. 830). Wütend verläßt Oronte den Salon.

Akt II setzt ein mit einer Aussprache zwischen Célimène und Alceste, der die Geliebte zurechtweist und im Absoluten den Beweis seiner Liebe sieht: "A ne rien pardonner le pur amour éclate" (II, IV, S. 841) – während Célimène ihm ein fast psychopathisches Verhalten vorwirft. Das Auftreten der beiden Kavaliere und "petits marquis" Clitandre und Acaste unterbricht die immer spitzer werdende Unterredung. Im Beisein von Philinte und der Cousine Eliante entsteht ein witziges Salongespräch, bei dem Célimènes Kunst des boshaften Porträts Abwesender die Entrüstung Alcestes hervorruft.

In Akt III geht es weiter in diesem Ton. Clitandre und Acaste schließen eine Liebeswette in bezug auf Célimène ab, die kurz darauf das Opfer des Besuchs einer Prüden, Arsinoé, wird. Letztere ist emport über die süßlich-perfiden Insinuationen Célimènes und versucht sich an ihr zu rächen, indem sie sich Alceste nähert. Jener bleibt zwar unempfindlich, ist aber über die Verdächtigung der Treue Célimènes beunruhigt.

Akt IV dient dann vor allem der Analyse der Eifersucht. Philinte berichtet einleitend Eliante von der mühsamen Versöhnung Alcestes mit Oronte und erklärt sich zugleich dem Mädchen, das aus ihrer Sympathie für die edle Aufrichtigkeit Alcestes keinen Hehl macht. Da stürmt Alceste herein: Arsinoé hat ihm ein kleines Briefchen Célimènes an Oronte zugespielt. Vor Wut und Enttäuschung bietet er Eliante sein Herz an. Da aber tritt Célimène auf und wird von Alceste mit Vorwürfen überschüttet, doch sie bleibt überlegen und führt den Verliebten an der Nase herum: "Ah! traîtresse, mon foible est étrange pour vous!" (IV, III, S. 863) Dubois bringt die Nachricht, daß Alceste einen Prozeß verloren hat und womöglich sogar verhaftet wird.

Das Mißgeschick kommt also von allen Seiten. Am Anfang von Akt V beschließt Alceste gegen den Rat Philintes, sich aus dieser "wölfischen"

Welt zurückzuziehen: "Trop der perversité règne au siècle où nous sommes, / Et je veux me tirer du commerce des hommes." (V, I, S. 866) Aber Alceste denkt sich noch eine letzte Probe aus: Er will Célimène dazu bewegen, mit ihm die Gesellschaft zu verlassen. In einer peinlichen Szene soll sie sich zwischen ihm und Oronte entscheiden, da treten Acaste und Clitandre auf und verlesen andere Liebesbriefchen, die das perfide Spiel der Koketten entlarven. Es sind Ausschnitte in Prosa (S. 873 ff.), die an die Tradition moralistisch satirischer Portraits anschließt („notre grand flandrin de viconte“, „le petit Marquis, qui me tint hier longtemps la main“, „l’homme aux rubans verts“, „l’homme à la veste“...). Der Salon leert sich, und Alceste bleibt mit Célimène allein zurück. Ein letztes Mal fordert er sie auf, mit ihm zu gehen. Célimène wäre bereit, ihn zu heiraten, nicht jedoch auf die Gesellschaft zu verzichten: "Moi, renoncer au monde avant que de vieillir / Et dans votre désert aller m'ensevelir!" (V, IV, S. 876). Da bricht Alceste mit ihr. Im letzten Augenblick verbinden sich Philinte und Eliante und wollen Alceste doch noch von seinem Plan abhalten.

Die Komödie, deren Handlung ganz in der Einheit von Ort und Zeit im höfischen Salon abläuft, erinnert an die Gefängnisräume Racines, und tatsächlich möchte man beinahe von einer Racine-Tragödie des verweigerten Kompromisses sprechen. Alles läuft am Ende auf das Motiv des "pour la dernière fois" hinaus, mit dem der Racinesche Held noch einmal die grausame Ent-Täuschung abwenden will. Der *Misanthrope* ist das Drama des Absoluten, des Alles oder Nichts: "Pour trouver tout en moi, comme moi tout en vous," wie er zu Célimène sagt. Eliante erkennt diese heroische Qualität seines Charakters, wenn sie zugibt, daß: "la sincérité dont son âme se pique / A quelque chose, en soi, de noble et d'héroïque. / C'est une vertu rare au siècle d'aujourd'hui." (IV, I, S. 856) Aber genau hier liegt der entscheidende Punkt. "An sich" (en soi) geht es um eine edle Tugend, doch die Komödie hat es nicht mit dem Ansich zu tun, sondern mit den Auswirkungen und Modalitäten menschlicher Tugenden und Laster im gesellschaftlichen Umgang. Hier gibt es keine absolute Wahrheit, und die klare Scheidung - auf seiten des Helden - in absolute Offenheit und eine dunkle, wölfische Welt (die an die berühmte Definition bei Hobbes erinnert), gibt sich damit bereits im Ausgangspunkt als Wahngewilde zu erkennen. Der Autor unterstreicht dies durch Anspielungen an die herkömmliche Temperamentenlehre. Alceste verliert schon in der ersten Eifersuchtszene den Kopf und erscheint Célimène in seiner sanguinischen Unbeherrschtheit als "un grand extravagant" (IV, III, S. 861): "Je ne suis

plus à moi, je suis tout à la rage:/.../ Mes sens par la raison ne sont plus gouvernés" (S. 860). Später verliert er sich in seinem maßlosen "noir chagrin", einer düster melancholischen Stimmung, die nach traditioneller Auffassung einem Zuviel an schwarzer Gallenflüssigkeit entspringt, die die klare Erkenntnis der Außenwelt versperrt. Und was noch hinzukommt: „il se pique de sincérité“, d. h. er spielt den Aufrichtigen, wie Don Juan den Libertin gespielt hat: als eine das Ich bestätigende Rolle, und ist dabei nicht vor Inkonsequenzen und Schwächen gefeit, die ihn höchstens lächerlich erscheinen lassen. In seinem widersprüchlichen Verhältnis zu Célimène ist Alceste deutlich als komischer Charakter gezeichnet, auch wenn letztere dem Helden am Schluß eine gewisse Größe zuzugestehen bereit ist. Doch der von ihm gewünschte Rückzug in das dem Hof ferne „désert“ ist für die 20-jährige Heldin keine Lösung, wie das Leitmotiv des vorklassischen Barock, mit dem unsere Übersicht begann, jetzt keine Lösung mehr sein kann. Der gesuchte Gegensatz zwischen Welt und „désert“ wirkt nur noch lächerlich. Alceste ist deshalb komisch, weil er absolute Werte vor sich herträgt und die Außenwelt, wie viele andere Molièresche Typen, nicht mehr wahrnimmt, und weil er da, wo er doch zur Reaktion gezwungen wird - wie in der Sonettszene oder in der Liebesauseinandersetzung - seine menschliche Schwäche offenbart. Die Komik ist nicht die gewollte Komik des Farcenhelden, sondern resultiert aus der fehlenden Übereinstimmung von subjektiver Selbsteinschätzung des Helden und seiner objektiven Wirkung: "Par la sangbleu! Messieurs“, ruft er am Ende des 2. Aktes, "je ne croyais pas être / Si plaisant que je suis." (S. 844) Mit den Worten Philintes:

Et puisque la franchise a pour vous tant d'appas
 Je vous dirai tout franc que cette *maladie*
 Partout où vous allez donne la *comédie*,
 Et qu'un si grand courroux contre les moeurs du temps
 Vous *tourne en ridicule* auprès de bien des gens. (I, I, S. 820, Hervorhebg.
 von mir)

Wie immer es also um eine tiefere Tragik und womöglich um einen Versuch der Selbstbeschwörung des Autors bestellt sein mag, die ideologische Botschaft läßt kaum an Klarheit zu wünschen übrig. Wie Cléante im *Tartuffe*, so fungiert hier Philinte als Sprachrohr einer Moral des Ausgleichs und der Vernunft, sowohl gegen Auswüchse der höfischen Gesellschaft als auch gegen deren radikale Verneinung. Wiederum ist die Unangepaßtheit des Helden ja mit der Verklärung vorhöfischer Zeiten, der Welt der VÄTER vor der Fronde verbunden. Das Ideal der *sincérité* ist mithin nicht allein aus moralischen Gründen mit dem Hof unvereinbar, sondern zugleich auch in

historischer Perspektive diskreditiert. Nicht zufällig läßt der Autor seinen Helden ein Volkslied über den "bon roi Henri" trällern. (S. 830) Philinte, der Vertreter des höfischen Maßes, beruft sich dagegen auf die "parfaite raison", die "fuit toute extrémité / Et veut que l'on soit sage avec sobriété. / Cette grande roideur des vertus des vieux âges / Heurte trop notre siècle et les communs usages." (I, I, S. 821) Les communs usages, das heißt nicht bedingungsloser Konformismus, wohl aber die Anerkennung jenes Realitätsprinzips, dessen Sieg über das Wunschprinzip den Kern jeder Komödie ausmacht. Philinte vertritt eine gereifte honnêteté, die sich ebenso gegen menschenverachtende Tugendschwärmerei wendet wie gegen übertriebene Salonkoketterie. Am Ende des Stückes finden ja die beiden Vertreter des Maßes und der Ehrlichkeit mit sich selbst zueinander. In dieser Hinsicht zeigt *Le Misanthrope* auffällige Parallelen zu der späteren Komödie *Les Femmes savantes* (1672) und zugleich auch zu den frühen *Précieuses ridicules* (1659). Denn auch hier geht es um die Durchsetzung eines vernünftigen Bildungs- und Menschlichkeitsideals gegen lächerlichen Dünkel, das Ideal der unpreziösen honnêteté, wie Köhler (S. 93) dies umschreibt. So gesehen hat die Komödie die Aufgabe, im Kern richtige Ziele gegen Übertreibungen in Schutz zu nehmen, die Gegenwart zu bewältigen und nicht in falsch verstandener Nostalgie das Rad der Geschichte zurückzudrehen. Ob diese Kompromißformel zugleich, wie Pierre Barbéris in seiner *Misanthrope*-Deutung (*Le Prince et le Marchand*, Paris 1980) behauptet, das Theater heimatlos macht und den Roman als historisch neue Stufe fiktionaler Bewältigung vorbereitet, muß hier dahingestellt bleiben.

La Fontaine und die Fabel

Das Ideal einer lächelnden, gereiften *honnêteté* verbunden mit dem Ziel, dem zeitgenössischen Publikum keine fertigen Regeln, sondern kritisch aufbereiteten Diskussionsstoff zu bieten, gilt auch für La Fontaine, den ich eingangs nach Herkommen und Weltsicht in die Nähe von Molière gerückt habe. Die Gemeinsamkeit bezieht sich auch auf die Gattungsgeschichte: Überführt Molière die humanistische Komödie und die volkstümliche Farcen- und Komödientradition in klassisches Drama, ohne diese Herkunft zu verleugnen, so besteht die Leistung La Fontaines insbesondere darin, die gelehrt-didaktische Fabeltradition einerseits und volkstümliches Erzählgut andererseits in seinen Fabeln zu verbinden und diese zum Vehikel

moralistischer Gesellschafts- und Menschenkritik im Zeichen des "naturel" zu machen. Tatsächlich erscheinen Komödie und Fabel des Grand Siècle als je gattungsspezifische Umsetzung lebensweltlicher Problemstellungen im moralistischen Kontext; sie begründen - zusammen mit der Memorialistik eines Saint-Simon - die große französische Tradition der heiteren Gesellschaftsanalyse.

Jean de la Fontaine, 1621 in Château-Thierry geboren - noch Hippolyte Taine wird in seiner Dissertation hieraus die These eines typisch champagnischen Wesens ableiten - kommt aus dem gehobenen Beamtentum: Der Vater ist Forst- und Jagdmeister. Nach der Schulbildung bei den Oratorianern und dem Studium der Rechtswissenschaft in Paris heiratet La Fontaine 1647 und schwenkt zunächst in die Laufbahn des Vaters ein. Die öffentliche Karriere als Schriftsteller beginnt 1658 - nach dem Tod des Vaters. La Fontaine hatte schon zuvor eine humanistische Komödie verfaßt (*L'Eunuque*, nach Terenz), aber erst mit dem Mythengedicht *Adonis* (nach dem Vorbild des *Adone* von Marino), das er an den Surintendant Fouquet sendet, gerät er in den Kreis des damals einflußreichen Finanzministers, der einen schöngeistigen Kreis im Schloß von Vaux-le-Vicomte um sich schart und zeitweise dem König Konkurrenz macht. Dessen Gartenarchitektur - von Le Nôtre - steht am Anfang einer neuen Ästhetik. La Fontaine zieht mit seiner Frau nach Paris, wo er Freundschaft mit dem wesentlich jüngeren Racine schließt. Das unvollendete Gedicht *Le Songe de Vaux* feiert diese Phase, die 1661 abrupt mit der Verhaftung Fouquets endet. In der *Elegie pour M. Fouquet* feiert La Fontaine eine zuende gegangene glückliche Zeit und appelliert zugleich an die „clémence“ des großmütigen Herrschers: „Et c'est être innocent que d'être malheureux“, lautet der letzte Vers. La Fontaine geht für kurze Zeit mit seinem kompromittierten Onkel Jannot in die Verbannung nach Limoges.

Ein Neuanfang gelingt durch die Protektion der Marguerite de Lorraine im Palais de Luxembourg. Von wechselnden hochgestellten Persönlichkeiten unterstützt, wird der Autor von jetzt an exemplarisch die Karriere eines "freien Schriftstellers" unter den Bedingungen des Ancien Régime führen; das lustlos verwaltete Amt hat er 1671 aufgegeben. Er versucht sich in frommer Poesie ebenso wie in exotischen und galanten Verserzählungen und veröffentlicht den ersten Teil seiner *Fabeln* (1671); die Bücher VII bis XI werden erst 1678/79 folgen. Aber wie wenig die Reputation des Autors

gesichert ist, zeigt sich 1684, als seine Wahl zum Mitglied der Académie française kassiert wird und Boileau an seine Stelle rückt. 1694 erscheint der letzte Teil der Fabeln (das heutige Buch XII), nachdem La Fontaine, lebensbedrohlich erkrankt, seine lizentiösen Erzählungen öffentlich verleugnet hat. Ein Jahr später stirbt der Autor in Paris.

War oben von Molière die Rede, so werden hier bereits auf biographischer Ebene die Unterschiede deutlich. Molière, vom König gefördert, spielt in der Literatur des Grand Siècle eine im wörtlichen Sinn *zentrale* Rolle, und er stirbt, als die große Phase in den 80er Jahren zuende geht. La Fontaine dagegen, obwohl fast gleich alt, bleibt zeit seines Lebens am Rande des Systems und kann zu Lebzeiten erst spät zu den berühmteren Autoren gerechnet werden. Seine erotisch-frivolen Dichtungen tun ein übriges, ihn zu marginalisieren. Die *Nouveaux Contes* z. B. erscheinen 1674, im selben Jahr wie der *Art poétique* von Boileau, und werden sofort polizeilich verboten. Die Gattung der Fabel spielt überdies, anders als die Komödie in der Literaturtheorie der Epoche keine Rolle und wird von Boileau dementsprechend nicht erwähnt. Andererseits schlägt der libertinistische Dichter in mancher Hinsicht den Bogen zurück zu den barocken Anfängen und vermittelt diese literarhistorisch mit der aufkommenden Mode des galanten Märchens und conte philosophique. Die Hymne auf die Wollust (*Hymne de la volupté*) in *Polyphile* schlägt das vertraute Motiv des "carpe diem" und der hedonistischen Lebens- und Kunstauffassung an, wie sie uns von Théophile de Viau oder besonders von Marino geläufig ist: "die "divine volupté" wird als ständeübergreifende Gottheit des Lebensgenusses gefeiert, der *natürlich* erscheint:

J'aime le jeu, l'amour , les livres, la musique,
 La ville et la campagne, enfin tout; il n'est rien
 Qui ne me soit souverain bien
 Jusqu'au sombre plaisir d'un coeur mélancolique ... (Zit. nach Pierre Clarac,
La Fontaine par lui-même, Seuil 1961, S. 131)

Dementsprechend wertet La Fontaine die leichte Muse und die Poetik der "diversité" wieder auf, die dem eigenen Naturell entspricht und im Einklang mit der Natur steht. In dem *Discours à Madame de la Sablière* (zeitweise seine Gönnerin) schreibt er:

Ne point errer est au-dessus de mes forces
 ...
 L'inconstance d'une âme en ses plaisirs légère,

Inquiète, et partout hôtesse passagère.
Ta conduite et tes vers, chez toi tout s'en ressent;

...

Tu changes tous les jours de manière et de style;
Tu cours en un moment de Térence à Virgile;
Aussi rien de parfait n'est sorti de tes mains.

...

Als „papillon du Parnasse“, „semblable aux abeilles“ bezeichnet sich der Dichter

Je suis chose légère, et vole à tout sujet;
Je vais de fleur en fleur, et d'objet en objet;

und mit deutlichem Hinweis auf mangelnde Berühmtheit und fehlende Verankerung im hohen System der Dichtkunst:

J'irais plus haut peut-être au temple de Mémoire,
Si dans un genre seul j'avais usé mes jours;
Mais quoi: je suis volage en vers comme en amours. (*L'Intégrale*, S. 491)

Die Selbstcharakteristik spiegelt nicht zuletzt die Art, wie La Fontaine von Zeitgenossen gesehen wurde. Daß er "rien de parfait" geschaffen habe, ist aus späterer Sicht nicht nachzuvollziehen, im Gegenteil. Die angesprochene "Leichtigkeit" oder Leichtfertigkeit prägt einen Stil der Verserzählung, den La Fontaine gleichsam erfunden zu haben scheint, den *vers libre*, der sich an die wechselnden Gegenstände anschmiegt und ganz dem Ideal des schwerelos Natürlichen gehorcht. Eine Madame de Sévigné, in der Kunst des Briefstils vielleicht mit La Fontaine vergleichbar, hat dies gesehen. Boileau oder La Bruyère dagegen, die das Stichwort "marotique" bemühen, verkennen die Originalität dieses Stils, der das "je ne sais quoi" des nicht durch Regeln Einfangbaren ausstrahlt. *The Esthetics of Negligence* hat John C. Lapp dies in seinem Buch genannt und den Ursprung bei den beiden Autoren gesehen, die gerade nicht in den klassischen Kanon paßten, nämlich Rabelais und Montaigne: "Ne forçons point notre talent / Nous ne ferions rien avec grâce" (*Fable*, éd. G. Couton, Garnier 1962, S. 111).

Grâce ist wohl das eigentliche Stichwort. Erinnerung sei an den Satz Vauvenargues: „On admire qu'un esprit si fin ait été en même temps si naturel.“ Natürlicher Stil - natürlicher Inhalt: die Aufwertung der Fabel scheint dem neuen Stilideal am weitesten zu entsprechen. Von ihrer marginalen Stellung als didaktischer Poesie war bereits die Rede. Sie hat dies aber mit dem Märchen gemeinsam, dem höfischen "conte de fée", der fast zur selben Zeit im Umkreis von Perrault und Mme d'Aulnoy als Gesellschaftsspiel entdeckt wurde. Wie das Märchen richtet sich auch die

Fabel scheinbar an Kinder und doch zugleich an Erwachsene, verzichtet auf die "contrainte de la Poésie" (wie es in der *Préface* La Fontaines heißt) und propagiert das Ideal der Naivität, der Einfachheit und Natürlichkeit. So heißt es in Buch VIII, 4: *Le Pouvoir des fables*:

Le monde est vieux, dit-on: je le crois, cependant
Il le faut amuser encor comme un enfant. (S. 211)

Überdies entspricht die "brièveté" dem gesellschaftlichen Ziel der Unterhaltung: "on veut de la nouveauté et de la gaieté", nicht das laute Lachen, sondern "un certain charme", der die verborgene Lehre annehmbar macht. Denn die Fabeln schildern "*le petit Monde*" und sind "un tableau où chacun de nous se trouve dépeint" (*Préface*). Freilich spürt man in der ersten *Préface* auch das Bemühen, die scheinbare Leichtigkeit durch den Verweis auf eine ehrwürdige, antike Tradition und durch die Betonung des Nützlichen und Moralischen zu adeln: "ces badineries ne sont telles qu'en apparence, car dans le fond elles portent un sens solide." Und eine vorgeschaltete *Vie d'Esop le Phrygien* über den angeblichen Erfinder der Fabel, Aesop (nach Herodot im 6. Jahrhundert vor Christus in Delphi von den Einwohnern ermordet) unterstreicht diesen Anspruch.

Einen entscheidenden Schritt darüber hinaus macht die einleitende Fabel des Zweiten Buches, *Contre ceux qui ont le goût difficile*, d. h. eine Art *Préface* in Versen. Hier konstatiert der Autor zunächst kritisch, dass „Le mensonge et les vers de tout temps sont amis“, um dann aber selbstbewusst festzustellen: „Cependant jusqu’ici d’un langage nouveau / J’ai fait parler le Loup et répondre l’Agneau. / J’ai passé plus avant: les Arbres et les Plantes / Sont devenus chez moi créatures parlantes.“ Der folgende Satz „Qui ne prendrait ceci pour un enchantement“, inauguriert eine neue Ästhetik der Imagination, die durchaus mit der wenig später einsetzenden Märchenmode verglichen werden könnte. La Fontaine als neuer Orpheus, der die Natur zum Sprechen bringt, zögert im Anschluss nicht, mit einer bewusst lächerlichen Einlassung auf die trojanische Geschichte das ganze antikisierende Geschwätz fragwürdig erscheinen zu lassen und die heimische Fabel an deren Stelle zu setzen: „Ce sont des contes plus étranges / Qu’un Renard qui cajole au Corbeau sur sa voix.“ Das ist bereits die Argumentation Perraults in der *Querelle des anciens et des modernes*. Es geht darum, einen angemessenen „haut style“ durch eine lebensnähere Ausdrucksweise zu ersetzen: „Eh bien, baissions d’un ton.“ Dass auch dies den „maudit censeur“ nicht zufrieden stellen kann, steht auf einem anderen

Blatt. Im *Avertissement* des 7. Buches ist der Autor dann schon wesentlich gelassener. Er betont die größere Vielfalt ("pour remplir de plus de variété mon ouvrage") und fährt fort: "Enfin, j'ai tâché de mettre en ces deux dernières parties toute la diversité dont j'étais capable" (S. 175). Auch ist längst klar, dass „le doux charme de maint mensonge / Par leur bel art inventé, / Sous les habits du mensonge / Nous offre la vérité“ (IX, 1). Und in der Widmung von Buch XII endlich verweist La Fontaine selbstbewußt auf die ideologisch korrektive Funktion der Fabel im Rahmen des höfischen Literatursystems: "Ces mensonges sont proprement une manière d'histoire où on ne flatte personne. [...] Les Animaux sont les précepteurs des Hommes dans mon Ouvrage." (S. 316) Der *Epilogue* von Buch XI hatte schon die neue orphische Funktion der Fabeln geltend gemacht: „C'est ainsi que ma Muse, aux bords d'une onde pure, / Traduisait en langue des Dieux / Tout ce que disent sous les cieux / Tant d'êtres empruntants la voix de la nature.“ Der Dichter ist zum „truchement“ und Dolmetscher des Universums geworden: „Car tout parle dans l'Univers; / Il n'est rien qui n'ait son langage.“ Und scheinbar bescheiden fügt er hinzu, dass – wenn er schon nicht ein besonders gutes Beispiel abgebe – er doch wenigstens den Weg gewiesen habe: „J'ai du moins ouvert le chemin“. Andere können das Werk vollenden. Doch diese Bescheidenheit trägt auch, denn: „Pendant le doux emploi de ma Muse innocente, / Louis dompte l'Europe ...“; die Eroberungen Ludwigs XIV. sind zeitgleich und parallel zu den unschuldigen Versuchen des Dichters, der sich damit indirekt auf eine ähnliche Stufe wie der Herrscher stellt.

Die Fabeln der ersten 6 Bücher von 1668 unterstreichen den Satz "tant le naturel a de force", der in II, 18 (*La Chatte métamorphosée en femme*) formuliert wird, denn: "Quiconque est loup agisse en loup / C'est le plus certain de beaucoup" (II, 3) Wahre Weisheit akzeptiert die Natur. Daher stehen Verblendung, Illusionismus, ähnlich wie in der Molièreschen Komödie, für den Verlust des Augenmaßes und Unnatur im "courir après l'ombre", wie in Fabel VI, 17: *Le Chien qui lâche sa proie pour l'ombre*, (S. 167).

Der erste *Recueil* ist so nach Renée Kohn (*Le goût de La Fontaine*, Paris 1962) eine Einübung in das "penser juste", Aufklärung über die Natur des Menschen im Sinne Montaignes. Schließlich gilt der Satz: "L'homme est de glace aux vérités; / Il est de feu pour les mensonges." (IX, 6, S. 252) In *L'Homme et son Image* (I, 11), La Rochefoucauld gewidmet, wendet der

Autor den Narziss-Mythos in die Kritik des „amour propre“: Ein selbstverliebter Mann, der keine Nebenbuhler wünscht, „accusait toujours les miroirs d’être faux, / Vivant plus que content dans son erreur profonde“ – und alle Spiegel der Welt können ihn nicht von seiner Verblendung abbringen. Endlich sieht er sich eines Tages in einem „canal, formé par une source pure“, in dem sich „notre Narcisse“ wohl oder übel selbst erkennen muss. Der „Canal“, fügt der Autor übrigens am Ende an, ist „le Livre des Maximes“, also das Werk La Rochefoucaulds. Am Rande schimmert zugleich das Vorbild Montaignes durch: „Apprendre à se connaître est le premier des soins“, lautet ein Leitsatz nicht nur des 12. Buches (Fabel 29), sondern der ganzen Sammlung. So in *Le Corbeau et le Renard*, wo die Torheit des eitlen Raben, der sich von dem Fuchs für seine Schönheit und Sangeskunst preisen und dabei den Käse fallen lässt, eindeutig die Strafe verdient: *Il ouvre un large bec, laisse tomber sa proie. / Le Renard s’en saisit, et dit: Mon bon Monsieur, / „Apprenez que tout flatteur / Vit aux dépens de celui qui l’écoute.“* (I, 2) Die vielleicht berühmteste Fabel La Fontaines ist nicht nur ein Meisterwerk gepflegter Ironie, deren „leçon vaut bien un fromage, sans doute“, wie der Autor selbst hinzufügt, sondern die auch im Versrhythmus bereits eine vollkommene Übereinstimmung zwischen Form und Inhalt anstrebt. Der zitierte Satz „Il ouvre un large bec, laisse tomber sa proie“, lässt förmlich die doppelte Bewegung des eitlen Öffnens des Schnabels und der herabfallenden Beute erkennen. Ähnlich eindrucksvoll und zugleich eindeutig erscheint die Großmannssucht des Frosches: „Une Grenouille vit un boeuf / qui lui sembla de belle taille. / Elle qui n’était pas grosse en tout comme un oeuf, / envieuse s’étend et s’enfle, et se travaille / Pour égaler l’animal en grosseur...“. Wiederum kann der Leser das Sichaufblasen des Frosches schon im Versrhythmus erkennen. Die Moral, die an das aktuelle Thema von Molières *Le Bourgeois gentilhomme* erinnert, ist wiederum eindeutig: „Le monde plein de gens qui ne sont plus sages: / Tout Bourgeois veut bâtir comme les grands Seigneurs, / Tout petit Prince a des Ambassadeurs, / Tout Marquis veut avoir des Pages.“ (I, 3) Oder nehmen wir die Fabel 19: *L’Enfant et le Maître de l’école*, in der es um den Vorrang des richtigen Handelns vor dem moralisierenden Gerede geht. Ein Schulmeister schaut zu, wie ein Kind fast ertrinkt und hält ihm erst eine Erziehungsrede, bevor er es im letzten Augenblick doch noch rettet.

Je blâme ici plus de gens qu’on ne pense.
 Tout babillard, tout censeur, tout pédant,
 Se peut connaître au discours, que j’avance:
 Chacun des trois fait un peuple fort grand;
 Le Créateur en a béni l’engeance.

En toute affaire ils ne font que songer
 Aux moyens d'exercer leur langue.
 Hé mon ami, tire- moi de danger:
 Tu feras après ta harangue. (S. 53)

Nicht alle Fabeln weisen freilich diese, fast allegorische, Eindeutigkeit auf, die auch für einige andere Fabeln gilt. Wie steht es z. B. mit *La Cigale et la Fourmi*, der einleitenden und wohl bekanntesten Fabel des *Recueil*, in der die sorglos in den Tag hineinlebende, singende Grille sich nicht um Vorsorge kümmert. Im Herbst, da der Tisch nicht mehr so reichlich gedeckt ist, bittet sie die arbeitsame Ameise um Hilfe und holt sich eine schneidende Abfuhr. Auf den Hinweis der Grille, sie habe Tag und Nacht nur gesungen, lautet die Antwort: „Vous chantiez? J'en suis fort aise. / Eh bien! Dansez maintenant.“ Musste sich der Dichter mit seiner leichten Muße nicht selbst der Grille zuordnen? Oder Fabel 16: *Simonide préservé par les Dieux*, die eigentlich eine antike Beispielerzählung ist und in der es um die Rolle des Dichters in der Gesellschaft geht. Der Schlusssatz „Jadis l'Olympe et le Parnasse / Etaient frères et bons amis“ formuliert keine Moral, sondern die Sehnsucht des Ausgleichs zwischen Macht und Kunst. Fabel 22, *Le Chêne et le Roseau*, beruht wie *La Cigale et la Fourmi* auf zwei Lebenshaltungen – doch welche ist hier die richtige, die der stolzen Eiche, die der Sturm entwurzelt, oder die des biegsamen Rohrs? Auf die scheinbar gutgemeinte und mitleidige Rede der Eiche antwortet das Schilfrohr: „Votre compassion, lui répondit l'Arbuste, / Part d'un bon naturel; mais quittez ce souci. / Les vents me sont moins qu'à vous redoutables. / Je plie, et ne romps pas“ (S. 55). Die Vernunft ist offensichtlich auf Seiten des Schilfrohrs, doch in dem Schlussvers deutet der Autor dessen ungeachtet auch eine mythische Qualität der Eiche an, „Celui de qui la tête au Ciel était voisine, / Et dont les pieds touchaient à l'Empire des Morts“. Der besiegten Größe, nicht der klugen Anpassung gilt so paradoxerweise das letzte Wort.

Ein zentrales Leitmotiv des ganzen ersten *Recueil*, wenn nicht des Werkes überhaupt, ist natürlich das Bewusstsein der eigenen Grenzen. Dies impliziert durchaus auch ein eher konservativ moralistisches Denken. Die Fabel ist nicht subversiv, sie will lediglich die Auswüchse der bestehenden Gesellschaft korrigieren – wohl wissend, dass auch dies schon eine Anmaßung ist. In der programmatischen, einleitenden Fabel von Buch V, *Le Bûcheron et Mercure*, rühmt sich der Autor, „une ample Comédie à cent actes divers / Et dont la Scène est l'Univers“ (S. 134) vorgelegt zu haben und erzählt dann eine Fabel, die aus antiken Beispielsammlungen

entnommen ist und das Märchenschema der belohnten Bescheidenheit variiert. Die Fabel hat in dem vorwortartigen Gedicht selbst exemplarischen Charakter: Ein Holzfäller, der seine Axt verloren hat, klagt Jupiter sein Leid; Merkur stellt ihn daraufhin auf die Probe, indem er ihm nacheinander eine Axt aus Gold, eine aus Silber und eine aus Holz anbietet. Der Holzfäller wählt in seiner Bescheidenheit die letztere. Seine Gefährten sind weniger weise und meinen, sich auf diese Art bereichern zu können. Die Moral ist wiederum klar: „Ne point mentir, être content du sien, / C’est le plus sûr...“ (S. 135). Impliziert ist, wie im Fall des sich aufblasenden Frosches, das Prinzip „Schuster, bleib bei deinem Leisten“. Denn, wie es in *La Poule aux oeufs d’or* (V, 13) anschließend heißt: „Pendant ces derniers temps, combien en a-t-on vus / Qui du soir au matin sont pauvres devenus / Pour vouloir trop tôt être riches?“

Der zweite *Recueil* (1678/79) erweitert nicht nur die Stoffbreite durch Einbeziehen der orientalischen und indischen Tradition; er erweitert auch die Themen, von der Liebe bis zum politischen Spektrum. Im „Avertissement“ zu Buch VII verweist der Autor ausdrücklich auf die neuen Elemente, die Hand in Hand mit einem neuen poetischen Selbstbewusstsein gehen. Er spricht von neuen „enrichissements“, von der Erweiterung der „circonstance de ses récits“ und von „toute la diversité, dont j’étais capable“. Zu letzterem gehört wohl auch der genannte Einbezug der orientalischen Tradition, mit der La Fontaine zwei Jahrzehnte vor der eigentlichen Orientmode wesentliche Elemente des Conte oriental vorwegnimmt. „L’apologue est un don qui vient des immortels“, beginnt der Autor an Madame de Montespan gerichtet und unterstreicht damit die hohe literarische Bedeutung der Gattung, die er charakteristischerweise nicht mehr als Fabel, sondern als ‚Apologue‘ bezeichnet und er zögert nicht, der Gattung eine beinahe magische Qualität zu attestieren: „C’est proprement un charme: Il rend l’âme attentive, / Ou plutôt il la tient captive, / Nous attachant à des récits / Qui mènent à son gré les coeurs et les esprits.“ (S. 177) und der Autor zögert auch nicht, die horacische Formel der Dichtung „dauerhafter als Erz“ (aere perennius) auch auf die Fabelsammlung anzuwenden und sich davon eine ‚seconde vie‘ zu versprechen. Auf diese Weise geraten die Fabeln deutlich länger und werden z. T. zu moralistischen Verserzählungen. Stärker als zuvor wird dabei auch die ganz persönliche Haltung des *Zuschauers*, die Suche nach der inneren Wahrheit deutlich:

Mon âme en toutes occasion
Développe le vrai caché sous l'apparence. (VII, 17, S. 201)

Entscheidend ist aber die erwähnte Zunahme politischer und gesellschaftspolitischer Aspekte. Eine auffallend starke Rolle spielt z. B. das Thema der wölfischen Gesellschaft. In *Les Animaux malades de la peste* (VII, 1) z. B. hält der Löwe als König Hof und stellt die Frage, wessen Sünden wohl die Epidemie verursacht haben könnten. Er selbst klagt sich dabei hypokritisch als Erster an, manches Lamm und wohl auch manchen Schäfer gefressen zu haben. Die Beichte macht wenig Eindruck, und nacheinander sollen die anderen Tiere ihre Verfehlungen bekennen. Da tritt der Esel treuherzig an und gesteht, im Klostergarten einmal ein Gräslein so lang wie seine Zunge gerupft zu haben. Natürlich ist er der gesuchte Bösewicht.

A ces mots on cria haro sur le baudet.
 Un Loup quelque peu clerc trouva par sa harangue
 Qu'il fallait dévouer ce maudit animal,
 Ce pelé, ce galleux, d'où venait tout leur mal.
 Sa peccadille fut juger un cas pendable.
 Manger l'herbe d'autrui! Quel crime abominable!
 Rien que la mort n'était capable
 D'expier son forfait ... (S. 180)

Die durch ihren Einleitungscharakter programmatische Fabel, die natürlich auf den mittelalterlichen *Fuchsroman* rekurriert, bezieht ihre Wirkung aus der Disproportion zwischen dem Vergehen. Nach dem Motto „Die Kleinen hängen, die Großen laufen lassen“, heißt es am Schluss: „Selon que vous serez puissant ou misérable, / Les jugements de cour vous rendront blanc ou noir.“ (S. 180) Der Hof selbst wird als zentraler Schauplatz der wölfischen Gesellschaft entlarvt. Angemaßte zivilisatorische Überlegenheit wird zugleich lächerlich gemacht. So in der Ansprache des „paysan du Danube“ (XI, 7), der nach Rom kommt und anklagend fragt: „Pourquoi venir troubler une innocente vie?“ (S. 307) Die scheinbar zivilisatorische Mission – ein im Lichte der Algerien-Frage noch heute aktuelles Thema, das am Anfang der Kolonisierung Kanadas durchaus auch konkrete Assoziationen wachrufen konnte – erscheint als Akt der Gewalt und der Vergewaltigung. Doch die unerwartete „éloquence“ des „sauvage ainsi prosterné“ (S. 308) wird hier ironisch durch die Verleihung der Patrizierwürde entschärft. Durch die Einbindung in den Machtapparat des Hofes übt dieser in geschickter Weise Rache an seinem Kritiker. Die einfache, natürliche Wahrheit erlaubt die

Kritik der höfischen Gesellschaft, die nach dem wölfischen Prinzip konstruiert scheint: "Messieurs les courtisans, cessez de vous détruire" (VII, 3, S. 219) – ob diese Kritik auch zum gewünschten Ziel führt, ist jedoch mehr als fraglich.

Stärker allgemein und anthropologisch ist das Thema des Wölfischen in der Leitfabel *Les Compagnons d'Ulisse* (XII, 1) variiert. Es geht um die Episode der *Odysee*, wo die Gefährten des Odysseus in Tiere verwandelt werden. Der Held überredet Circe, die Verwandlung rückgängig zu machen, soll aber erst fragen, wo die einstigen Gefährten dies überhaupt wollen: Chers amis, voulez-vous hommes redevenir?“ (S. 318)

Es stellt sich heraus, daß jene ihre Tiergestalt als angenehm empfinden, denn das Animalische im Menschen kommt so mit dem Äußeren zur Deckung:

Si j'étais Homme, par ta foi,
Aimerai-je moins le carnage.
[...]
Il vaut mieux être un Loup qu'un Homme: (S. 319)

Trauriges Ergebnis:

Ulysse fit à tous une même sermonce,
Chacun d'eux fit même réponce,
Autant le grand que le petit.
La liberté, les bois, suivre leur appétit,
C'était leurs délices suprêmes:
[...]
Ils croyaient s'affranchir suivants leur passions,
Ils étaient esclaves d'eux-mêmes. (S. 319 f.)

Die "Moral" dieser spätestens seit Hobbes bekannten Problematik - "Ne vous êtes-vous pas l'un à l'autre des Loups?" (S. 319) - liegt offensichtlich in der Mitte. Denn der entgegengesetzten Wunsch des strengen skythischen Philosophen in Fabel XII, 20, allen Wildwuchs zu beschneiden: "Corrigeant partout la Nature" (S. 349), verstößt offensichtlich auch gegen "toute raison", denn:

Celui-ci retranche de l'âme
Désirs et passions, le bon et le mauvais,
Jusqu'aux plus innocents souhaits.

Contre de telles gens, quant à moi, je réclame.
 Ils ôtent à nos coeurs le principal ressort;
 Ils font cesser de vivre avant que l'on soit mort. (S. 349)

Mit der oben angedeuteten negativen Anthropologie befindet sich La Fontaine im Einklang mit seiner Zeit. Politisch heißt das, dass bestimmte Missstände unausrottbar sind: „La Discorde a toujours régné dans l'Univers“ (XII, 8, S. 328). Ebenso gehören Unzufriedenheit und Aufstiegssucht offensichtlich nicht nur zu den aktuellen Kennzeichen der Gesellschaft, wie sie der Autor wahrnimmt: „D'où vient que personne en la vie / N'est satisfait de son état?“ (XII, 9, S. 330)

Die Anerkennung der Realität erfordert mithin auch die Anerkennung des Wölfischen: „Bergers, bergers, le loup n'a tort / que quand il n'est pas le plus fort“, heißt es in: *Le Loup et les Bergers* (X, 5), das mit dem Vers endet: „Voulez-vous qu'il vive (nämlich der Wolf) en ermite?“ Tatsächlich wird der Rückbezug auf die Natur jetzt ambivalent. In einer erneut an La Rochefoucauld gerichteten Fabel (X, 14) – „vous m'avez donné le sujet de ces vers“ (S. 293) – betont der Autor daher: „J'entends les esprits corps et pétris de matière.“ (S. 291) Der Reigen der Fabeln weitet sich zum großen Welttheater, der als Menschen verkleideten Tiere bzw. zum Tier gewordenen Menschen, Wölfe, wenn es um die Gier geht, Hasen unter den Schlägen des Schicksals. Alle angemaßte Autorität wird dadurch verdächtigt: „Croit-on / Que le Ciel n'ait donné qu'aux têtes couronnées / De l'esprit et de la raison ...?“ (X, 15) Der Palast des Fürstenhofes wird unter diesen Vorzeichen zum schlechten Traum: „sortons de ces riches Palais / Comme l'on sortirait d'un songe“ (X, 9, S. 286).

Gleichzeitig geht es in dieser bildhaften Angleichung von Mensch und Tier aber nicht nur um moralistische und gesellschaftskritische Anliegen, sondern auch um einen philosophischen Hintergrund. Im *Discours à Madame de la Sablière*, der im Zentrum des 9. Buches steht, entwickelt La Fontaine eine ganzheitliche Naturauffassung, die auf dem Modell einer aufsteigenden Hierarchie und Pflanze, Tier und Mensch beruht. Gegen die kartesianische Trennung von Körper und Geist und die damit verbundene Vorstellung vom Tier als Maschine setzt der Autor auf Gemeinsamkeit und Durchlässigkeit. Auch die Tiere denken und fühlen in gewisser Weise, während umgekehrt beim Menschen „la mémoire est corporelle“ (S. 269). Allerdings kommt beim Menschen als neues Element „la volonté“ hinzu und

– wie der Autor hinzufügt: „Un esprit vit en nous, et meut tous nos ressorts“ (S. 270).

Im übrigen prägt das alte stoisch-epikureische Ideal der "médiocrité", "mère du bon esprit, compagne du repos", jetzt die Haltung des abseits stehenden Philosophen, wie in "Les souhaits" (VII, 5, S. 186). "Rien de trop", heißt das Motto:

Je ne vois point de créature
Se comporter modérément.
Il est certain tempérament
Que le maître de la nature
Veut que l'on garde en tout. (IX, 11, S. 257)

Die Fabel wandelt sich zur Sonderform der Moralistik, einer Philosophie in scheinbar naiven Bildern. Keineswegs geht es dabei nurmehr ausschließlich um Tierfabeln; auch alte mythologische und exemplarische Erzählungen dienen dazu, ähnlich wie in den *Essais* Montaignes Fremdbeobachtung mit Ich-Erfahrung zu verbinden und im allgemeinen "wir" das Ich zu Worte kommen zu lassen und den eigenen Standpunkt zu finden. Die Geschichte von Philemon und Baucis (XII, 24 und XII, 25), die der Matrone von Ephesus (XII, 26), eine Variante der berühmten Belphegor-Erzählung von Machiavelli (XII, 27) oder Erzählungen aus den *Metamorphosen* Ovids sprengen den Rahmen der traditionellen Fabel, was aber bleibt, ist das Ziel der Lebensweisheit. *Le songe d'un habitant du Mogol* (XI, 4) beschreibt ein Ideal des Rückzugs, der Bescheidung und der Ruhe, wie wir es aus der pastoral getönten Barockpoesie der ersten Jahrhunderthälfte kennen. Jetzt ist die Vorstellung des Misanthrope, sich in ein *désert* fern vom Hof zurückzuziehen, auf einmal nicht mehr so undenkbar. Die Literaturgeschichte selbst schlägt den Bogen zu dem Ausgangsmotiv, mit dem die Vorlesung eingesetzt hatte. Mit den Worten des Autors selbst:

Si j'osais ajouter au mot de l'interprète,
J'inspirerais ici l'amour de la retraite:
Elle offre à ses amants des bien sans embarras,
Biens pûrs, présents du Ciel, qui naissent sous les pas.
Solitude, où je trouve une douceur secrète
Lieu que j'aimais toujours, ne pourrai-je jamais,
Loin du monde et du bruit, goûter l'ombre et le frais?

Und das Gedicht endet:

Quand le moment viendra d'aller trouver les morts,
J'aurai vécu sans soins, et mourrai sans remords. (S. 302)

Indessen ist diese Einübung der Weisheit an den Genuß der Erinnerung und das Thema des gelebten Lebens gebunden, wie es La Fontaine in der gleichnishaften, sehr persönlich gehaltenen Fabel der beiden Tauben (IX, 2) veranschaulicht. Die hier angedeutete Moral der Lebensfreude in der Liebe ist wohl das eigentliche Vermächtnis des Autors.

Perrault und die Querelle des Anciens et des Modernes

Mehrfach war bereits von gewissen Parallelen der Fabeln zum höfischen Märchen die Rede, als dessen Begründer Charles Perrault gilt. Der Bruder des angesehenen Architekten der Tuileries wurde 1628 in Paris als Sohn eines Anwalts geboren; er selbst seit 1651 als Anwalt zugelassen, wurde 1671 Mitglied der Académie Française und gehörte zur Gründungskommission der Académie des Inscriptions et Belles Lettres. Mit seinem panegyrischen *Poème sur le siècle de Louis le Grand* anlässlich der Genesung des Herrschers von einer Krankheit löste der Autor 1687 die sog. Querelle des Anciens et des Modernes aus, die nicht nur die Grundlagen für die Ästhetik der späteren Märchen legte, sondern auch die Historisierung und Überwindung der klassischen Ästhetik einleitete und zu einem Leitthema literarisch-kultureller Kontroversen der frühen Aufklärung wurde. Die Verherrlichung des Zeitalters Ludwigs XIV. liefert hier den paradoxen Ansatzpunkt für die Überwindung der klassischen Weltanschauung und die Proklamation des Fortschrittsdenkens der Aufklärung. Perrault beruft sich auf den technischen und wissenschaftlichen Fortschritt seiner Zeit gegenüber der als vorbildhaft geltenden Antike und leitet daraus zugleich den Vorrang der Gegenwartskunst vor den Modellen der Antike ab. Die Frage, ob der unbezweifelbare Fortschritt im naturwissenschaftlich-technischen Bereich zugleich die Vorbildhaftigkeit der antiken Kunst und Literatur in Frage stelle, sollte von jetzt an immer wieder aufgeworfen und durchaus verschieden beantwortet werden. Entscheidend ist jedenfalls der genannte historische Ansatz, der auf ähnliche Tendenzen in der zeitgenössischen Bibelkritik verweist und nach Foucault die eigentliche Neuerung der französischen Aufklärung bezeichnet. Die scheinbare

Geschichtslosigkeit des humanistischen Modells aufeinanderfolgender und aufeinander bezogener Blütezeiten, der sog. Goldenen Zeitalter, wird so endgültig durch die Vorstellung der Prozesshaftigkeit der Kulturgeschichte und der spezifischen Geschichtlichkeit der Literatur abgelöst. Perrault stellt sich damit, ähnlich wie der freilich konservativere La Fontaine, auch in systemsoziologischer Perspektive gegen die Elite, Boileau, La Bruyère, Bossuet, Racine, Fénelon u. a., und erhält dabei wenig später die Unterstützung des jungen Fontenelle, des späteren Lehrers von Voltaire. Konsequenterweise entwickelt sich der Gedankengang allerdings erst in dem *Parallèle des anciens et des modernes* (1688-97), der als humanistischer Dialog zwischen dem Anhänger der Antike und dem Vertreter der Modernitätskonzeption gestaltet ist. Die zentrale Bedeutung der Schrift, die nach dem Krieg zuerst von Werner Krauß erkannt wurde und in dessen Umkreis zu wichtigen Forschungen Anlass gab, wurde vor allem von Hans Robert Jauss in seiner umfangreichen Abhandlung zu dem photomechanischen Nachdruck der in Dialogform abgefassten Schrift (Fink Verlag 1964) herausgearbeitet.

Wie schon gesagt, nimmt die Gattung ‚Märchen‘ in dieser Apologie der Moderne eine zentrale Rolle ein. Wir befinden uns damit in der seinerzeit von Paul Hazard so bezeichneten „Crise de la conscience européenne“ (Paris 1961), die vor allem eine Krise des humanistisch antikisierenden Weltbilds zwischen 1680 und 1715 interpretiert werden kann und die Voraussetzung für die Entstehung des Märchens ist.

Wie nämlich La Fontaine eine neue Ästhetik der Imagination geltend machte und der antikisierenden Mode eine Dichtung aus einheimischen Quellen entgegensetzte („Ce sont des Contes plus étranges / Qu’un Renard qui cajole au *Corbeau* sur sa voix“), plädiert auch Perrault für die Ersetzung des antiken und antikisierenden *merveilleux* durch eine einheimische, volkstümliche Tradition. Das Argument nimmt bereits wesentliche Elemente der späteren Romantikdebatte um klassisch-antike und romantische, d. h. christlich abendländische Tradition vorweg. Auffällig

sind auch die Parallelen zu der Aufwertung des neuzeitlichen Romans gegenüber der klassischen Epen-tradition in Daniel Huets *Traité de l'origine des romans* (1670). Perrault betont nicht nur die Andersartigkeit des *merveilleux moderne*, sondern – mit moralischen Argumenten, welche die Fragwürdigkeit der antiken Fabeln betonen – auch die moralische Überlegenheit der Moderne: „car je soutiens que dans ces genres d'écrire les modernes ont mieux réussi que les anciens“ (*Parallèles ...*, 1964, S. 125). Er geht damit offensichtlich über La Fontaine hinaus. Die Moral, die Qualität des „naturel“ in der „représentation de la vie ordinaire“ (S. 136) sprächen nach Meinung des Wortführers der Moderne, mit dem sich der Autor identifiziert, für die einheimische Folklore. Ein Echo dieser Auffassung finden wir dann in dem Schluss der *Enchantements de l'Eloquence* der Nichte Perraults, Marie-Jeanne Lhéritier de Villandon, einer Variante des Märchens von der Goldmarie und der Pechmarie: „Contes pour contes, il me paraît que ceux de l'antiquité gauloise valent bien à peu près ceux de l'antiquité grecque; et les fées ne sont pas moins en droit de faire des prodiges que les dieux de la Fable.“ (*Contes de Perrault*, hrsg. v. G. Rouger, Paris, Garnier 1967, Appendice, S. 265) Mit dem Hinweis auf die „antiquités gauloises“ nimmt die Autorin einen gängigen Begriff der humanistischen Renaissance-Gelehrsamkeit wieder auf und legt die Grundlage für die Aufwertung des *gothique* (Gotischen) und der Tradition des Mittelalters. Fritz Nies hat in einem wichtigen Artikel „Die semantische Aufwertung von frz. *gothique* vor Chateaubriand“ (in *Zeitschrift für romanische Philologie* 84, 1968) behandelt. Das „gotische“ Mittelalter fungiert als Jungbrunnen des neu entdeckten Naiven und Volkstümlichen, das die bisherige Hierarchie der Gattungen außer Kraft setzt. Ermäßigen wir den Ton, „baissons d'un ton“, hatte La Fontaine mit Bezug auf seine Fabeln gesagt, die ja ebenfalls auf diese Überlieferung rekurrieren. Freilich sind die Tierfabeln La Fontaines, wie wir gesehen haben, noch an die antiken Vorbilder und die klassische Tradition gebunden. Die Märchen dagegen scheinen – abgesehen vielleicht von dem mythologischen Märchen von Apulejus, *Amor und Psyche* – ganz der „modernen“ Entwicklung zuzugehören und dementsprechend auch ein Element des neuen historischen

Denkens zu sein. Folgerichtig wird im übrigen in den genannten Überlegungen Perraults die klassisch konnotierte *éloquence* von der klassischen Literatur gelöst, um nunmehr eine stilistische Funktion anzunehmen: die *éloquence*, heißt es, „ne dépend point de la matière dont elle parle; mais de la manière dont elle en parle“ (S. 259). Ähnlich wie die „écriture romanesque“ emanzipiert sich die „écriture de merveilleux“ so von ihren Vorbildern.

Die „histoires du temps passé“ oder „contes de ma mère l’oie“ (1697) Perraults stellen so das gesamte klassische Literatursystem in Frage. Die neue Mode des „conte de fées“, die seit den 90er Jahren allenthalben als oppositionelle Dichtung zur klassisch-höfischen Hochkultur entdeckt und praktiziert wird, setzen das Kindhaft-Naive an die Stelle des Erwachsenen und das mündlich Überlieferte der niederen volkstümlichen Tradition an die Stelle humanistischer Schriftlichkeit. Ihr eigentliches Element ist eine ironisch spielerische Tendenz, die bereits auf das frühe Rokoko vorausweist. Die „agréables sonettes“, wie Perrault es in der Vorrede zu *Peau d’âne* (1694) formuliert, setzen das Ernste und Erhabene der Raison außer Kraft und dienen zur Entspannung. Wieland wird später das Märchen mit der freien Phantasie verbinden. Höfische Gattungs- und Stilzwänge stehen mithin im Gegensatz zu neuen Formen des „divertissement“, der Erholung der Vernunft durch die Phantasie: „Pourquoi faut-il s’émerveiller / que la Raison la mieux sensée, / Lasse souvent de trop veiller, / Par des contes d’Ogre et de Fée / Ingénieusement bercée, / Prenne plaisir à sommeiller.“ (*Contes de Perrault*, S. 57) Das Erzählen von Märchen dient der Evasion, ist dem „Songecreux dans le royaume de Fiction“ zugeordnet, wie Mlle Lhéritier in ihrer Version von *Rumpelstilzchen, Ricdin-Ricdon* (S. 141) deutlich macht. Weniger die erzählten Inhalte als die vertretene Märchenästhetik selbst verschafft der Gattung ihren oppositionellen Charakter.

Dennoch bleiben natürlich auch die „contes de fées“ noch an den moralistischen Kanon gebunden. Neben der Komödie, den Maximen und

den Fabeln sorgen auch die Märchen für moralistische Gesellschaftskritik: „ces sortes d’ouvrages, tout frivoles qu’ils paraissent“, schreibt Mlle L’héritier, „divertissent ordinairement ceux qui les produisent et ceux qui les lisent; mais pour les rendre dignes de s’attirer dans leur genre l’approbation des connoisseurs, il me semble qu’on doit toujours songer à mêler de l’utilité au plaisir qu’ils donnent à l’esprit“ (S. 142) Und weiter: „Il faut donc tâcher qu’on puisse tirer des aventures qu’ils renferment, des maximes qui servent à la conduite de la vie.“ (S. 142) Neben die *Maximen* La Rochefoucaulds oder die realistischen Porträts der *Caractères* La Bruyères treten mithin die märchenhaften Parabeln, die den Fabeln Konkurrenz machen. Es geht noch immer um die *utilité*; noch ist jeder Gedanke an die Autonomie der Literatur ausgeschlossen. Also hängt etwa Perrault an jedes Märchen eine *moralité* an – ob sie nun passt oder nicht. Und tatsächlich lassen sich auch viele Märchen als Parabeln auf das wirkliche Leben lesen: *Le Chat botté* in Bezug auf die neue Aufsteigermentalität und die Rolle entsprechender Reklame, *Le petit Chaperon Rouge* im Hinblick auf die mörderische Funktion der Verführer, *Cendrillon* als höfische Intrige, *Riquet à la houppe* als Parabel, wie man mit den Kräften von unten zu Geld kommt, *Le Petit Poucet* als Beispiel für die kluge Durchsetzungskraft des Zukurzgekommenen, *La Belle au bois dormant* als tröstliche Parabel für die späte Erlösung einer eigentlich überholten Gesellschaftsklasse, usw. Was für Perrault gilt, gilt für die von Renate Baader behandelten, adligen Salonerzählungen, die in einem mehr oder weniger problematischen Verhältnis zum Hof und zur offiziellen Kultur standen: Madame d’Aulnoy, die Comtesse de Murat, die ihre *Histoires sublimes et allégoriques* 1699 den „fées modernes“ widmet, u. a., bevor und während die Wiederentdeckung der Erzählungen aus *Tausendundeiner Nacht* eine wahre Woge des „conte oriental“ auslöst. Dieses jedoch bleibt ebenfalls dem Ideal der „utilité“ verpflichtet und leitet den Siegeszug des *conte philosophique* der Aufklärung ein und bietet Moralistik und Gesellschaftskritik im Gewand entspannter Kurzweil. Fabel und Märchen tragen so maßgeblich zur Umwertung des klassischen Literatursystems und zur Durchsetzung der Aufklärung bei.

Auswahlbibliographie

- Adam**, Antoine: Histoire de la littérature française au 17e siècle, Paris, del Duca 1949-1965, 5 Bde.
- ders.:** Théophile de Viau et la libre pensée française en 1620, Genève, Slatkine 1966
- ders.:** Littérature française. L'Age classique I: 1624-1660, Paris Arthaud 1968
- Baader**, Renate: Dames de lettres. Autorinnen des preziösen, hochadeligen und „modernen“ Salons (1749-1698) Stuttgart, Metzler 1986
- Bénichou**, Paul: Morales du grand siècle, Paris, Gallimard 1948, Coll. Idées 1970
- Bray**, René: La formation de la doctrine classique en France, Paris, Nizet 1961
- Bremond**, Henri: Histoire littéraire du sentiment religieux en France depuis La fin des guerres de religion jusqu'à nos jours, Paris, Colin 1967 ff., 11 Bde.
- Busson**, Henri: La religion des classiques (1660-1685), Paris, PUF 1943
- Clarac**, Pierre. Littérature française. L'Age classique II: 1660-1680, Paris Arthaud 1969
- Dictionnaire du Grand Siècle**, Paris 1986 und 1990
- Doubrovsky**, Serge: Corneille et la dialectique du héros, Paris, Gallimard 1963
- Elias**, Norbert: Die höfische Gesellschaft. Untersuchungen zur Soziologie des Königtums und der höfischen Aristokratie, Neuwied/Berlin, Luchterhand 1969, Ffm., Suhrkamp 1983
- Floek**, Winfried: Die Literaturästhetik des französischen Barock, Berlin, Schmidt 1979
- Goldmann**, Lucien: Le Dieu caché. Etudes sur la vision tragique dans les

„Pensées“ de Pascal et dans le théâtre de Racine, Paris, Gallimard 1959

Guicharneau, Jacques. Molière, une aventure théâtrale, Paris, Gallimard 1963

Köhler, Erich: Vorlesungen zur Geschichte der französischen Literatur. Vorklassik –Klassik I – Klassik II, Stuttgart, Kohlhammer 1983, 3 Bde.

Kohn, Renée: Le goût de La Fontaine, Paris, PUF 1962

Kroll, Renate, Femme poète. Madeleine de Scudéry und die ‚poésie précieuse‘, Tübingen 1996 (mimesis)

Lancaster, Henry C.: A History of French Dramatic Literature in the 17th Century, Baltimore, Hopkins 1932, 9 Bde.

Lebègue, Raymond: La poésie française de 1560 à 1630, Paris, Société d'édition d'enseignement supérieur 1951, 2 Bde.

Lever, Maurice: Le roman français au XVIIe siècle, Paris, PUF 1981

Levi, Anthony: French Moralists. The Theory of Passions. 1585 to 1649, Oxford, Clarendon Press 1964

Magendie, Maurice: La politesse mondaine et les théories de l'honnêteté en France au XVIIe siècle, Paris, Alcan 1925

Morel, Jacques: Littérature française III: de Montaigne à Corneille, Paris, Arthaud 1986

Nies, Fritz: Gattungspoetik und Publikumsstruktur. Zur Geschichte der Sévigné-Briefe, München, Fink 1972

Nies, Fritz/**Stierle**, Karlheinz (Ed.): Französische Klassik. Theorie- Literatur -, Malerei, München, Fink 1985

Rieger, Dietmar (Ed.): Die französische Erzählkunst des 17. Jahrhunderts, Darmstadt, Wissenschaftliche Buchgesellschaft, WdF 569, 1985

Rothe, Arnold: Französische Lyrik im Zeitalter des Barock, Berlin, Schmidt 1974

Rousset, Jean: La littérature de l'âge baroque en France, Paris, Corti 1954

Scherer, Jacques: La dramaturgie classique en France, Paris, Nizet 1959

Steland, Dieter: Moralistik und Erzählkunst von La Rochefoucauld und Madame de Lafayette bis Marivaux, München, Fink 1984

Stenzel, Hartmut: Die französische Klassik. Literarische Modernisierungen Und Absolutistischer Staat, Darmstadt, Wissenschaftliche Buchgesellschaft 1995

Tocanne, Bernard: L'Idée de la nature en France dans la seconde moitié du XVII siècle, Paris, Klincksieck 1978

Wanning, Frank: Diskursivität und Aphoristik. Untersuchungen zum Formen-und Wertewandel in der höfischen Moralistik, Tübingen, Niemeyer 1989

Wentzlaff-Eggebert, Harald: Der französische Roman um 1625, München, Fink 1973

Zuber, Roger /Cuénin, Micheline: Littérature française, 4: Le classicisme, Paris, Arthaud 1984