

**ERICH KÖHLER**

Die Form der Individuation

Sonderdruck

aus

Die französische Erzählkunst des 17. Jahrhunderts

Seiten 221—241

---

DIE FORM DER INDIVIDUATION

von

ERICH KÖHLER

1985

WISSENSCHAFTLICHE BUCHGESELLSCHAFT  
DARMSTADT

« Madame de Lafayettes *La princesse de Clèves*. Studien zur Form des klassischen Romans », *Vermittlungen. Romanistische Beiträge zu einer historisch-soziologischen Literaturwissenschaft*, München: Wilhelm Fink 1976, Auszug 72–88; Nachdruck der Ausgabe 1959.

## DIE FORM DER INDIVIDUATION

VON ERICH KÖHLER

*Je tiens, qu'il est plus aisé d'écrire  
une belle histoire, que de composer  
une Fable parfaite.*

Mlle de Scudéry

Hegel sah die «schlechthin angemessene Einheit von Inhalt und Form» darin, daß

zuerst das äußerliche Dasein keine Selbständigkeit mehr gegen die Bedeutung, die es ausdrücken soll, bewahrt, und das Innere umgekehrt in seiner für die Anschauung herausgearbeiteten Gestalt nur sich selber zeigt und in ihr sich affirmativ auf sich bezieht.<sup>1</sup>

An der *Princesse de Clèves* läßt sich nun tatsächlich bis ins Detail zeigen, wie sich alles äußere Ereignis sofort in ein Inneres verwandelt, wie umgekehrt die Sorge um dieses Innere das Äußere in Art, Ablauf und Umfang dazu bestimmt, die Entscheidungen des Inneren als unumgänglich und doch als menschliche Willensakte evident zu machen. Im Kunstwerk ist die Form gleichsam das letzte, aber objektivste Kriterium für die Wahrheit des Inhalts. Indem Mme de Lafayette dem Beziehungsnetz der dem Thema adäquat geschaffenen Charaktere, Situationen und Akte durch die Komposition die richtigen Proportionen verleiht, wird die zwangsläufig bloß relative Vollständigkeit, die Ausschnitthaftigkeit des Roman-Geschehens, zum Brennspeigel für die Totalität des geschichtlichen Augenblicks. Alles Vordergründige im Handlungsablauf ist der Willkür der reinen Fiktion entkleidet und vom Kontext der Fabel her als Notwendigkeit bedingt. In die – selbst in dem Fall, da 'Zufall' vorliegt (cf. unten 231 sqq.) – vom Zufälligen befreite

<sup>1</sup> *Ästhetik*, ed. Bassenge, 311.

Konkretheit der Szenen mit ihrer äußersten quantitativen Beschränkung fallen die Schnittpunkte der in Psychologie, Situation und Handeln übersetzten wesensbestimmenden Züge der Epoche. Die Komposition ordnet sie konzentrisch um das Geständnis zur Erzeugung des vom Thema postulierten geschlossenen Sinnzusammenhangs, einschließlich der von der Peripetie her durch die Zweiteilung auch formal bestätigten Infragestellung der Lösung des Themas.

War das Thema von der drängenden Wirklichkeit des geschichtlichen Augenblicks gestellt, so mußte es, um in ein literarisches Kunstwerk verwandelt zu werden, mit allen wesentlichen Bestimmungen der historischen Situation in eine menschlich-individuelle Fabel übertragen und in deren Charakteren und Konflikten konkretisiert werden. Der Zwang zur Intensivierung unterwirft die Fabel einer quantitativen Reduktion, die sie, um gleichwohl eine Totalität widerzuspiegeln, nur qualitativ, d. h. nur durch das richtige Proportionieren ihrer bereits Allgemeinen im Besonderen zusammenfassenden Charaktere und Geschehnisse kompensieren kann. Hier wird bereits deutlich, in welcher Weise das Inhaltsproblem zugleich auch das Formproblem ist.

Der absolut geschlossene Sinnzusammenhang allein bewirkt, daß das exzeptionelle individuelle Geschehen als Zusammenfassung eines Allgemeinen erlebt werden kann, das Erfundene sich als das Notwendige präsentiert. Der allgemeine thematische Konflikt kann nur ernst genommen und künstlerisch gestaltet werden, wenn er die Evidenz eines notwendigen Geschehens aufweist. Das Wesen manifestiert sich am Notwendigen, und notwendig wird das Geschehen erst durch die adäquate Komposition seiner hauptsächlichen Momente. Inhalt und Form bedingen sich gegenseitig im Guten wie im Schlechten. Mme de Lafayette gab die falsche Unendlichkeit des alten Romans auf und damit auch das formale Prinzip der beliebigen Aggregation. Sie knüpfte eine gestraffte Fabel an ein kommensurables und zugleich überschaubares historisches Geschehen und führte dadurch das zur Selbstentfaltung drängende individuelle Gefühl vor die Schranken, die ihm die absolutistische Wirklichkeit setzte. Der objektive Konflikt trägt die Kollision der Fabel, in der sich ein allgemeiner Zustand in der Anschauung glaubwürdig manifestiert und der Geschichtsprozeß durch das Medium der Kunst eine noch unbekannte Möglichkeit des menschlichen Daseins aufdeckt.

In der fast novellistischen Kürze des Lafayetteschen Werks zeigt sich gerade im Vergleich zu seinen idealistisch-heroischen Vorgängern die in ihrem ganzen Ernst ins Bewußtsein gedrungene Erfahrung der Begrenztheit des menschlichen Wesens. Die Form selbst, der nur mit Mühe, aber mit Erfolg rational gezähmte Gefühlsstil, die Struktur der Episoden, die Zweiteilung durch die Peripetie, all dies ist anschaulich dichterische Vermittlung der Kollision mit den Gesetzen einer noch als natürlich verstandenen, tatsächlich aber bereits entfremdeten Ordnung, auf welche der Impuls zur echten Sinnerfüllung des individuellen Wesens stoßen mußte. Nur kraft der rigorosen Beschränkung der Form, welche die künstlerische Voraussetzung für die Fragestellung des Inhalts bildet, kann sich der subjektive Lebensanspruch als ein legitimer vorstellen – noch in seinem Scheitern selbst, das sich bei der Princesse im Rückzug aus der Gesellschaft und im baldigen Tod mit unverkennbarer Folgerichtigkeit bekundet.

Das Thema des Verzichts in dem besonderen Aspekt seiner geschichtlichen Verhaftung stellt das spezifische Formproblem. Dieses gleiche Thema setzt, unabdingbar, eine minutiöse psychologische Motivierung voraus und damit eine Schicht der Strukturierung, deren wesentliche Züge sich mit der Ereignisstruktur decken müssen und mit ihr zusammen die Fabel konstituieren. So erweist sich die Fabel, einschließlich der Psychologie ihrer Handlungsträger, als konkrete Funktion des Themas. Um dieses Thema durch die Fabel hindurch wahrhaft künstlerisch durchzuführen, darf die der Fabel innewohnende Formkraft nicht durch eine zufällige und darum falsche Komposition verraten werden, da von der mangelhaften Form her auch das Thema verfälscht würde. Ist der Sachverhalt des Zusammenfallens von Typus und Individualität im Charakter der agierenden Personen wie auch ihre Bedingtheit durch die Erfordernisse der Fabel einmal erkannt, dann wird die Gestaltung der fundamentalen Erfahrung der Begrenztheit des menschlichen Wesens in der Peripetie der Geständnisszene als eine geniale Leistung offenbar – gerade im Hinblick auf ihre zentrale epische Funktion. In diesem persönlichsten menschlichen Akt – dem Geständnis – mit den durch ihn provozierten unbeeinflußbaren Folgen kulminiert die Grunderfahrung der Zeit und 'affirmiert' sich durch die Form.

Bevor wir zu einer abschließenden Bestimmung der Inhalt-Form-Beziehung in der *Princesse de Clèves* und damit zu einer definitiven

Wertung der künstlerischen Leistung der Mme de Lafayette schreiten können, bleibt uns noch übrig, einige wesentliche, in den vorausgehenden Kapiteln noch nicht genügend berücksichtigte Aufbauelemente zu betrachten und zunächst das Problem der eingeschalteten Episoden zu erörtern.

Die aristotelische Peripetie hat, wie wir zu zeigen versuchten (s. Kap. III [Hier nicht abgedruckt.]), im Geständnis der Princesse eine so zentrale inhaltliche Funktionsverdichtung erfahren, daß allein durch ihre komplexe Konstituierung alle Teile der Handlung und zugleich auch die Orte dieser Teile im Aufbau bestimmt werden. Das gilt durchaus auch für die eingeschobenen Erzählungen bzw. Episoden. Mme de Lafayette konnte sich hier an den unmißverständlichen Regeln orientieren, die Huet 1670 – zu der Zeit also, da Mme de Lafayette ihr Werk konzipierte – in seinem *Traité de l'origine des Romans* aufstellte.<sup>2</sup> Weil die ganze inhaltliche und kompositorische Tragweite der Geständnisszene – trotz ihrer stets hervorgehobenen Bedeutung – und mit ihr das Geheimnis der Struktur des Romans nicht erkannt wurden, hat man jene Episoden oft voreilig als unorganische Einschübe bzw. als Rückfall in die alte Romanteknik abgetan.<sup>3</sup> Erst in jüngerer Zeit beginnt eine einsichtiger Beurteilung sich durchzusetzen.<sup>4</sup> Aber selbst der letzte und gründlich-

<sup>2</sup> «S'il est vray . . . que le Roman doit ressembler à un corps parfait, et estre composé de plusieurs parties différentes et proportionnées sous un seul chef, il s'ensuit que l'action principale, qui est comme le chef du Roman, doit estre unique et illustre en comparaison des autres; et que les actions subordonnées, qui sont comme les membres, doivent se rapporter à ce chef, luy ceder en beauté et en dignité, l'orner, le soutenir, et l'accompagner avec dépendance: autrement ce sera un corps à plusieurs testes, monstrueux et difforme» (169). Zur Bedeutung der hier zum Ausdruck kommenden Wendung cf. Arnaldo Pizzorusso, «La concezione dell'arte narrativa nella seconda metà del Seicento francese», *Studi mediolatini e volgari* III (1955), 102.

<sup>3</sup> Die erste – allerdings sehr zurückhaltende – Kritik dieser Art übte bereits Valincour. A. Pizzorusso macht (141) unter Hinweis auf den *Traité du poëme épique* des Père Le Bossu (1695) darauf aufmerksam, daß Valincours Einwände sich auf die Regeln der Epik und der Tragödie stützen und dadurch die Besonderheit der neuen Romanform verfehlen.

<sup>4</sup> Cf. G. Hess im Nachwort seiner deutschen Ausgabe der *Princesse de Clèves*, Wiesbaden 1949, 355 sq.; Ch. Dédéyan, *Madame de Lafayette*, Paris 1956,

ste Versuch, die 'Digressionen' als organische Bestandteile des Ganzen zu deuten, läßt die Stringenz vermissen, die allein aus dem Nachweis der tektonischen Funktion der 'Einschübe' erwachsen kann.<sup>5</sup>

Wenn gleich nach der ersten Begegnung zwischen der Princesse und Nemours die Geschichte der bewegten Liebe Heinrichs II. zu Diana von Poitiers eingeschaltet wird, so führt dieser der Protagonistin von ihrer Mutter gegebene Bericht nicht nur in nachdrücklicher Weise die zentralen Motive der Leidenschaft und der Eifersucht ein, sondern enthält – zumal durch ihre Verbindung mit der Ermahnung zu *vertu* und *devoir* der Mutter auf deren Totenbett – auch eine ernste Warnung und den Keim für den Verzichtgedanken. Und wenn der noch ahnungslose Clèves seiner Frau mit der Liebesgeschichte der Mme Tournon einen Fall erzählt, der ihrer eigenen Lage weitgehend entspricht und erneut die Themen *jalousie* und *passion* aufnimmt, so läßt er gleichzeitig auf natürliche Weise – natürlich, weil aus dem Charakter Clèves' bedingt – durch ein Wort des Gatten selbst erstmals den Gedanken an die Möglichkeit eines 'aveu' auftauchen. Die gleiche Erzählung entfesselt – nunmehr schon 'notwendig' – den ersten großen Aufruhr in der Seele der Princesse. Als solcher mit struktureller Relevanz ermöglicht wird dieser Aufruhr durch seinen Ort im Handlungsverlauf: nach dem ersten Rückzug vom Hof und vor dem Verzicht Nemours' auf den englischen Thron, dem nach weiterer Steigerung der *passion* eine zweite Flucht vom Hof folgt. Clèves' Erzählung der Geschichte der Mme Tournon und sein Kommentar dazu lassen seine spätere Reaktion ahnen, motivieren seinen Tod mit und machen die besondere Haltung der Princesse verständlich. Die gleiche durch den 'Einschub' ermöglichte Szene – wie auch die durch die anderen 'Digressionen' geschaffenen Abschnitte – verleihen dem Charakterbild der beiden Gatten Konturen, in welche die folgenden Ereignisse nur noch die Farben einzutragen brauchen.

Die zunächst recht künstlich erscheinende Briefepisode ist bis zur Evidenz einer Notwendigkeit mit dem Handlungsverlauf verzahnt und wird selbst unmittelbar handlungschaffend. Sie ist, da sie die Princesse

110, sieht in dem Verfahren der « récits épisodiques » « un excellent moyen de compléter et d'annoncer l'action principale ».

<sup>5</sup> J. W. Scott, « 'The Digressions' of the Princesse de Clèves », *French Studies* XI (1957), 315–322. Cf. auch Pizzorusso, 136sq.

jetzt die Eifersucht «avec toutes les horreurs» kennenlernen und an Nemours zweifeln läßt, mit der vorübergehenden Glückserfahrung bei der gemeinsamen Abfassung des falschen Briefs ein Anstoß für das Geständnis und von ausschlaggebender Bedeutung für die sich in Richtung Verzicht wendenden Beziehungen zu Nemours. Der Monolog der tiefsten Ratlosigkeit («toutes mes résolutions sont inutiles»), der dem Rückzug nach Coulommiers und dem Geständnis vorausgeht, erscheint als Folge der turbulenten Briefangelegenheit und der Gewissensvorwürfe, welche sich die Princesse macht, nachdem sie während der Turniervorbereitungen Nemours ihre Liebe hatte erkennen lassen. Letzteres ereignet sich bei der gleichen Gelegenheit, die den Verlust des Briefs und das folgenreiche Mißverständnis über den Verlierer ermöglicht. Das Turnier selbst, das den die Lieblingsfarben der Princesse tragenden Nemours nochmals im Strahlenglanz seiner Schönheit, Tüchtigkeit und eines Verhaltens zeigt, das die Princesse seine Indiskretion fast vergessen läßt, ist wiederum mit einer anderen 'Digression' verbunden: mit der Prophezeiung vom Tod des Königs. Heinrichs frühere Erwähnung des Horoskops, das ihm den Tod im Duell verkündete, war von Nemours zu einer Anspielung auf die Zukunft seiner Liebe benutzt worden. Der nun eintretende Tod des Königs unterstreicht somit die Fatalität des privaten Geschehens; die Princesse kann nicht umhin, beide Voraussagen im Zusammenhang zu sehen. Diese Verwendung des tragisch-historischen Ereignisses liefert neben seiner 'äußeren' Funktion also zugleich eines der Elemente im Motivierungszusammenhang des Verzichts.

Die 'Digression' von Prophezeiung und Erfüllung des Tods des Königs ist – aus einleuchtenden Gründen – der einzige der 'Einschübe', der sich über das Geständnis hinwegzieht. Alle anderen fallen in den ersten der beiden Handlungsteile. Der Komplex an Beweggründen, Charakteren, Konstellationen der zwischenmenschlichen Beziehungen, den zu schaffen sie bestimmt sind, ist im Geständnis verdichtet, das sie begründen. Die den Verzicht tragenden Elemente sind, soweit sie nicht vom Akt des Geständnisses als solchem geschaffen werden, gleichfalls zum großen Teil durch die 'Digressionen' eingeführt. Unsere Untersuchung der psychologischen Struktur ließ deutlich werden, in wie starkem Maße sie von den 'Einschüben' getragen wird. Durch sie wird der Begründungszusammenhang für das 'außerordentliche' Geschehen lük-

kenlos. Ihr Anteil an der Individualisierung des Typischen in den Charakteren und Handlungen ist unentbehrlich, desgleichen ihre Funktion, historisch-gesellschaftliche und politische Atmosphäre zu schaffen. Unter diesen eingeschalteten Episoden ist keine einzige, die nicht Wesentliches zum Ganzen beitrüge, keine einzige, die nicht mehrere Zwecke zugleich erfüllte. Ihr Organisch-Werden hebt die 'Digressionen' als solche auf. Man könnte die Frage stellen, ob die ihnen von der Autorin zugebilligte Länge in jedem Falle der Ökonomie des Ganzen angemessen ist – die qualitative Proportionalität jedenfalls steht auch für die 'Einschübe' außer Frage. Ihnen allen eignet der von Huet mit Recht geforderte relative Wichtigkeits- und Dignitätsgrad. Sie sind wesentliche Voraussetzungen für die Konstituierung der Fabel und für die poetisch evidente 'Lösung' des Themas. Selbst Valincour, der die 'Digressionen' teilweise für unnötig, wenn auch für « des fautes agréables [...] qui donnent du plaisir » hält, muß seine Bewunderung für die Kunst des Autors eingestehen, der wie keiner sonst aus solchen 'Fehlern' Nutzen ziehe und außerordentliche Ereignisse vorzubereiten verstehe.<sup>6</sup>

<sup>6</sup> Nach der Erörterung der Dummheit des von dem Prince de Clèves mit der Überwachung Nemours' beauftragten Edelmannes: « C'est ici, Madame, où j'admire plus que jamais l'auteur de l'histoire. Il n'y a rien dont il ne fasse un bon usage, et ce qui embarrasserait les autres lui est une ressource merveilleuse. Il surprend toujours le lecteur par des oppositions tout à fait extraordinaires. Dès que quelqu'un des personnages de son histoire dit ou fait quelque chose qui nous paraît une faute, il ne la faut pas regarder comme dans les autres livres, c'est-à-dire comme une chose qu'il faudrait retrancher; au contraire, on peut s'assurer que cela est mis pour préparer quelque événement extraordinaire; et cela ne manque jamais d'arriver » (124 sq.). Ein bemerkenswerter kritischer Instinkt hat Valincour trotz seiner Verkenning der Bedeutung der Geständniszene und der Notwendigkeit des Verzichtes davor bewahrt, die 'Digressionen' samt und sonders abzulehnen. Die Geschichte des Vidame de Chartres erscheint ihm « nécessaire » (100). Gleichwohl spielt er etwas maliziös in diesem Zusammenhang auf die Willkür eines « génie qui préside aux aventures » (102) an und hält die Indiskretion der Edelleute hinsichtlich des verlorenen Briefs wie auch diejenige Nemours' und des Vidame in bezug auf das belauschte Geständnis für « unmöglich » bzw. eines « héros de roman » unwürdig (103, 113 sq.). Beidemal setzt er *bienséance* für *vraisemblance*, urteilt allein von der Norm her, ohne deren immanenten Widerspruch einzubegreifen. Um so aufschlußreicher ist das kurz darauf folgende Geständnis (115), daß er nach neuerlicher Lektüre dieses Abschnitts in

Vermöge einer Komposition, die nie äußerlich ist, weil sie ihr Gesetz allein aus dem Inhalt bezieht, werden die extremen Fälle, Situationen, Zufälle und Handlungen aufeinander bezogen, zueinander in bedingende Beziehung gesetzt und dadurch ihrer *extravagance* enthoben. Den meisterhaft gehandhabten Dialogen kommt hier eine schon oft bemerkte Bedeutung zu.

In allen entscheidenden Augenblicken gipfelt die Handlung der *Princesse de Clèves* in der Wechselrede oder in einem monologisierenden Ansprechen des Partners. Die Mahnung der Mutter, das Bekenntnis im Pavillon, die quälenden Fragen des eifersüchtigen Prinzen an seine Gattin, die Klage und Anklage des Sterbenden, das Gespräch der Liebenden, das die Trennung besiegelt: sie alle enthalten die gültigsten Aussagen und enthüllen im Verbergen und Offenbaren der Gefühle das Wesen der Menschen.<sup>7</sup>

Der unvermittelte Übergang der Monologe von indirekter zu direkter Rede läßt den distanzierenden Stil plötzlich aufbrechen, enthüllt die tiefe Betroffenheit, die der äußersten rationalen Anstrengung zu ihrer Beherrschung bedarf.<sup>8</sup> Immer nach schwerwiegenden Ereignissen verwandeln Monologe das äußere Geschehen in ein inneres.<sup>9</sup> Der erste der zwei unter den Monologen der *Princesse*, die in direkte Rede übergehen, ist bezeichnenderweise jener dem Geständnis unmittelbar vorausgehende Monolog der tiefsten Verzweiflung unter dem Eindruck der Selbstentfremdung und des Autonomieverlusts (330). Die soeben entdeckte Heillosigkeit des Widerspruchs, in den das Individuum zum Außen geraten ist, wird durch die Interiorisierung in das Individuum

Anbetracht dessen, was durch ihn vorbereitet wird, seine Kritik fast wieder gestrichen hätte.

<sup>7</sup> Hess, 248.

<sup>8</sup> Freilich sind auch diese Ausbrüche des Gefühls sogleich wieder von der analysierenden Reflexion beherrscht: « . . . celles-ci s'ordonnent très vite en réflexions parfaitement déduites et seuls quelques points d'exclamation ou quelques apostrophes leur donnent une couleur lyrique. Dans le soliloque, comme dans le dialogue, l'analyse est souveraine maîtresse du parler » (Jean Fabre in seiner erhellenden Studie *L'art de l'analyse dans la Princesse de Clèves*, in: Publications de la Fac. des Lettres de l'Univ. de Strasbourg, Fasc. 105. Mélanges 1945, II, Études littéraires. Paris 1946, 283.

<sup>9</sup> Cf. R. Burkart, *Die Kunst des Maßes in Mme de Lafayettes Princesse de Clèves*, Köln 1932, 127.

selbst als dessen Gespaltenheit hineinprojiziert. Der zweite 'innere' Monolog der Princesse folgt – nicht weniger signifikant – auf den Dialog der Gatten, der das Stadium der größten Entfremdung bezeichnet (351 sq.).

Der gleiche Wechsel von Hoffnung auf Beherrschung der *passion* und von Verzweiflung, der sich in den Monologen akzentuiert, bestimmt nun auch den Wechsel des Schauplatzes. Ch. Dédéyan hat richtig beobachtet, daß der Rhythmus von Begegnung der Liebenden und Vermeidung einer solchen Begegnung zusammenfällt mit dem räumlichen Wechsel zwischen Hof und Land und daß dieser Wechsel die Teile des Romans rhythmisiert: «Le récit extérieur est donc constitué essentiellement par une série de va-et-vient entre deux points fixes, la Cour et la campagne.»<sup>10</sup> Die exemplarische höfische Mitte, in der sich öffentliches und privates Geschehen verbinden, ist zugleich für die Princesse der Ort der Kollision mit der überindividuellen Norm. Ihre persönliche Handlung, das Geständnis, erfolgt auf dem Lande, aber ausdrücklich ausgelöst durch den Zwang zur Rückkehr an den Hof. Dieser Zwang und die Rückzugsbewegung, der Versuch, dem Schicksal zu entrinnen, artikuliert strukturbildend den seelischen Rhythmus der Protagonistin. Jede Flucht in die Einsamkeit wird durch die vom Gatten selbst geforderte Erfüllung der Pflicht, bei Hof zu erscheinen, zugunsten der erneuten Unterwerfung unter die fremd gewordene, überpersönliche Gesetzmäßigkeit abgebrochen. Mme de Lafayette hat gerade diese erzählerische Objektivierung der Norm als motorisches Element verwendet, das in stetiger Steigerung die Handlung zum Austrag des Konflikts vorantreibt. Es gibt kein Entrinnen, und die Hindernisse, die sich einer autonomen Bewältigung des Lebens entgegenstellen, sind nicht künstlich, nicht zufällig, sondern sind Momente der Existenzform der Personen selbst und daher echte Momente des Inhalts, die unmittelbare wahre Form mit sich bringen.

Alle diese wesentlichen, aus dem 'ausgewählten' Inhalt Form bildenden und aufeinander bezogenen Elemente intensivieren vermöge ihrer Signifikanz, und d. h. ihrer echten Beziehung zur Wirklichkeit, diese letztere selbst. Das Experimentieren der Mme de Lafayette mit dem gleichen Thema, den gleichen Typen und ähnlicher Fabel war ein Suchen

<sup>10</sup> *Madame de Lafayette*, 109.

nach denjenigen unter den 'Möglichkeiten' der zeitgenössischen Wirklichkeit, die im Sinne der echten Konkretisierung des Themas auf die geschlossene, 'notwendige' Einheit der Fabel hin konvergieren. Die Konvergenz der Wirkungen dieser Elemente artikuliert und konstituiert die substantielle Zweiteilung des Romans, deren tiefere Voraussetzungen wir im folgenden zu erhellen versuchen.

Die 'Digressionen' spielen, wie wir oben gesehen haben, eine ausschlaggebende Rolle bei der Herstellung eines psychologischen und geschwehnhafte Begründungszusammenhangs, der unausweichliche Entscheidungen im Sinne des Themas des Verzichts herbeiführt. Auf eine Kausalmotivierung waren, wie insbesondere Lugowski gezeigt hat,<sup>11</sup> auch die Autoren des heroisch-galanten Romans bedacht. Bei ihnen aber handelt es sich um eine Kausalität von Fall zu Fall; der Begründungszusammenhang ist rein aggregativ. Alles Ereignen vollzieht sich durch eine sorgfältig im Detail, nicht aber im Gesamtzusammenhang begründete Einwirkung eines dadurch höchst unglaubwürdig strapazierten Außen, eines schicksalhaften Geschehens, das keinen anderen Bezug zu den Helden aufweist, als daß es sich der Idealität ihres Trachtens nach langer Malträtierung schließlich, sich selbst negierend, beugt. Die gehäuften Zufälle der heroisch-galanten Romane sind 'Zufälligkeiten', die noch viel unglaubwürdiger sind als die des Lebens und der Geschichte.<sup>12</sup> Diese Romane verfälschen die Wirklichkeit, indem sie sie zugleich überbieten und korrigieren. Die Charaktere ihrer Personen sind konstant, sie geben wesenhaft nichts für die Motivierung der Handlung her. Für diese Literatur gilt in einem sehr spezifischen Sinn die Feststellung Walter Benjamins, daß es

einen Begriff des Schicksals [gibt] – und es ist der echte, der einzige, der das Schicksal in der Tragödie in gleicher Weise trifft, wie die Absichten der Kartenlegerin – welcher vollkommen unabhängig von dem des Charakters ist und seine Begründung in einer ganz anderen Sphäre sucht.<sup>13</sup>

Verfolgen wir diesen Gedanken weiter, so hätten die heroisch-galanten Romane (samt ihrem letztlich 'schicksalhaften' Happy-End) bean-

<sup>11</sup> Ch. Lugowski, *Wirklichkeit und Dichtung*, Frankfurt a. M. 1936, 20sqq.

<sup>12</sup> Wir unterscheiden 'Zufälligkeit' in der Verwendung Hegels (*Ästhetik*, ed. Bassenge, 892 u. bes. 897) von 'Zufall'.

<sup>13</sup> «Schicksal und Charakter», *Schriften*, Frankfurt a. M. 1955, vol. I, 36.

spricht, was nur der Tragödie gebührt, und damit das Gattungsgesetz des Romans verfehlt. Wir dürfen Benjamins Feststellung erweitern durch die mit ihr übereinstimmende Auffassung Goethes,

daß man dem Zufall im Roman gar wohl sein Spiel erlauben könne, daß er aber immer durch die Gesinnungen der Personen gelenkt und geleitet werden müsse; daß hingegen das Schicksal, das die Menschen, ohne ihr Zutun, durch unzusammenhängende äußere Umstände zu einer unvorhergesehenen Katastrophe hindrängt, nur im Drama statthabe.<sup>14</sup>

Im Roman also sollen an sich unabhängiges Schicksal und Gesinnungen – d. h. Charaktere – in eine innere Beziehung treten. Der Charakter selbst soll Schicksal werden. Gerade diesen entscheidenden Schritt hat Mme de Lafayette über den Roman ihrer Zeit hinaus getan. «Neben die Kausalität als 'fortune' tritt die Kausalität als 'passion'.»<sup>15</sup>

Weil erst der Charakter der Personen die um der Intensivierung willen auf die Spitze getriebenen Situationen und Entscheidungen glaubhaft macht, andererseits die psychischen Vorgänge sich nur am Ereignis zum Handeln entzünden, muß die Fabel so geschaffen sein, daß der bereits entsprechend organisierte Charakter der Personen auf dieses und jenes Geschehnis mit Notwendigkeit so oder so reagiert. Mit anderen Worten: seinem Individualcharakter gemäß und zugleich im Sinne der Allgemeinheit und Exemplarität des Themas. Die Kausalität des äußeren Schicksals und die Kausalität des Psychologischen verschlingen sich vermöge einer richtigen Fabel zur notwendigen Durchführung des Themas. Durch diese Verbindung von Schicksal und Charakter ist die Dialektik von Freiheit und Notwendigkeit als Grund-'Form' des Romans erst eigentlich entdeckt. Damit aber erhalten zwei für die Struktur des Romans überaus bedeutsame Elemente eine neue Relevanz: das Motiv der Schuld – von dem noch zu sprechen sein wird – und die Funktion des Zufalls.

Nicht von ungefähr hat Goethe in seiner oben zitierten Äußerung dem vom Drama abgegrenzten Roman das «Spiel des Zufalls» zugeordnet. Dieser «immer durch die Gesinnungen der Personen gelenkte und geleitete Zufall» bringt im Roman dasselbe Moment der Freiheit zum Ausdruck, das allein auch den Begriff der Schuld ermöglicht, gerade

<sup>14</sup> *Wilhelm Meisters Lehrjahre* V, 7.

<sup>15</sup> Lugowski, 37.

indem er andererseits als 'gelenkter' psychologische und schicksalhafte Motivierung in zugespitzter Weise verbindet. Wie immer die Dichtung das Geschehen von den « Zufälligkeiten und gleichgültigen Beiwerken » der geschichtlichen Wirklichkeit zu befreien hat,<sup>16</sup> das Zufällige als solches gehört doch zu ihrem Wesen im Sinne des Betroffenseins durch das Schicksal. Im episch sinnerfüllten Zufall wird das Schicksal zum Komplizen der psychologischen Kausalität und zugleich Träger von Logik und Notwendigkeit der Fabel.

Die Theoretiker des 17. Jh. waren sich durchaus klar darüber, daß die Willkür und die Zufälligkeit des geschichtlichen Geschehens nicht materiell in die Dichtung eingehen dürfen, aber sie verstanden die Absicht der Dichtung als Korrektur der Wirklichkeit im Sinne der *bienséance* oder, wie Segrain, als Verschönerung und Verbesserung.<sup>17</sup> In der *Princesse de Clèves* steht der Zufall von vornherein unter einem anderen Gesetz: die an sich unendliche Fülle seiner Möglichkeiten ist räumlich, zeitlich, historisch und gesellschaftlich eng begrenzt, der Geltungsbereich seiner Willkür so eng abgesteckt, daß sein Auftreten jeweils für diesen Bereich selbst von solcher Signifikanz ist, daß er ihn mitstiftet. Aus Zufälligkeiten werden Zufälle, an denen sich die Gesetzlichkeit der dargestellten Wirklichkeit manifestiert. Der Zufall wird zu einer Erscheinungsweise des Notwendigen. Wir sind in der glücklichen Lage, diesen Sachverhalt an der Verwendung von *hasard* bei Mme de Lafayette selbst belegen zu können. In der Krisensituation, die sie den end-

<sup>16</sup> Hegel erweitert die berühmte Unterscheidung des Aristoteles zwischen Geschichtsschreibung und Dichtung: Der Geschichtsschreiber hat nicht das Recht, das « Prosaische » der durch « Zufälligkeiten umhäuften, durch Willkürlichkeiten verunreinigten . . . unmittelbaren Wirklichkeit » zu verwandeln. « Das Geschäft dieser Umwandlung nun ist ein Hauptberuf der Dichtkunst . . . Sie hat . . . den innersten Kern und Sinn einer Begebenheit . . . herauszufinden, die umherspielenden Zufälligkeiten aber und gleichgültigen Beiwerke des Geschehens, die nur relativen Umstände und Charakterzüge abzustreifen und dafür solche an die Stelle zu setzen, durch welche die innere Substanz der Sache klar heraus erscheinen kann . . . » (*Ästhetik*, 897).

<sup>17</sup> « Ne peut-on dire que notre fantaisie ne s'y laisse emporter que pour corriger, pour ainsi dire, les erreurs de l'histoire, dans laquelle pour le plus souvent les témérités du hazard et les injustices de la fortune règnent avec tant d'empire! » (*Les Nouvelles françaises*, Paris 1657, 237).

gültigen Entschluß zum Geständnis fassen läßt, wird die plötzlich gesehene Möglichkeit der späteren Enttäuschung ihrer Liebe und der 'tödlichen' Eifersucht ausschlaggebend, obwohl der Anlaß zu dieser Befürchtung sich als Täuschung enthüllt hat:

Quoique les soupçons que lui avait donnés cette lettre fussent effacés, ils ne laisserent pas de lui ouvrir les yeux sur le hasard d'être trompée et de lui donner des impressions de défiance et de jalousie qu'elle n'avait jamais eues . . . Elle trouva qu'il était presque impossible qu'elle pût être contente de sa passion (330).

Nemours' Charakter im partikulären und die – gleich zu Eingang des Romans wie auch in den 'Digressionen' so dicht geschilderte – geschichtlich und gesellschaftlich bedingte Moralität der Hofgesellschaft im totalen Sinne lassen die eine Möglichkeit als einzige 'fast' gewisse erscheinen und bewirken den Versuch, das sonst unabänderliche Schicksal wenigstens in einer bestimmten Richtung zu beeinflussen. *Hasard* ist 'Möglichkeit', die unter dem Aspekt der Zukunft vermöge der geschichtlichen Umweltbedingtheit (die auch und betont als eine solche des Charakters konkret wird) als eine Quasi-Gewißheit fungiert und, als ein 'Mögliches', das ein Glück 'fast unmöglich' erscheinen läßt, trotz seiner gegenwärtigen Irrealität doch die entscheidenden Entschlüsse auflöst, die sein Eintreten unmöglich machen sollen. Der *hasard* bestimmt sogar als noch nicht eingetretenes Ereignis den Prozeß der Handlung und wird selbst in dieser Form für die Fabel konstitutiv.

Bereits die beiden ersten auslösenden Zufälle stehen im Zeichen der Unausweichlichkeit. Der Prince de Clèves faßt den Zufall, der ihn als ersten Mlle de Chartres begegnen ließ, als glückliches Vorzeichen.<sup>18</sup> Als ein Vorzeichen des Schicksals erscheinen – in der Perspektive des eifersüchtigen Chevalier de Guise – die Umstände der ersten Begegnung zwischen Nemours und der Princesse.<sup>19</sup> Beide Begegnungen bewirken den schicksalhaften Einsatz der Handlung. Mme de Lafayette vermied

<sup>18</sup> « L'aventure qui était arrivée à M. de Clèves, d'avoir vu le premier Mlle de Chartres, lui paraissait un heureux présage . . . » (251).

<sup>19</sup> « Il prit comme un présage que la fortune destinait M. de Nemours à être amoureux de Mme de Clèves . . . et il ne put s'empêcher de lui dire que M. de Nemours était bien heureux de commencer à être connu d'elle par une aventure qui avait quelque chose de galant et d'extraordinaire » (262 sq.).

hier das Wort 'Zufall', mit dem sie noch die analoge Begegnung der *Princesse de Montpensier* und des *Duc de Guise* – ebenfalls in der Perspektive eines Dritten – bedacht hatte, weil sie alle 'romanhafte' Zufälligkeit, die der Begegnung in der ersten Erzählung noch innewohnte, in der *Princesse de Clèves* getilgt wußte.<sup>20</sup> Die *aventure* hebt sowohl die bloße Zufälligkeit wie auch jeden providentiellen Charakter in einer unausweichlichen Fatalität auf, die vom äußeren Schicksal und vom Charakter der Personen gemeinsam konstituiert wird.

Die hintergründige Funktion des Zufalls wird erhellt auch durch zwei weitere Stellen, an denen *hasard* erscheint. In der Auseinandersetzung zwischen den Gatten, die dem Bekanntwerden des Geständnisses folgt, rechtfertigt die *Princesse* sich mit den Worten:

... il n'y a pas dans le monde une aventure pareille à la mienne; il n'y a point une autre femme capable de la même chose. Le hasard ne peut l'avoir fait inventer; on ne l'a jamais imaginée et cette pensée n'est jamais tombée dans un autre esprit que le mien (349).

Wir haben [. . .] gesehen, daß diese Stelle, an der die *Princesse* die Singularität ihrer *aventure* im verletzten Stolz auf ihre besondere Individualität bezieht, den tragenden Widerspruch zwischen der einzigartigen, persönlichen Willenshandlung des Geständnisses und der schicksalhaften Notwendigkeit, die zu dieser Entscheidung führte, offenbart. Es handelt sich hier um den in der Dialektik von Freiheit und Notwendigkeit konkretisierten Widerspruch von Bewußtsein und Sein. Wenn die *Princesse* dabei eine Mitwirkung des *hasard* explizit bestreitet, so bloß deshalb, weil das Zusammenfallen von Notwendigkeit und Freiheit im 'Zufall' ihr nicht einsichtig werden kann. Noch ahnt sie nur, daß der freie Willensakt der Vollzug einer Notwendigkeit war, die unausweichlich in die Katastrophe führt. Der Zufall wird nur geleugnet, weil er nicht als Kontaktbereich, nicht als sinnfällige und wesenhafte Vermittlung von äußerlich-ereignishaftem Schicksal und psychologischer Kausalität begriffen werden kann. Wenn *Nemours* in der letzten

<sup>20</sup> Der eifersüchtige *Comte de Chabanes* sieht die Folgen der zufälligen Begegnung voraus: « Ce que le hasard avait fait pour rassembler ces deux personnes lui semblaient de si mauvaise augure, qu'il pronostiquait aisément que ce commencement de roman ne serait pas sans suite » (12).

Unterredung mit der Princesse seinem Glücksgefühl darüber Ausdruck gibt, daß die geliebte Frau ihre Liebe jetzt freiwillig ihm selbst gegenüber eingesteht und er nicht mehr bloß durch einen Zufall davon weiß – « Ah! madame, . . . quelle différence de le savoir par un effet du hasard ou de l'apprendre par vous-même, et de voir que vous voulez bien que je le sache! » (385) –, so beleuchten seine Worte nur in grausamer Ironie die Täuschung über ein Schicksal, zu dessen Vollzug Wille und Zufall sich jetzt endgültig verbinden.

Was den Personen der Handlung nicht klar sein kann, hat die Autorin an deren Schicksal demonstriert. Die Zufälle sind in der *Princesse de Clèves* durchweg konkretisierende Momente des Wesens, weil sie das Handeln der individuellen Charaktere und das unbeeinflussbare Geschehen, Freiheit und Notwendigkeit, zu dichten Kollisionen zusammenfassen und weil sie die Kausalität durch das Hereinholen der Kontingenz vollenden. Durch den so verstandenen und verwendeten Zufall wird die tiefste Inhaltsschicht, das gleichsam abstrahierte Wesen der Wirklichkeit, unmittelbar formbestimmend.

Valincours Vorwurf, die Verfasserin der *Princesse de Clèves* hätte willkürlich mit dem Zufall geschaltet, verkennt die durch die selbstgesteckten und gewährten Grenzen legitimierte Freiheit des Autors. Der aristotelische Begriff des 'Notwendigen' meint keine Kausalität in dem Sinne, daß die Folge jeweils schon im voraus abzuleiten sei. Als 'notwendig' offenbart jeder einzelne Handlungsteil sich erst retrospektiv. Im 'notwendigen' Zufall ist die Freiheit der Entscheidung für die an sich unendlichen, von der Wirklichkeit wie von Stoff und Thema jedoch begrenzten Möglichkeiten gewahrt – eine vom Formgesetz reduzierte Freiheit des Autors, die durchaus dem Leben adäquat ist. Der Zufall ist – retrospektiv – notwendig und doch unvorhersehbar in jedem Stadium des Verlaufs. Sein Daseinsrecht ist gebunden an die Doppelbestimmung, die Fontenelle als « vraisemblance qui se change en nécessité » formulierte. Die « unendliche Willkür der Notwendigkeit » (Hegel) der Realität muß in der Freiheit des Autors zur Entscheidung zwischen einer begrenzten Zahl von Möglichkeiten auch für die Dichtung gewahrt sein, soll ihre echte Beziehung zur Wirklichkeit nicht zerstört werden.

Auch der Zufall unterliegt der aristotelischen Bestimmung, eher das 'Unmögliche', das 'wahrscheinlich' ist, zu wählen als das 'Mögliche', das 'unwahrscheinlich' ist. Nicht die häufige, ins Auge fallende Mög-

lichkeit, sondern allein die signifikante, sinnkonstituierende Möglichkeit ist poetisch 'wahr'. An ihr kann der Zufall ansetzen. Valincours Tadel an dem 'unnützen' bzw. willkürlichen Zufall, der Begegnung zwischen der Princesse und Nemours in einem Garten außerhalb des Faubourg, erscheint nach diesen Überlegungen ebenso gegenstandslos wie der Vorwurf gegen Nemours' Mitanhören des Geständnisses [. . .].

Dieser letztere Zufall sowie derjenige der – ebenfalls von Valincour ironisch getadelten – Unbedarftheit des von Clèves dem Rivalen nachgesandten Spions erweisen ihre 'Notwendigkeit' noch durch eine andere Funktion: beide führen zum tiefsten Mißtrauen und zur völligen Entfremdung der Gatten.<sup>21</sup> Der Zufall bewirkt ein unaufhebbares Mißverstehen, in dem ein grundlegender Wesenszug des ganzen Romans zum Ausdruck gelangt und in Handlung umgesetzt wird. Dieses Mißverstehen ist von C. Lugowski mit Recht aus dem Zusammentreten von Kausalität des äußeren Schicksals und psychologischer Kausalität erklärt worden, das dem Menschen das Nächste undurchschaubar, ja ihn sich selbst fremd werden läßt.

Die Distanz, die es vorher zwischen ihm und der Umwelt gegeben hatte, schneidet nun ihn selbst auseinander in das (machtlos) urteilende Bewußtsein und eine Welt, die jenem so fremd ist, daß es nur mit Hilfe von indirekten Schlüssen einen Zugang dazu gewinnt.<sup>22</sup>

Diese Schlüsse aber verfangen sich ausweglos in der Fatalität des vom Zufall bewirkten Mißverstehens. Die Aufklärung zwischen den Gatten erfolgt zu spät, um Clèves retten zu können: « Vous m'avez éclairci trop tard » (376).

Ein doppelter Zufall war es gewesen, der die Princesse zum erstenmal ratlos vor die eigene Selbstentfremdung gestellt hatte. Der Monolog der Verzweiflung, in dem sie sich selbst nicht wiedererkennt, folgt dem Mißverständnis in der Angelegenheit des verlorenen Briefs und dem Vorfall, der beim gleichen Turnier die Princesse wider Willen veranlaß-

<sup>21</sup> « Ils étaient si occupés l'un et l'autre de leurs pensées qu'ils furent longtemps sans parler, et ils ne sortirent de ce silence que pour redire les mêmes choses qu'ils avaient déjà dites plusieurs fois, et demeurèrent le cœur et l'esprit plus éloignés et plus altérés qu'ils ne l'avaient encore eu » (350).

<sup>22</sup> Lugowski, 38.

te, Nemours ihre Liebe erkennen zu lassen. Welche Folgen diese Zufälle und das aus ihnen resultierende Mißverständnis für die Entscheidungen der Princesse haben, wissen wir. Die psychologische Kette wird durch den Zufall als Funktion des undurchschaubaren Schicksals unlösbar geschlossen.

Der durch das Mißverstehen unvermeidlich gewordene Tod Clèves' wird zum tragenden Glied der Kausalkette. Der Verzweigung der Princesse («elle perdit quasi l'usage de la raison», 376) folgt die logisch-rationale Ergründung der Zusammenhänge:

Quand . . . elle considéra qu'elle était la cause de sa mort, et que c'était par la passion qu'elle avait eue pour un autre qu'elle en était cause, l'horreur qu'elle eut pour elle-même et pour M. de Nemours ne se peut représenter (376sq.).

Die Ursachenverkettung konstituiert eine Schuld, die in Wahrheit keine persönliche, sondern eine solche des Schicksals ist. Wenn die Princesse es sich jetzt 'fast als ein Verbrechen' anrechnet, für ihren Gatten keine Liebe empfunden zu haben, so folgt der bezeichnende Zusatz: «comme si c'eût été une chose qui eût été en son pouvoir» (377sq.). Die häufige Verwendung von *cause* ist revelatorisch für das Wesen dieser Schuld; sie reduziert die Schuld auf einen unbeeinflußbaren Ablaufmechanismus.<sup>23</sup>

In der bereits von uns herangezogenen Studie über «Schicksal und Charakter» von Walter Benjamin wird gesagt:

Der Charakter wird . . . gewöhnlich in einen ethischen, wie das Schicksal in einen religiösen Zusammenhang eingestellt. Aus beiden Bezirken sind sie durch die Aufdeckung des Irrtums, der sie forthin versetzen konnte, zu verbannen. Dieser Irrtum ist mit Beziehung auf den Begriff des Schicksals durch dessen Verbindung mit dem Begriff der Schuld veranlaßt.<sup>24</sup>

Die *Princesse de Clèves* erscheint wie ein Beleg für diese Feststellung insofern, als jener 'Irrtum' als solcher zugleich durchschaut und als

<sup>23</sup> Dieser Umstand ist ausschlaggebend auch für den Stil der *Princesse de Clèves*, für die «armature de subordonnées», die J. Fabre (286) mit Recht hervorgehoben hat. Cf. noch Fabres Feststellung: «Le moyen d'expression typique est la longue phrase qui réunit en faisceau un ensemble de motivations dont le résultat est une démarche ou une décision» (286).

<sup>24</sup> 33.

menschlich-gesellschaftliche Realität akzeptiert ist. Die Unschuld, die mit dem Begriff des Schicksals selbst gegeben wäre, hat in der menschlichen Gesellschaft keine reine Existenz, und ihre Verbannung selbst aus der schicksalsgemähesten literarischen Deutung ist nur folgerichtig.

Das Schicksal zeigt sich also in der Betrachtung eines Lebens als eines verurteilten, im Grunde als eines, das erst verurteilt und darauf schuldig wurde . . . Das Recht verurteilt nicht zur Strafe, sondern zur Schuld. Schicksal ist der Schuldzusammenhang des Lebendigen.<sup>25</sup>

Die *Princesse de Clèves* ist eine klassische Gestaltung dieser Problematik: bis zum Tage des Geständnisses ist die Protagonistin 'verurteilt', mit dem Geständnis akzeptiert sie das Urteil, indem sie die Schuld auf sich nimmt. Sie weiß es nicht, aber sie ahnt es.

Die Aporie des hier gestalteten Lebens lautet: die Schuld wird zur Strafe, über die allein das Schicksal verfügt, ohne selbst eine Antwort auf die Frage nach dem Warum zu geben. Faßbar wird es für den Sinn suchenden Menschen erst, wenn der Charakter selbst als Moment des Schicksals verstanden wird. Und nur dem Bewußtsein der Entscheidungsfreiheit kann das Urteil des Schicksals als Schuld gelten und sich die Möglichkeit eröffnen, diese Schuld einzulösen.

Der kausale Ablaufmechanismus, dem die über die Ursachen ihres Schicksals reflektierende Princesse ihr Leben ausgesetzt sieht, ist das Fremdeste, was sich in bezug zum persönlichen Leben vorstellen läßt. Die nachträglich gefügte Kausalkette schließt, ohne daß die Princesse sich dessen klar bewußt werden kann, auch das Geständnis mit ein, allein schon insofern, als die Princesse das zufällige Mitanhören des *aven* durch Nemours als ein Glied in die Kette der *causes* einsetzt. Weil, von dieser Seite gesehen, die Schuld der Princesse keine persönliche Schuld ist – und sie selbst muß dies im letzten Gespräch mit Nemours bestätigen –, deshalb kann sie auch nicht ausschlaggebendes Motiv für den Verzicht sein. Die Pflicht (*devoir*) ist nicht in echter Schuld begründet. Das entscheidende Motiv für den Verzicht ist die Furcht vor den Schrecken der Eifersucht bzw. die Sehnsucht nach 'Ruhe'. Die Princesse hat die Wahl zwischen kurzer Erfüllung und glückloserem *repos*. Sie trifft ihren Entschluß in ungleich größerer Freiheit als bei ihrem Geständnis, und

<sup>25</sup> Benjamin, 35.

sie kann ihn daher auch mit einem *aveu* verbinden, von dem sie gewiß ist, daß er « keine Folgen haben wird » (385) und jetzt kein *crime* darstellt (385), d. h. diesmal nicht zur 'Schuld' werden kann. Die Freiheit der Entscheidung ist jetzt Freiheit vom Urteil des Schicksals, freilich schwer erkauft: der Entschluß, den diese Freiheit trifft, um überhaupt existent zu werden und dem individuellen Leben doch noch einen eigenen Sinn zu geben, fällt zusammen mit der Resignation. Er bedeutet Freiheit von der Welt der Gesellschaft, deren Schicksalscharakter keiner echten Freiheit Raum ließ. Die Princesse trifft in Freiheit die Wahl, die vom Thema her Notwendigkeit wurde.

Mme de Lafayette hat dieses Thema nicht durch eine Anlehnung an die Religion entschärft. Wenn die Schuld der Princesse letztlich eine 'schuldfreie' ist, so war künstlerisch damit die Konsequenz verbunden, daß auf jede religiöse bzw. christlich-moralische Sinngebung verzichtet wurde. Bei keinem ihrer Entschlüsse oder Selbstvorwürfe beruft sich die Princesse auf ein göttliches Gebot; nirgends wird auf eine andere Moral als die der ständischen Gesellschaft Bezug genommen.<sup>26</sup>

Es ist kein Zufall, daß mit dem Geständnis und seinen Folgen jene Erkenntnis des Ausgeliefertseins zum Durchbruch kommt, die seit dem Beginn ihrer Liebe Gegenstand der Reflexionen der Princesse ist. Die fortschreitende Selbsterkenntnis bedeutet fortschreitenden Glücksverlust in dem Maße, als sie Einsicht in den Verlust an Autonomie ist; ein Prozeß der Desillusion, der schließlich auf die Übermacht des Schicksals als Gesetz des menschlichen Daseins verweist.<sup>27</sup> Wir haben im Verlauf unserer Untersuchung gesehen, wie gerade an der größten Anstren-

<sup>26</sup> Daß die Princesse nicht den Geboten einer christlichen Ethik folgt, betont auch J. von Stackelberg in seinem Nachwort zu der jüngsten deutschen Ausgabe der *Princesse de Clèves* (Rowohlts Klassiker 28, Hamburg 1958, 163). Wenn er indessen den « zentralen Vorgang des Romans », um dessen aristokratischen Charakter zu unterstreichen, im « Verzicht auf das Glück zugunsten der Pflicht » sieht, so ist damit die Rolle des *devoir* bei der Verzichtentscheidung überschätzt.

<sup>27</sup> Zutreffend sagt von Stackelberg: « Die Prinzessin von Cleve ist zugleich Subjekt und Objekt moralischer Beobachtung, erkennender und erkannter Mensch. Daß jeder Gewinn an Erkenntnis zugleich einen Verlust an Glück für sie bedeutet, führt zu der zunehmenden Verdüsterung dieses in seinem Anfang so heiteren Romans » (166). Von einem « heiteren Anfang » würden wir freilich nicht sprechen.

gung zur Bewältigung des Schicksals die Machtlosigkeit offenbar wurde, wie das Wesentliche des Menschen seine Mitteilbarkeit verlor, weil es ganz individuell geworden war. Gerade der im Bewußtsein der Freiheit und der singulären persönlichen Tat durchgeführte Entschluß zum Geständnis, der die Entfremdung aufheben, die individuelle Wahrheit und mit ihr das nunmehr Wesentliche wieder mitteilbar machen sollte, bewirkt das Gegenteil: die Vertiefung von Mißverständnis, Entfremdung und Vereinzeln und ein Schuldigwerden durch den Versuch selbst, vor Schuld bewahrt zu bleiben. Wie wir schon feststellten: die Entdeckung der neuen Qualität, der Wahrheit des Individuums, wird mit Schuld erkaufte. Der Roman gehorcht damit einer unentrinnbaren Wahrheit, die das tiefste Gesetz für seine Form enthält: im vereinzeln den Zusichselberkommen geht das Individuum eine Schuld gegenüber dem andern ein. Dieser unaufhebbare, im Wesen des Menschen und der von ihm mitgebildeten Gemeinschaft gründende Widerspruch ist in unserem Roman moralisch in der 'schuldfreien' Schuld der Princesse gegenüber dem Gatten und in ihrem Bewußtsein eines 'freien' Beteiligtseins, episch in der Peripetie des Geständnisses und schließlich im Verzicht konkretisiert. Das Schicksal, das den Menschen besonders, indem es ihn seine individuelle Wahrheitsdimension entdecken läßt, verurteilt ihn damit zur Schuld. Individuation ist Schuldigwerden – in Unschuld.

Im Geständnis, dem freien Willensakt als Vollzug einer Notwendigkeit, erreicht die Verflechtung von Schicksal und Charakter ihre unüberbietbare Verdichtung; in ihm kulminiert die Dialektik von Freiheit und Notwendigkeit, indem es die 'schuldfreie' Schuld Wirklichkeit werden läßt. Als Peripetie, die aus der tiefsten Allgemeinheit des Inhalts erwächst, bewirkt sie die Zweiteilung des Werks und reproduziert so bis in die äußerste 'formale' Abstraktion hinein den Widerspruch, den die Fabel austrägt. Für einen Augenblick gleichsam wird daran die Formkraft des Inhalts als solche sichtbar, deren Wirken wir sonst nur aus dem Resultat erschließen können.

Der Verzicht der Princesse, so fragwürdig er als Lösung bleiben muß [. . .], bedeutet doch zugleich den Verzicht auf einen falschen Sieg. Der Umstand, daß der Konflikt in der Fabel des Romans ebenso unlösbar bleibt wie in der geschichtlichen Wirklichkeit, deren Wesen die Fabel sinnfällig reproduziert, bildet das unanfechtbare Zeugnis für die künstlerische Ehrlichkeit der Mme de Lafayette und ergibt gleich-

zeitig ein wichtiges Kriterium für die Wertung ihres Werks. Der Verzicht der Princesse vollendet konsequent den zum Scheitern verurteilten Versuch, *passion* und *raison*, individuelles Wesenserlebnis und normativ-rationale Lebensordnung zu harmonisieren, anders gesagt: der alten, zu eng und fremd gewordenen und gleichwohl verbindlichen Vorstellungswelt zu genügen, ohne ihr die neue Erfahrung zu opfern. Damit gewinnt das Werk der Mme de Lafayette eine einzigartige Stellung auf dem Zenit der klassischen Literatur, die im Augenblick ihrer höchsten Entfaltung bereits die ersten, noch mehr geahnten als gewußten Einbrüche einer neuen Erlebniswelt abwehren muß. Diese historische Konstellation und das Genie der Verfasserin ermöglichten einen Roman, dessen Komposition sich nahezu restlos von der erstarrten Tradition gelöst hat und dessen Form allein vom innersten Strukturgesetz seines Inhalts bestimmt ist. Aus diesem Grunde ist die *Princesse de Clèves* in einer doppelten Weise 'klassisch', ist über den Epochenbegriff hinaus 'klassisch' in einem Sinne, den ich, Mißverständnisse in Kauf nehmend, zugleich 'realistisch' nennen möchte, weil solche reine Adäquatheit von Inhalt und Form nur möglich ist als vollkommene intensivierende Transposition des Wesens der jeweiligen geschichtlichen Wirklichkeit. Eine echte Überwindung des Widerspruchs, der das Thema stellte, konnte inhaltlich vom Roman damals so wenig wie zu anderen Zeiten geleistet werden. Sie fand allein in seiner wahrhaft künstlerischen Gestaltung statt. Und dieser Sieg ist allerdings jederzeit das einzigartige Vorrecht der Kunst.