

ROMANISTISCHES JAHRBUCH

SONDERDRUCK

**XXIII. BAND
1972**



Walter de Gruyter · Berlin · New York

W2

Keinem Wahnsinn eine kleine
Lektüre für müßige Nachstunden
mit heftigen Gefühlen

Notiz

Zufall und epische Integration

Wandel des Erzählmodells und Sozialisation des Schelms in der
Histoire de Gil Blas de Santillane

VON WINFRIED WEHLE

I

„Das Wichtigste ist ja nicht die materielle Kunstschöpfung in allen ihren Einzelheiten, sondern jene Resultante von Werk und Publikum [...]: der Kunsteindruck. Ihn wollen wir ebenso empfangen wie die ersten Leser vor zwei Jahrhunderten. Aber wir sind in diesem Zeitraum anders geworden, und so wird auch jener [...] durch die ursprüngliche Form des *Gil Blas* nicht mehr echt vermittelt [...]. In solchen Fällen tritt die Bearbeitung mit Recht ein [...]. Die eingeschalteten Erzählungen, darunter die verschiedenen Lebensläufe der auftretenden Nebenpersonen, sind weggelassen [...] worden“¹. Dieses Verfahren mag von einem philosophischen Standpunkt aus als Sakrileg, aus der Sicht eines historisch interessierten Lesers als unzulässige Beschneidung seiner literarischen Information und von seiten des Verlages als bandabrundend kommerziell erscheinen — hier liefert es einen Ansatzpunkt für Beobachtungen zu strukturellen und historischen Bedingungen des französischen Romans, dessen Entwicklung in der *Histoire de Gil Blas de Santillane*² (1715—35) von Lesage ein exemplarisches literarisches Dokument besitzt.

Diese Behandlung des Textes kommt nicht gänzlich unvorbereitet. Seit Lanson wird unbedenklich geäußert: „On retrancherait la plupart de ces histoires sans dommage pour le roman [...]. Nous touchons ici au grand défaut de la conception de Lesage.“ Was auf den ersten Blick als editorische Reverenz gegenüber einem kurzatmigeren Leseranspruch verstanden werden konnte, findet eine ursächliche Rechtfertigung in der Komposition des Romans, von deren Mängeln seit der Generation Lansons nicht wenige überzeugt sind³. Sie berufen sich gewöhnlich auf die locker aufgereihten Episoden

¹ R. Buchwald im Nachwort zur deutschen Ausgabe *Geschichte des Gil Blas* (Rowolts Klassiker 127—129), Reinbek bei Hamburg 1963, S. 332 f. Vgl. in diesem Zusammenhang zu einer mutmaßlichen Vorlage Lesages, dem *Don Quijote*, und seiner Integration eingelegter Geschichten H. J. Neuschäfer, *Sinn und Parodie im Don Quijote*, Heidelberg 1963, S. 60 ff.

² Zugrunde gelegt wird die zweibändige Ausgabe von M. Bardon (Classiques Garnier), Paris 1962. Einführung, Bibliographie und Register bedürfen dringend der Überarbeitung. — Die Stellenverweise werden nach folgendem Muster gegeben: II, 102 = Bd. 2, S. 102.

³ G. Lanson, *Histoire de la littérature française*. Rem. et compl. par P. Tuffrau, Paris 1951, S. 672. F. Brunetière, *Etudes critiques sur l'histoire de la littérature française*, Paris 1897, S. 120.

um den Protagonisten einerseits, und andererseits auf die Digressionen⁴, die die Erzählung zusätzlich und häufig unterbrechen. Auf diese Weise entstand der Eindruck jener intermittierenden Allüre, die moderne Herausgeber in Versuchung führt, diesem unterentwickelten Erzählen durch, wie es dann heißt, „behutsame“ Kürzungen aufzuhelfen.

Im Hinblick auf wissenschaftlichen Umgang mit Texten ist dieses Verfahren jedoch in jedem Falle problematisch. Eine Frage nach historischen Bedingungen muß sich der Wertung, die einer solchen Bearbeitung stillschweigend zugrunde gelegt wird, zu entziehen suchen. Sie mißt im Normalfall ältere Romane am Maßstab der Errungenschaften, mit denen der Roman des 19. Jahrhunderts die Normen der Intelligibilität auch heutiger Leser im Durchschnitt ausstattet. Zwar bildet er in mehr als einer Hinsicht in der Tat den Höhepunkt und Abschluß derjenigen Entwicklungstendenzen, die im 17. und besonders 18. Jahrhundert einsetzten. Der „unzensierte“ Text von Romanen dieses Erzähltypus⁵ kann jedoch als ein ästhetisches Zeugnis betrachtet werden, an dem das historische Geflecht von Bedingungen und Motivationen des Romans in Erscheinung tritt: eine stoffliche und formale Tradition, die für Autor und Publikum sicherlich von unmittelbarster Aktualität war; aber auch methodisch schwerer abzusichernde Konturen historischer Wertvorstellungen, soweit sie sich als Perspektive aus der literarischen Kommunikation zwischen Autor und Leserschaft rekonstruieren lassen.

⁴ Es empfiehlt sich, diesen weiten Terminus statt der ebenfalls gebräuchlichen „Novelleneinschübe“, „Episoden“, „eingeschobene Lebensläufe“ u. ä. als Oberbegriff zu verwenden, da letztere sich besser für generische Differenzierungen eignen.

⁵ Eine Auseinandersetzung mit dem Problem der Gattung verlangt hier nach einer eigenen Studie. Deshalb wurde der engere, formal-technische Begriff Typus zugrunde gelegt. Vorschläge zur Gattungsfrage wurden in jüngerer Zeit von A. Ayrenschmalz, *Zum Begriff des Abenteuerromans*, Diss. Tübingen 1962 (maschsch.) und Cl. Guillén, *Zur Frage der Begriffsbestimmung des Pikaresken*, in *Pikarische Welt* (Wege der Forschung 163), hrsg. von H. Heidenreich, Darmstadt 1969, S. 375–96, gemacht. Zur Einführung in die Problematik vgl. H. Heidenreichs konzentrierte Einleitung zu *Pikarische Welt*, S. IX–XVII. — Ayrenschmalz ordnet den Schelmenroman als Spezies der Gattung „Abenteuerroman“ zu (S. 13 ff.). Bemerkenswert ist die historisch begrenzte Gültigkeit dieses Begriffes vom 16. und 18. Jahrhundert (S. 256 f.). Guillén setzt an einer Beschreibung des „Pikaresken“ an und sondert Elemente zu einer idealtypischen Gattung, die sich einerseits auf eine „Norm“, andererseits auf einen Gattungsbegriff des Vt. stützt (S. 376–78). In allgemeiner Weise liegt hier ein dynamischer Gattungsbegriff zugrunde, der von der historischen Wandelbarkeit der Werke und weniger von der Abhängigkeit von einer Gattungsidee ausgeht. Vgl. W. D. Stempel, *Pour une description des genres littéraires*, in *Actes du XII^e congrès international de linguistique romane*, Bukarest 1968, S. 565–69; H. R. Jauss, *Littérature médiévale et théorie des genres*, in *Poétique* 1 (1970) S. 79–101.

II

Lesage stand als Berufsschriftsteller stärker unter dem Gesetz der Quantität als der Originalität, zumal zu einer Zeit, die eher noch humanistischer Tradition als bereits dem Genie-Begriff verpflichtet war⁶. Gerade deshalb kommt der traditionellen thematischen und insbesondere formalen Norm der Literatur mehr Gewicht zu als zwei Generationen später. Dies nicht zuletzt, weil der erzählenden Literatur noch immer ein selbständiger Ort innerhalb des traditionsbetonten Gattungssystems verwehrt war. Die Vielfalt der Formen hatte ihr Pendant in der labilen Doktrin⁷.

Mit Lesages heute bekanntestem Werk neigt sich die „Klassik“ der pikarischen Literatur ihrem Ende zu⁸. Als er sich an die Redaktion des *Gil Blas* machte, konnte er sich aufgrund seiner Übersetzungs- und Adaptationstätigkeit auf eine intime Kenntnis der spanischen Schelmenliteratur stützen⁹. Merkmale dieser pikarischen Erzählstruktur sind beschrieben, wenngleich darüber kein einhelliger Konsensus besteht. Zwei Haupterzählebenen geben ihr das Gerüst: ein alternder Ich-Erzähler, der in „Form der fingierten Autobiographie“¹⁰ und ihrer alten Tradition¹¹ seine Vergangenheit, gewöhnlich *ab ovo*, bis hin zur Gegenwart des Erzählens aufrollt. Das „erzählende Ich“ berichtet in der Retrospektive und kann sich, da es auf die vergangenen Ereignisse mit Distanz zurückzublicken vorgibt, in einem auktorialen Verhältnis darüber erheben und sie temporal, kompositorisch und nach dem Gewicht ihrer Bedeutung ordnen und werten.

Zukunftsweisende Erzähltechniken dieses Modells bestanden einerseits in der chronologischen Darbietung der Ereignisse entlang eines linearen

⁶ Vgl. R. Alewyn, *Der Roman des Barock*, in *Formkräfte der deutschen Dichtung* (Kleine Vandenhoeck-Reihe 169), Göttingen 1967, S. 22. Ebenfalls die zur Zeit anspruchsvollste und hervorragend dokumentierte Monographie von R. Laufer, *Lesage ou le métier de romancier*, Paris 1972, S. 9.

⁷ In dieser Hinsicht ging von G. May, *L'histoire a-t-elle engendré le roman?*, RHLF 55 (1955) S. 155–76, wirkungsvolle Anregung aus; vgl. bes. S. 176.

⁸ So auch Ayrenschmalz, S. 256 f.

⁹ *Nouvelles aventures de Don Quichotte de la Manche* (1704; die Avellaneda-Fortsetzung); *Le diable boiteux* (1707); *Guzman d'Alfarache* (1732); *Le bachelier de Salamanque* (1736–38); *Estévanille Gonzales* (1734–41).

¹⁰ Diesen konstituierenden formalen Elementen hat M. Kruse die angemessene Bedeutung zugewiesen: „Sie erweist sich als eine Konstante des Schelmenromans, die literarhistorisch gesehen beständiger ist als die Gestalt des Schelmen selbst“ (*Die parodistischen Elemente im «Lazarillo de Tormes»*, RJB. 10, 1959, S. 304; außerdem S. 301). Danach unterstützt von Guillén, S. 385.

¹¹ H. R. Jaub' These, daß die Ich-Form der pikarischen Literatur in der „Ich-Form der christlichen Lebensbeichte“ (Augustinus, Santa Teresa) ihr Vorbild habe (*Ursprung und Bedeutung der Ich-Form im «Lazarillo de Tormes»*, RJB. 8, 1957, S. 298) erfuhr durch M. Kruse (*Parodistische Elemente*) und P. Baumanns (*Der «Lazarillo de Tormes» eine Travestie der Augustinischen «Confessiones»?*, RJB. 10, 1959, S. 285–91) eine Korrektur zugunsten des verbreiteten Erzählmusters des Goldenen Esels von Apuleius (vgl. Kruse, S. 303).

Zeitstrangs. Der Fortschritt zeigt sich gegenüber dem strukturellen Gegenbild, dem heroisch-galanten Roman, der vom Epos poetologisch annektiert wurde. Das hieß: Exposition in der *in medias res*-Technik und Zwang zu häufigen Rückblenden, die das turbulente Zusammentreffen der Figuren aus ihrer Vorgeschichte motivieren¹². Andererseits konnte das doppelte Verdikt, die sich gegenseitig bedingende historische und moralische Unlauterkeit, das über der Romanproduktion lastete, in der Ich-Form geschickt wenigstens zeitweise überspielt werden, weil die Unmittelbarkeit und „l'identité de l'événement et du narrateur se donne comme signe décisif de véracité, en même temps qu'elle sert à écarter tout soupçon de romanesque“¹³. Um insbesondere den moralischen Erwartungen Genüge zu tun — „Fiktion im Roman wurde mit Falschheit, Unwahrheit, ja mit Lüge gleichgesetzt“¹⁴ —, bedurfte es einer besseren Motivation des Erzählens gegenüber den Zensoren der offiziellen Wahrheit, Kirche, Staat und Kritik. Der Roman flüchtete sich in die Maskierung; Georges May hat einleuchtend nachgewiesen, wie er nacheinander mit den Insignien ehrenwerter Gattungen wie der Historiographie und der Memoirenliteratur auftrat¹⁵. Konnte erstere der Leserschaft mit der historisierenden *couleur locale* eine pseudogeschichtliche Faktizität suggerieren, so verschafften darüber hinaus die eingangs des 18. Jahrhunderts florierenden *Mémoires de ...* oder *Histoire (secrète) de ...* der Ich-Form im allgemeinen und dem schon etwas angestaubten Pikaro-Modell des *Gil Blas* im besonderen neue Aktualität. Die *Histoire de Gil Blas de Santillane* zeigt in ihrem Titel an, daß sie an dieser Tarnung zur Erweckung einer *vraisemblance* ebenfalls teilhat.

In unserem Zusammenhang jedoch sind vor allem die Chronologie und ihre Konsequenzen für die Handlungsstruktur von Bedeutung. Sie setzt sich, das ist die Norm, aus vielen und disparaten, in sich jeweils weitgehend geschlossenen Episoden zusammen, deren stoffgeschichtliche Autonomie schon im *Lazarillo de Tormes* bis hin zum *Gil Blas* noch typographisch nachwirkt, wenn in den weit überwiegenden Fällen diese Episode mit einem Kapitel identisch ist und in einer eigenen, später meist ironisch-spielerischen Überschrift die frühere formale und stoffliche Eigenständigkeit als Schwank, Fazetie, Exemplum oder *novella* im Sinne des *Decameron* noch andeutet.

¹² D. Huet, *Lettre à M. de Segrays sur l'origine des romans* (1670) über den „roman régulier“: „J'appelle regulier ceux qui sont dans les regles du Poëme heroïque“ (zit. nach H. Coulet, *Le roman jusqu'à la Révolution*, Bd. 2, Paris 1968, S. 67); vgl. ebenfalls das Vorwort zu G. de Scudéry, *Ibrahim*, 1641 (Auszüge bei Coulet, S. 45) und den Kommentar von L. Schrader, *Der französische Roman des 16. und 17. Jahrhunderts*, in *Neues Handbuch der Literaturwissenschaft*, Bd. 9, hrsg. A. Buck, Frankfurt/M. 1972, S. 239.

¹³ J. Rousset, *L'emploi de la première personne chez Chasles et Marivaux*, CAIEF 19 (1967) S. 113.

¹⁴ H. Wagner, *Crébillon fils und das Problem der Wirklichkeitsillusion im französischen Roman des 18. Jahrhunderts*, R.Jb. 20 (1969) S. 77.

¹⁵ Vgl. oben Anm. 7; außerdem ders., *Le dilemme du roman au XVIII^e siècle*, Paris 1963, S. 48 ff.

Doch die pikarische Episodenfolge „nach der Art eines Güterzuges“¹⁶ bleibt trotz ihrer additiven Verknüpfungsformen noch immer so parataktisch, daß die Diskussion um ihre zureichende distinktive Funktion nicht verstummt. Die großen Ordnungskategorien des Pikaro-Modells, fingierte Autobiographie, Chronologie der Ereignisse, ein Protagonist als Träger des Geschehens und die Perspektive der sozialen Randschicht verlangen vom Erzähler so wenig sublimen Kompositionsverstand, daß man nicht weiß, ob man das Verknüpfende oder die verbleibende Unverbundenheit in der Perlenkette der Abenteuer mehr hervorheben soll.

Anstatt nun in einem geradlinigen Fortgang auf eine Straffung des Geschehens hinarbeiten, wird die lockere Textur gerade zur Voraussetzung für Digressionen, die den Roman zahlreich aufschwellen und für einen breiten Bereich der damaligen Erzählliteratur als strukturtypisch angesehen werden können. Am ehesten legt sich dies von der Entwicklungsgeschichte her für die Novellenzyklen des 16. und 17. Jahrhunderts nahe. Sie konservieren ein Stadium des Erzählens, wo die frei verfügbaren Einzelgeschichten, das war der Grundeinfall, in einer Rahmenerzählung, die das Erzählen motiviert, zu einer Einheit zusammengefaßt werden, ohne daß sie jedoch vielfach weder untereinander noch mit dem Rahmen eine funktionelle Verknüpfung eingingen. Boccaccios *Decameron* war für die europäische Literatur modellbildend geworden¹⁷. Nach der Übersetzung ins Französische (1414) wurde das Werk zum Vorbild für Novellendichtungen wie den *Cent nouvelles nouvelles* (1462), dem *Heptaméron* der Marguerite de Navarre oder, bereits unter dem Einfluß von Cervantes' *Novelas ejemplares*, den *Nouvelles françaises* von Charles Sorel, wo die *nouvelle*¹⁸ selbst wieder zum Rahmen für Digressionen mit heroisch-galanter Thematik werden konnte. Dieser Erzählrahmen tradierte sich bis weit ins 18. Jahrhundert und hat beispielsweise beim frühen Marivaux (*La voiture embourbée*, 1714) eine parodistische oder in Robert Chasles' *Illustres françaises* (1713) eine psychologisierende Variante gefunden¹⁹.

In den ohnehin an Varietät der Abenteuer nicht unbemittelten heroisch-galanten Romanen besitzen die eingeflochtenen *histoires* einen genealogisch verbürgten Stamplatz. Ihr Handlungsgrundriß, der neben der *Astrée* oder

¹⁶ Guillén, S. 386.

¹⁷ Diesen wichtigen formalen Aspekt und seine vorbildhafte Wirksamkeit für Europa hat E. Leube prägnant hervorgehoben: Boccaccio und die europäische Novellendichtung, in *Neues Handbuch der Literaturwissenschaft*, Bd. 9, S. 128–61.

¹⁸ Zur historischen Definition vgl. Leube, S. 141; K. Varga, *Pour une définition de la «nouvelle» à l'époque classique*, CAIEF 18 (1966) S. 53–65.

¹⁹ Vgl. im Sinne dieser Untersuchung F. Deloffre, *Le problème de l'illusion romanesque et le renouvellement des techniques narratives entre 1700 et 1715*, in *La littérature narrative d'imagination* (Bibliothèque des Centres d'Etudes Supérieures Spécialisées), Colloque de Strasbourg, Paris 1961, S. 115–33. Ebenso die eingehende Analyse von E.-M. Knapp-Tepperberg, *Robert Challes «Illustres françaises»* (Studia Romanica 19), Heidelberg 1970.

dem antiken Liebesroman auf die spätmittelalterlichen Prosaauflösungen des hochhöfischen Epos zurückreicht²⁰, kennt gegenüber dem Pikaroroman eine „Verdoppelung des Helden“²¹, das zu Beginn auseinandergerissene Liebespaar. Mit dem Schelmenroman verbindet ihn dabei nicht nur die Vielzahl der Abenteuer (vgl. den Titel *L'exil de Polexandre où sont racontées diverses aventures de ce grand prince*, zweite Version 1629) und die Vorliebe für das Atemberaubend-Anekdotische. Er mutet auch den zahllos sich begegnenden Figuren jeweils zu, ihre Geschichte (vielleicht ein weiterer Ursprung der Memoirenliteratur) erzählen zu lassen. Man hat die ausgreifende Prolixität dieses spätestens seit der *Astrée* und ihren mehr als achtzehn *histoires* zur Tradition gewordenen *roman à tiroirs* an La Calprenède's zehnbändigem *Cassandre* (1642–45) auf die Formel von der „esthétique du désordre“²² gebracht. Noch Marivaux geht durch die Schule dieses digressiven Erzählens (*Aventure de M... ou les effets surprenants de la sympathie*, 1713), ehe er in *Pharsamon ou les folies romanesques* (1737) dazu parodistisch Abstand gewinnt.

Neben dem Pikaromodell, von ihm in vielem abhängig, muß auch dem burlesken Roman Einfluß auf die Gestaltung des *Gil Blas* zugeschrieben werden. Auf die preziös gegen die historische Wirklichkeit stilisierte Idealwelt des heroisch-galanten Romans antwortete dieser „neue“ Roman burlesk, d. h. auch sein vorgeblicher „Realismus“ war seinerseits eine einseitig stilisierende Auswahl des zu satirischen Zwecken Derb-Verzerrten²³. Von der Erzählstruktur her ist er als formaler Synkretismus zu bezeichnen. Sorels *Histoire comique de Francion*²⁴ beispielsweise vereint die *in medias res*-Technik des heroisch-galanten Romans mit den nachgeholten chronologischen Biographien von Agathe, Laurette und insbesondere von Francion und praktiziert im Grunde eine interessant aufgemachte Rahmentchnik (bis Mitte des 6. Buches). Mit dem Schelmenroman verbindet ihn die breite Öffnung des Personale, besonders gegenüber den in der pastoralen und heroisch-galanten Dichtung ausgesparten sozial tieferen Gesellschaftsschichten und die Verwendung der erotischen, derben und gewitzten Episoden als satirischen Vorwurf²⁵. Zum Lektürekanon Lesages gehörte mit einiger Wahrscheinlichkeit neben der *Histoire comique de Francion* auch Scarrons *Roman comique*. Die-

ses Werk bringt seinerseits nach dem großen Vorbild des *Don Quijote* vier Novellen ein, die als unabhängige spanische Entlehnungen nachgewiesen wurden und das burleske Bild um ein romaneskes erweitern²⁶. Durch dieses Erzählen konsolidiert sich ebenfalls die additive Textur, die trotz des Hervortretens eines reflektierenden Erzählers schon vom ersten Buch an zu Digressionen genutzt wird. Selbst die Ausnahme der *Princesse de Clèves* unterstreicht mit ihren vier eingelegten Geschichten die historische Norm dieser Praxis²⁷.

III

Die Bemerkungen zu zeitgenössisch konventionellen Erzählmustern schienen angebracht, da ihnen Lesages *Gil Blas* in hohem Maße verpflichtet ist. Seine Schelmenromanstruktur ist indessen so eindeutig nicht, wie es bisher dargestellt wurde. Zwar treffen die lockere Episodenreihung, die Linearität in der Zeit, die Identität von Abenteuer und Kapitel, autobiographische Ich-Form und Retrospektive, der satirisch-entlarvende Gang durch die Gesellschaft (von unten nach oben und von außen nach innen) durchaus zu — aber deutlich erkennbar nur bis zum Ende des ersten, 1715 erschienenen Teiles. Die erste (1724) und zweite (1735) Fortsetzung, die zusammen den gleich umfangreichen zweiten Band bilden, enthalten trotz der typologisch bedeutsamen Fortsetzbarkeit des Romans²⁸ noch so wenige pikarische Grundelemente, daß man sie nur mit Mühe dem Typus des Schelmenromans zurechnen kann. Der Übergang vom ersten zum zweiten Band setzt hierin deutliche Zeichen. *Gil Blas* ist am Ende des ersten als „intendant“ des Hauses von don Alphonse de Leyva zur höchsten Stelle einer Domestikenlaufbahn arriviert. Zu Beginn des zweiten Bandes entsagt er gewissermaßen in exemplarischer Weise einem klassischen Pikaromotiv:

J'avouerai franchement que je fus tenté sur la route de m'approprier cet argent, pour commencer mon intendance sous d'heureux auspices [...]. Tout me favorisait. Je ne succombai pourtant point à la tentation; je puis même dire que je la surmontai en garçon d'honneur; ce qui n'était pas peu louable dans un jeune homme qui avait fréquenté de grands fripons (II, 1).

Er spart die Ausgestaltung der Reise mit ihren stets zu Abenteuern bereiten Straßen und Gasthöfen — zwei der Elementarschauplätze des Schelmenromans — aus. Innerhalb weniger Seiten schreitet der Roman zum neuen sozialen Milieu des zweiten Bandes fort, den höchsten politischen und gesellschaftlichen Instanzen des Staates (Erzbischof von Granada; Ministerpräsi-

²⁰ Vgl. etwa Schrader, S. 255.

²¹ Alewyn, S. 26.

²² Coulet, Bd. 1, Paris 1967, S. 166.

²³ Der Begriff „Realismus“ sollte in diesem Zusammenhang vermieden werden, um seine terminologische Brauchbarkeit für einen Teil der Literatur des 19. Jh.s nicht weiter zu unterhöhlen. Burlesker Roman und Schelmenliteratur sind, verglichen mit dem realistischen Roman des 19. Jh.s, Extreme, weit entfernt von der Mitte des realistischen Welterfassens.

²⁴ In der „synthetischen“ Fassung von A. Adam in *Romanciers du XVII^e siècle* (Bibliothèque de la Pléiade), Paris 1958, bes. S. 1258 f.

²⁵ Zu diesen Aspekten G. Goebel, *Zur Erzähltechnik in den «Histoires comiques» des 17. Jahrhunderts (Sorel—Furetière)*, Diss. Berlin 1965, S. 40.

²⁶ Zur stofflichen Verflechtung vgl. Adam, S. 39, S. 1352 f. Über die Intention vgl. R. Mortier, *La fonction des nouvelles dans le «Roman comique»*, CAIEF 18 (1966) S. 41–51.

²⁷ Darüber J. Rousset, *«La Princesse de Clèves»*, in: J. R., *Forme et signification*, Paris 1962, S. 28–36.

²⁸ Von Ayrenschmalz als typologisches Merkmal aufgefaßt (S. 164). Unabhängig davon H. Petriconi, *Abenteuer und kein Ende*, RJB. 14 (1963) S. 27–44.

dent duc de Lerne; comte-duc d'Olivarès). Nicht nur die hohen Ämter sprengen dabei die Norm des Pikaro, auch die Mittel, sie zu erreichen, haben sich auf symptomatische Weise verändert: an die Seite von pikarischer Gerissenheit und opportunistischer Anpassungsfähigkeit treten nun maßgeblich die Fähigkeiten seiner Ausbildung. Man denke etwa an das „Bildungsexamen“ des Erzbischofs oder des duc de Lerne. Mehr noch aber verändert sich der Typus des Protagonisten selbst²⁹. Der Schelm schickt sich an, ein Höfling mit den entsprechenden politischen, amourösen oder finanziellen Standardkonflikten zu werden.

Zweite und dritte Fortsetzung bilden dabei in der großen Linie der Handlungsstruktur eine Einheit in dem Maße, daß die dritte zu Recht „nicht viel mehr als eine kaum veränderte Wiederholung des zweiten Teils“ genannt werden konnte³⁰. Die Kontinuität der pikarischen Elemente hat sich im wesentlichen auf zwei verringert: die autobiographische Ich-Erzählsituation mit leicht vermehrtem Hervortreten des persönlichen Erzählers und die (nach wie vor lockere) Episodenfühlung um die Gestalt des Protagonisten. Als neue dominierende Merkmale des zweiten Bandes treten nun auf: die sich immer einseitiger auf die hohen sozialen Schichten einspielende Handlung, der neue „höfische“ Themenkatalog und nicht zuletzt jene Versatzstücke der Historiographie, wenn der Roman sich mit historischen Persönlichkeiten (duc de Lerne, d'Olivarès) und Ereignissen eine geschichtliche Authentizität zu sichern versucht³¹; sie alle deuten darauf hin, daß das primäre Pikaro-Erzählmodell auch unter diesem Aspekt vom Vorbild der Memorialistik überlagert wird³². Aus diesen Gründen kann man beim Übergang vom ersten zum zweiten Band durchaus von einem Knick im Erzählmuster des Romans sprechen. Diesem Eindruck wirkt zunächst eine in allen drei ungleichen Teilen durchgehaltene Konstante entgegen: die Digressionspraxis.

Bei strenger Handhabung, die nur vom Erzähler selbst als solche gekennzeichnete Einfügungen anerkennt, entfallen auf die 706 Seiten des gesamten Romans (352 Seiten des ersten, 354 Seiten des zweiten Bandes) 221 Seiten an Digressionen, etwas mehr als dreißig Prozent des gesamten Romans. Bei den eingeschobenen Erzählungen lassen sich drei unterschiedlich gebildete Grup-

pen abgrenzen: *nouvelle*, pikarische Autobiographie und romaneske *histoire*³³.

Gil Blas enthält im Gegensatz zu seinen pikarischen und burlesken Vorfahren des 17. Jahrhunderts nur noch eine Novelle in ihrem Sinne, „Le mariage de vengeance“ (I, 205–28), die Lesage wohl von Francisco de Rojas entlehnt hat³⁴. Auf der Grundlage einer Corneilleschen Konfliktsituation erlangt sie eine Einheit in der Durchführung eines tragischen Familienschicksals um Liebe, Ehre und Politik. Gleichwohl besitzt sie die autobiographische Ich-Form, auch wenn sie erst auf der letzten Seite (I, 227) hervortritt. Überhaupt werden außer der „Fable indienne“³⁵ und der vorhergehenden Geschichte des Valerio de Luna, einer Aktualisierung des Odipusstoffes, alle Digressionen in der Ich-Form erzählt. Das betrifft zunächst vorrangig die Gruppe der eingestreuten pikarischen Autobiographien:

- Bd. 1 Die drei Lebensgeschichten der Räuber (I, 17–22)
Histoire d'un garçon barbier (I, 102–22)³⁶
Auszug aus der Geschichte von Cap. Rolando (I, 138–41)
Histoire de don Raphael (I, 277–333)
mit den eingeschobenen Geschichten in der Geschichte:
Verkleidungskomödie („Crispin rival de son maître“) (I, 283–92)
Histoire de Lucinde (I, 307–13)
- Bd. 2 Histoire de Laure (unvollst.) (II, 28–39)
Fortsetzung der „Histoire de don Raphael“ (II, 205–10, 314 f.)
Histoire de Scipion (II, 224–67)
Fortsetzung und Ende der „Histoire de Laure“ (II, 316–20, 326)

Diese Digressionen unterscheiden sich von der folgenden Gruppe der romanesken *histoires* durch ihre gewöhnlich genau beachtete autobiographische Ich-Form, chronologische Perspektive, die meist, außer bei Laure oder Rolando, vom Ursprung der Figur an berichtet. Darüber hinaus besitzen sie eine breite thematische Abstimmung, handelt es sich doch weitgehend um pikarische Viten mit aventurierhafter und lockerer Episodenreihung. Sie stehen damit in auffälliger Parallelität zum übergeordneten Erzählvorgang des *Gil Blas*. Ihre längste, die „Histoire de don Raphael“ am Ende des ersten Bandes, macht die Titelfigur zum Träger der gängigsten zeitgenössischen Abenteuerrollen und -stoffe. Diese wohl kaum unbeabsichtigte Übersteigerung läßt den Typus des Pikaro zu einer hybriden und gesetzlosen Karikatur ent-

²⁹ *Gil Blas*, II, 11; II, 88 f.

³⁰ J. v. Stackelberg, *Von Rabelais bis Voltaire. Zur Geschichte des französischen Romans*, München 1970, S. 238 (Kap. „Lesage“).

³¹ Vgl. dazu die detaillierte Materialzusammenstellung von N. Wagner, *Quelques cadres d'études pour «Gil Blas»*, IL 8 (1956) S. 29–38, bes. S. 37.

³² Als Wandel des Paradigmas mit Einschluß Lesages, G. May, *L'histoire*, S. 156. In allgemeinen Bemerkungen zu *Gil Blas* vgl. V. Mylne, *The Eighteenth Century French Novel*, Manchester 1965, Kap. „Lesage and Conventions“, bes. S. 51. Mittelbare Einflüsse memorialistischen Schrifttums könnten die pseudohistorischen Memoiren von A. Hamilton (*Mémoires de la vie du comte de Grammont*, 1713) oder Courtilz de Sandras (*Mémoires de M. de B. . .*, 1711) ausgeübt haben; persönlichen Kontakt hatte Lesage zu Mme d'Aulnoy (*Histoire du comte-duc*, 1683, oder *Mémoires de la Cour d'Espagne*).

³³ Bisher haben nur V. Mylne (S. 57–59) und N. Wagner (S. 31) sie zu sortieren versucht. Dabei zählen sie in der Nachfolge von Sainte-Beuve das „portrait“ dazu, im Sinne von La Bruyères *Les caractères*. Es scheint als Digression jedoch problematisch, da dann auch andere Beschreibungspartien abgetrennt werden müßten.

³⁴ Wie M. Bardon im Kommentar zu *Gil Blas*, S. 386, Anm. 710, versichert.

³⁵ Orientalische Erzählstoffe waren Lesage unmittelbar gegenwärtig durch seine Redaktion von *Mille et un jours* (1710 ff.) in der Übersetzung von Pétis de la Croix. Bardon's Kommentar ist hierin unzuverlässig (in *Gil Blas*, S. 371, Anm. 348).

³⁶ Übernommen aus V. Espinels *La vida del escudero Marcos de Obregón* (1618).

arten. Dem steht als kompositorisches Gegengewicht im zweiten Band die „Histoire de Scipion“ (II, 224—67) entgegen, in der sich wie bei Gil Blas selbst eine schrittweise Annäherung des Pikaro an gesellschaftlich motivierte Rollen vollzieht.

Bei der dritten Gruppe der eingestreuten Erzählungen, die mit den pikarischen die Ich-Form gemein haben, handelt es sich um folgende Teile des Romans:

- Bd. 1 Histoire de doña Mencia de Mosquera (I, 37—44, 51 f.)
 Histoire de don Pompeyo de Castro (I, 166—73)
 Histoire de don Alphonse et de la belle Séraphine (I, 260—72) mit der Geschichte in der Geschichte:
 Seraphines Ehe (I, 268 f.)
- Bd. 2 Geschichte von Valerio de Luna (II, 83—85)
 Fable indienne (II, 99—100)
 Histoire de don Roger de Rada (II, 105—12)
 Histoire de don Gaston de Cogollos et de doña Helene de Galisteo (II, 151—65)
 Ende der „Histoire de don Gaston“ (II, 305—08)

Die erzählte Zeit dieser Digressionen umgreift meist nur die Darstellung eines dramatisch zugespitzten Lebensabschnitts der erzählenden Figur. Ihre *histoire* hat die Funktion, wie im heroisch-galanten Roman das Zusammenreffen von Protagonist und Nebenfigur aus dieser Geschichte zu motivieren. Zwar tragen die Lebensbahnen dieser Gestalten nicht wenige Anzeichen pikarischer *inconstantia*, aber mit dem entscheidenden Unterschied, daß sie durchweg Repräsentanten adliger Gesellschaftsschichten sind, die erst in der Folge typischer heroisch-memorialistischer Standeskonflikte eine dem Pikaro in manchem vergleichbare Existenz am Rande der Gesellschaft zu führen gezwungen sind. Sie kreisen gewöhnlich um die durch Ehrbegriffe, Intrigen o. ä. verhinderte Vereinigung zweier Liebender. Als Modell kann im ersten Band die „Histoire de don Alphonse et de la belle Séraphine“ (I, 260—72), im zweiten die „Histoire de don Gaston de Cogollos et de doña Helene de Galisteo“ (II, 151—65, 305—08) gelten.

Bezeichnenderweise kennt der Pikaro in der Regel solche Konflikte nicht. Selbst als Gil Blas im zweiten und dritten Teil zum Höfling (mit Adelspatenten) arriviert ist, erlebt er keine analogen Abenteuer. Seine Unbeständigkeit entspringt nicht so sehr den geltenden ständisch orientierten Verhaltensnormen, sondern, da er von Anfang seines Weges an am Rande und außerhalb dieser Gesellschaftsordnung steht, überhaupt erst in der Folge seiner sozialen Integrationsabsicht. Daß sie bei ihm schließlich nicht mehr mißlingt, wie noch der zweite, konventionelle „Einsiedlerschluß“ von 1724 (II, 177—79) in der Tradition großer Schelmenromane flüchtig erwog³⁷, ist ein weiteres Indiz für geistige und gesellschaftliche Veränderungen.

³⁷ Vgl. dazu die fundamentale Unvereinbarkeit von Pikaro und Wirklichkeit in der pathetischen „Adieu Welt“-Rede in Grimmelshausens *Simplizissimus* (1669), hrsg. J. H. Scholte, Tübingen 1954, Buch V, 24, S. 457 ff.

Wenn daher im *Gil Blas* pikarische und romaneske Digressionen koexistieren, so darf das den Blick nicht dafür verstellen, daß beide Erzähltypen von der Seite ihrer Funktion her gerade ein Kontrastverhältnis bilden. Die Lebensberichte der Schelme summieren Grunderfahrungen, die von der sozialen Ausgangsschicht, von der aus sie ihren Gang durch die Gesellschaft antreten, nicht zu trennen sind. Die romanesken Einschübe dagegen thematisieren in der Tradition der heroisch-galanten Literatur Konflikte jener Zielenebene, die Gil Blas am Ende seiner Karriere zwar erreicht, aber kaum mehr zu persönlicher Erfahrung machen kann, denn sein Leben hat sich in der erfolgreichen Überwindung dieser sozialen Distanz erschöpft. Wenn man die genannten normativen Strukturen des Schelmenromans zugrunde legt, stellen die Digressionen der romanesken *histoires* einen für die *Histoire de Gil Blas* im besonderen und den Pikaroroman im allgemeinen typusauflösenden Wandel des Erzählparadigmas dar. Denn der vitale heroisch-galante Erzählstrang dieses Romans etabliert die zwar nicht mehr direkt ausgeführte, aber dennoch unverkennbar im Roman selbst angelegte Fortsetzung als historisierende Memoiren einer Standesperson. Auch unter diesem Aspekt also läßt sich ein Argument dafür gewinnen, daß Lesages *Gil Blas* ein aufschlußreiches Dokument für den literarischen und geistigen Umbruch seiner Zeit darstellt.

IV

Viel war bislang die Rede vom lockeren und digressiven Bauplan der literarischen Modelle, kurz von ihrer offenen Form. Alles hängt davon ab, ob es dem Erzähler gelingt, die disparaten und relativ autonomen Einzelteile über die Befriedigung stofflicher Neugierde des damaligen Publikums³⁸ hinaus zur Totalität eines literarischen Kunstwerkes zu organisieren.

Ansätze zu einer Integration³⁹ der Erzähleinschübe lassen sich mindestens auf zwei Ebenen beobachten: einerseits ihre Einbettung in die Textur des übergeordneten Erzählvorganges von Gil Blas; andererseits ihre Funktion für die Struktur des Romans. — Die erste Art betreibt der Erzähler mit auffallender Akribie. Bereits die erste Digression, bestehend aus den drei Kurzbiographien der Räuber (I, 17—22), besitzt exemplarischen Charakter:

„Messieurs“ [sagt ihr Anführer Rolando zu den Versammelten], „écoutez ce que j'ai à vous proposer; au lieu de nous étourdir les uns les autres en parlant tous ensemble, ne ferions-nous pas mieux de nous entretenir en personnes raisonnables? Il me vient une pensée: depuis que nous sommes associés, nous

³⁸ Auf die interessante Frage nach der Motivation des stoffreichen Lesens gibt es nur vereinzelte Hinweise. Gil Blas' Welthunger, „je mourais d'envie de voir le pays“ (I, 4) hat eine Entsprechung in der Lesererwartung des 17. Jh.s; vgl. M. Magendie, *Le roman français au XVII^e siècle*, Paris 1932, S. 452 und Anm. 2; Coulet, Bd. 1, S. 162, 45 ff.

³⁹ H. Meyer hat die Aufmerksamkeit auf verschiedene Ebenen der Integration gerichtet (*Zum Problem der epischen Integration*, in: H. M., *Zarte Empirie*, Stuttgart 1963, S. 12—31).

n'avons pas eu la curiosité de nous demander quelles sont nos familles, et par quel enchaînement d'aventures nous avons embrassé notre profession [...]. Faisons-nous cette confidence pour nous divertir" (I, 17).

Diese Tafelrunde und ihr Geschichtenerzählen nimmt sich wie eine Kontraktatur höfisch-gesitteter Erzählsituation in der Tradition des *Decameron* und seiner Tradition aus. Die Verknüpfung mit dem Erzählvorgang des Gil Blas wird dadurch motiviert, daß er als ihr Gefangener zum unmittelbaren Zuhörer wird und diese Geschichten als authentischen Bestandteil seiner eigenen Biographie fingieren kann. Bereits hier bezeichnet Rolando eine ihrer Funktionen: „par quel enchaînement d'aventures nous avons embrassé notre profession". Sie werden zur Motivation der räumlich-zeitlichen und insbesondere der sozialen Anwesenheit an diesem nicht gesellschaftsfähigen Ort. Schon dieses Beispiel entwickelt auch das streng beachtete Introduktionschema dieser Einschübe mit seinen drei Etappen: der Protagonist macht die Bekanntschaft einer Gestalt; ihr jeweiliges Schicksal vereinigt sie ein dehnbar weites Stück in gemeinsamem Handeln; die Nebenfigur erzählt ihre Geschichte. Damit gelingt auf dieser Ebene des Romans eine plausible Integration der Einfügungen in den übergeordneten Erzählvorgang.

Das zeigen in Variationen andere Beispiele wie etwa die „Histoire d'un garçon barbier" (I, 102—22). Sie verwendet einen Erzählrahmen, der in so verschiedenen Werken wie Chaucers *Canterbury Tales*, Diderots *Jacques le fataliste* oder Goethes *Unterhaltungen deutscher Ausgewanderten* zu hohem literarischen Rang erhoben wurde: „l'histoire" (I, 102) als Unterhaltung von Weggenossen. Mit einer Variante wird die *nouvelle* „Le mariage de vengeance" (I, 205—27) eingeführt. Die Kutsche doña Auroras hat Achsenbruch. Diese Unterbrechung gibt der gastfreien doña Elvira Gelegenheit, die tragische Geschichte ihrer Familie, die „Novelle" zu erzählen. Gil Blas ist unter den Zuhörern. Dieser Erzählrahmen erinnert nachdrücklich an Marivaux' Rahmenerzählung *La voiture embourbée* (1714), wo die Kutsche der Reisenden im Schlamm der Straße steckenbleibt und sie die Zeit bis zur Weiterfahrt mit einer parodistischen Fortsetzungsgeschichte ausfüllen⁴⁰. In analoger Weise verbringt die Notgemeinschaft von Raphael, Lamela, Gil Blas und don Alphonse einen zur Nacht gemachten Tag damit, daß der Gauner Raphael in gut bukolischer Topik in einem schattigen Eichenhain seine Pikarobiographie (I, 277—333) als Antwort auf don Alphonse heroisch-galanten Lebensbericht (I, 260—72) zum besten gibt. Ebenfalls an einem solchen *locus amoenus* beginnt Scipion, Gil Blas' Diener, seine Geschichte zu erzählen. Wieder eine andere Version veranschaulicht schließlich der Erzählrahmen der „Histoire de don Gaston de Cogollos et de doña Helene de Galisteo"

⁴⁰ Das Werk konnte schon seit August 1713 kursieren; vgl. M. Arland, in *Romans de Marivaux* (Bibliothèque de la Pléiade), Paris 1949, S. XXV, Anm. 1; S. 1090; zum Erzählrahmen S. 5—23. — C. M. Wieland, der Belesene, unternahm, vielleicht ebenfalls davon inspiriert, im späteren 18. Jh. einen ähnlichen Versuch; vgl. C. M. W., *Ausgewählte Werke in drei Bänden*, hrsg. F. Beißner, München 1964—65, im Nachwort zu Bd. 3: *Erzählende Prosa*, S. 862—67.

(II, 151—65). Don Gaston überbrückt mit seiner Geschichte eine handlungsarme und zugleich eine der wenigen introspektiven Phasen im Leben des Protagonisten: ihrer beider Inhaftierung in der *tour de Ségovie*.

Diese Auswahl mag genügen, um die lotgerechte Integration der Digressionen im Haupterzählvorgang anzudeuten. Durchgängig zeigt sich der Erzähler dieses Romans um die Schaffung eines spezifischen Binnen-erzählrahmens bemüht, der zugleich seine eigene detaillierte Kenntnis darüber hinlänglich motiviert, denn er ist mindestens als Zuhörer stets gegenwärtig. Weniger die Frage, von welchem Vorbild, etwa den Erzählungen *Mille et un jours*, er inspiriert sein mag, als vielmehr das Prinzip des Erzählens, sein Wissen kontinuierlich als persönliche Erfahrung zu fingieren, ist von erheblicher Bedeutung. Darauf begründet sich der durchwaltende Gestaltungszug der Einsinnigkeit dieses Romans. Darin wiederum enthüllt er sich als eine Momentaufnahme zu jenem umfassenden literarhistorischen Prozeß, in dem mit den Ansätzen zu erzähllogischer Durchgestaltung und Reflexion sich der Trend zur Einheit der Perspektive konkretisiert, die dem Roman in der Folge zu einer fiktionsbewußteren und autonomen Poetik verhilft, als dies während seiner modisch und moralisch bedingten Maskierung als Historiographie oder Memoirenliteratur möglich war.

V

Komplizierter steht es jedoch um die Verklammerung der Digressionen mit der Haupthandlung. Von ausschlaggebender Bedeutung erweisen sich dabei die Einschübe vom Typ der pikarischen Autobiographie, da sie als eine auffällige Parallele der primären „Geschichte" des Gil Blas unterlegt sind. Sie überwiegen an Umfang das heroisch-memorialistische Element um mehr als das Doppelte, nämlich 133 Seiten gegenüber 57 Seiten. Auf der Ebene der Komposition bewirken sie eine Engführung der Thematik und ihrer „portraits" (I, 1)⁴¹. Diese Reduktion des Personals setzt zugleich ein Gegengewicht gegen die „Varietät der Abenteuer"⁴², die eng zum Merkmal-katalog pikarischer Erzählweise gehört, und trägt damit zu einer Homogenisierung des Weltausschnittes bei. Auch im Hinblick auf den Knick im Erzählmuster und die Metamorphose des Helden halten diese Biographien und Figuren die Kontinuität des ursprünglichen Modells aufrecht.

Dieser funktionelle Zusammenhang tut sich exemplarisch bei Gil Blas' Wahl eines Dieners kund:

„Il me fallait un chien de chasse. [...] Celui-ci" [sagt er über Scipion], „paraissait fort éveillé, plus hardi qu'un page de cour, et avec cela un peu fripon. Il

⁴¹ Vgl. zur Bedeutung der Porträts im Sinne dramatischer Figurentypologie den Einfluß, den die mehr als hundert Stücke Lesages für das Théâtre de la Foire gehabt haben können; vgl. dazu Ch. Dédéyan, A.-R. Lesage, *«Gil Blas»* (Cours de la Sorbonne), Paris 1956, S. 76 f.; N. Wagner, S. 32 f.

⁴² Ayrenschmalz, S. 37.

me plut. Je lui fis des questions: il y répondit avec esprit; il me parut même né pour l'intrigue. Je le regardai comme un sujet qui me convenait" (II, 104).

Scipion spielt als Diener stellvertretend für den arrivierten Protagonisten die Rolle des Pikaro weiter. In diesem Herr-Knecht-Verhältnis⁴³ personifiziert sich dabei die Dissoziation von pikarischer und öffentlich-moralischer Ambition der Titelgestalt. Scipion wird zu einer Art moralischem Alibi für den Helden, hinter dem er weiterhin jene pikarische Weltklugheit anwenden kann, auf der sein bisheriger sozialer Aufstieg aufbaut. Aber nicht nur durch die besondere Rolle des Scipion, auch mit Hilfe der übrigen Schelmengestalten treibt der Erzähler die Integration seiner Welt ein beachtliches Stück über die Imitation der literarischen Vorlagen hinaus voran. Sein Mittel ist ebenso einfach wie wirkungsvoll und weist auf die *Comédie humaine* Balzacs voraus: „le retour des personnages“.

Wir können die Figuren und ihre Wiederkehr außer Betracht lassen, die nur einen mittelbaren Einfluß auf die Entwicklung von Held und Handlung ausüben wie die Gestalten der heroisch-memorialistischen Einlagen mit Ausnahme von don Alphonse, oder auch solche, die nur zur vordergründigen Progression der Handlung beitragen wie der Garçon Barbier (I, 122 ff.), der Schauspieler Melchior Zapata (I, 123 und II, 41) oder der „sous-moucheur de chandelles“ (II, 48 ff.) u. a.

Die Gestalten jedoch, deren Wiederkehr entscheidende Impulse zur äußeren und inneren Entwicklung des Protagonisten vermittelt, in erster Linie Fabrice Nuñez, Raphael, Laure und don Alphonse, sind mit Ausnahme von don Alphonse allesamt pikarische Existenzen, die sämtlich eine eigene „Geschichte“ haben — außer Fabrice, der wie Gil Blas am Anfang seiner Karriere noch nicht genügend „Geschichte“ besitzt. Die ersten Abenteuer des Gil Blas stellen wie bei Perceval/Parzival seine naive Welttorheit bloß⁴⁴. Die Übereinstimmungen mit dem Auszugsschema des höfischen Romans des Mittelalters deutet dabei möglicherweise auf eine strukturelle und thematische Filiation des Schelmenromans. Der erste und entscheidende Eingriff in die typisch pikarische Undeterminiertheit⁴⁵ ereignet sich bei der ersten Begeg-

⁴³ *Gil Blas* II, 116: „Tel maître, tel valet.“ Dieses Verhältnis bildet in allgemeiner Weise einen Hauptansatzpunkt der Darstellung von R. Laufer, der die drei Teile des Romans als eine fortlaufende Variation des Herr-Knecht-Verhältnisses sieht (S. 11 u. ö.), das sich insbesondere auf berufssoziologische und historisch-gesellschaftliche Einflüsse auf den Autor Lesage stützt. Es wäre nicht immer einfach, dies im einzelnen am Text genau zu belegen.

⁴⁴ Seit *Lazarillo de Tormes* Tradition des Schelmenromans; vgl. *Spanische Schelmenromane*, hrsg. H. Baader, 2 Bde., München 1964. Das erste Erlebnis des Lázaro ganz entsprechend: Bd. 1, S. 13 f.; vgl. den Kommentar von Baader (Bd. 2, S. 572).

⁴⁵ Dazu Fabrice über Gil Blas: „Que de talents vous réunissez en vous! [...] vous avez l'outil universel, c'est-à-dire vous êtes propre à tout“ (II, 117). Das erinnert an seinen Vorfahren mit dem sprechenden Namen „Panurge“ in Rabelais' *Pantagruel*; vgl. dazu L. Schrader, *Panurge und Hermes* (Romanistische Versuche und Vorarbeiten 3), Bonn 1958, S. 87, 135 ff.

nung mit Fabrice. „Mon enfant“ (I, 64) korrigiert ihn der gleichaltrige, jedoch an Gewitztheit überlegene Schulkamerad, „Crois-moi [...], perds pour jamais l'envie d'être précepteur, et suis mon exemple“ (I, 67). Gil Blas akzeptiert auf seinen Rat und sein Vorbild hin die Domestikenlaufbahn (I, 67). Er trifft dabei eine seiner wenigen aktiven Entscheidungen, zugleich diejenige, die sein Verhalten und seine soziale Orientierung grundlegend prägt, denn Fabrice versäumt nicht, ihm den Tugendspiegel dieser Rolle zu vermitteln:

Le métier de laquais est pénible, je l'avoue, pour un imbécile; mais il n'a que des charmes pour un garçon d'esprit. Un génie supérieur [...] entre dans une maison pour commander plutôt que pour servir. Il commence par étudier son maître: il se prête à ses défauts, gagne sa confiance, et le mène ensuite par le nez (I, 66):

die hohe Kunst der Verstellung und der *conformidad* des Schelms in der dem 18. Jahrhundert zeitgemäßen Rolle des *valet*. Von dieser Begegnung an ist Gil Blas' Weg fixiert. Der Held, bis zu diesem Punkt psychologisch und sozial eine Leerform, erfährt durch diesen Initiationsritus seine erste Situierung. Doch in moralischer Hinsicht hält ihn das Ethos dieses Berufsstandes, zumal in der Auslegung des Fabrice, allzu sehr am Rande dessen, was sich geziemt. Von einem moralischen Aufstieg, zu Unrecht mit seinem sozialen Aufstieg in Beziehung gebracht⁴⁶, ist bis auf die letzten Seiten des ersten Bandes nichts Definitives zu bemerken. Und daß er sich in adligen Häusern und im Randmilieu der Gesellschaft gleichermaßen adäquat bewegen kann, deutet allenfalls auf seine moralische Undeterminiertheit und „Unkorruptierbarkeit“⁴⁷.

Erst das sechste Buch bereitet in dieser Absicht eine Entscheidungssituation vor. Gil Blas schließt sich spontan don Alphonse an, den er vor der Festnahme bewahrt. Beide bilden mit dem Gaunerpaar Raphael und Lamela eine zeitweilige Notgemeinschaft. Raphael, wie Fabrice eine pikarische Gestalt, nimmt ihre Anwesenheit außerhalb der Gesellschaft zum Anlaß, um sie mit der entsprechenden Lebensphilosophie als akzeptable Existenzform zu legitimieren:

Ne nous croyez pas de méchantes gens. Nous [...] ne cherchons seulement qu'à vivre aux dépens d'autrui; et, si voler est une action injuste, la nécessité en corrige l'injustice. Associez-vous avec nous, et vous mènerez une vie errante. C'est un genre de vie fort agréable [...] (I, 273 f.).

Es folgt, gewissermaßen als Exemplum zu dieser „Moral“, die „Geschichte“ von Raphael. Und richtig nimmt Gil Blas danach an den ungesetzlichen Streichen der beiden Gauner aktiv teil. Da hält don Alphonse diesem Treiben — er gehört dieser Gruppe nur temporär in der Folge eines Standeskonfliktes

⁴⁶ In allzu idealistischer Harmonisierung bei H. Coulet, Bd. 1, S. 334, die dem Text nicht standhält.

⁴⁷ Nach R. Alter, *Die Unkorruptierbarkeit des pikaresken Helden in Pikarische Welt*, so begründet: „Da ein Teil seines Bewußtseins außerhalb der Welt bleibt, [...] kann er ihrer Verführung niemals ganz und gar erliegen“ (S. 458).

an — seine eigenen Maximen des Handelns entgegen:

Il faut, seigneur Gil Blas, il faut que je vous ouvre mon cœur. Je me reproche d'avoir eu la complaisance de venir jusqu'ici avec ces deux fripons. Vous ne sauriez croire combien de fois je m'en suis déjà repenti [...]. J'ai pensé qu'il ne convenait point à un jeune homme qui a des *principes d'honneur* de vivre avec des gens aussi vicieux que Raphaël et Lamela (I, 348).

Am Ende des ersten Bandes, in vielem Abschluß der eigentlichen pikarischen Phase seines Lebens, sieht er sich vor die Entscheidungssituation gestellt, entweder wie Raphael als (kriminelle) Entartung des Pikaro eine Eingliederung in die gesellschaftliche Ordnung zu verfehlen, oder sich in einer dezidierten Ausrichtung nach den „*principes d'honneur*“ den Weg dahin definitiv zu eröffnen. Hier stellt sich zum ersten Mal und prinzipiell die Frage nach einer gesellschaftsorientierten Fundierung des Handelns. Don Alphonse, der Vertreter der sozialen Zielebene, für dessen Vorbild sich Gil Blas entscheidet, setzt nun das umfassende Richtmaß eines öffentlich-sittlichen Individuums ständischen Zuschnitts. Dadurch erhellt sich auch die Ausnahmestellung von don Alphonse im Roman. Er tritt nicht nur mehrfach wieder auf, sondern stellt einen deutlichen inneren Bezug zwischen dem Geschick des Helden und der Welt des heroisch-memorialistischen Digressionsstranges her. Gil Blas' Grundsatzentscheidung am Ende des ersten Bandes legt zugleich die Rollen der im zweiten Band wiederkehrenden Nebenfiguren fest: don Alphonse übernimmt die Funktion des Vorbildes, Raphael mit Konsorten die des Kontrastes.

So oft dann Fabrice, Raphael, don Alphonse oder Laure den Weg von Gil Blas kreuzen, kann man erwarten, daß der Erzähler damit eine Intention verfolgt. Da ist zunächst wieder Fabrice. Sie treffen sich erst wieder am Hof in Madrid (II, 58), also nach Gil Blas' zweiter Situierung. Beide haben sich unabhängig voneinander und mit unterschiedlichen Mitteln von der räumlichen und sozialen Peripherie zum Zentrum, an den Hof von Madrid, vorgearbeitet. Wieder scheint Fabrice seinem Zögling einen Schritt voraus zu sein, denn „il s'entretenait familièrement avec le duc de Medina Sidonia et le Marquis de Sainte-Croix“ (II, 58). Von Gil Blas, dem ehrgeizigen Provinzler, nach den Gründen dieses Erfolgs befragt, antwortet er: „Je suis devenu auteur, je me suis jeté dans le bel esprit“ (II, 59). Dennoch wird dieser Erfolg nicht zum neuerlichen Korrektiv seines Weges. Indem der nun nicht länger Weltunerfahrene weiterfragt:

Quels charmes as-tu donc pu trouver dans la condition des poètes? Il me semble que ces gens-là sont méprisés dans la vie civile, et qu'ils n'ont pas un ordinaire réglé (II, 59 f.),

enthüllen seine Vorbehalte die Distanz, die zwischen ihm und seinem früheren Vorbild Fabrice aufgebrochen ist, denn er ist nicht, wie Gil Blas, seiner ursprünglichen Entscheidung für die Domestikenlaufbahn treu geblieben. In einer späteren Szene läßt sich der Erzähler diese Inkonsistenz ausdrücklich als Mangel an Beständigkeit und existenzgefährdende Verirrung bestäti-

gen⁴⁸. Fortan werden ihre Begegnungen zum Maßstab ihrer unterschiedlichen Entwicklung. So auch, als sie der Erzähler später wieder zusammenführt:

En vérité, Gil Blas, je ne te reconnais plus [...]. Enfin, Gil Blas n'est plus ce même Gil Blas que j'ai connu [...]. Défaisons-nous tous deux, toi d'un censeur de tes actions, et moi d'un nouveau-riche qui se méconnaît (II, 135).

Fabrice wird zum Zeugen von Gil Blas' äußerlich-sozialem Höhepunkt und moralischem Tiefpunkt aufgerufen⁴⁹. Sein Trennungsstrich ist jedoch auch als Ausdruck der Erkenntnis zu verstehen, daß ihr ehemals gemeinsamer Nenner, die pikarische Welthaltung, nicht mehr besteht; Gil Blas hat sich zu etwas substantiell anderem, zum Höfling gewandelt. Mindestens viermal treffen beide danach noch zusammen. Die Rollen haben sich vertauscht; Gil Blas wird seinerseits als soziales und moralisches Vorbild empfunden, ohne daß Fabrice ihm jedoch Folge zu leisten vermöchte:

Tu as bien fait, mon enfant [...], de prendre une autre route que moi. [...] tu n'as pas l'air vain et insolent que donne ordinairement la prospérité. Les disgrâces, repris-je, ont purifié ma vertu; et j'ai appris à l'école de l'adversité [...] (II, 288).

Die Gründe für die verhängnisvolle Wendung in Fabrices Karriere beruhen im Unvermögen, die pikarische *inconstantia* zugunsten von anderen Ordnungen einzuschränken: „nous vivons dans une parfaite indépendance, nous sommes des gaillards sans souci“ (II, 335), während Gil Blas, und darin besteht der maßgebliche Unterschied, indem er Abstand schafft zu jener pikarischen Lebensphilosophie („j'ai appris à l'école de l'adversité“), Konturen eines soziablen und autonomen Individuums gewinnen kann. Gerade die letzten Gegenüberstellungen mit Fabrice verdeutlichen die Intention des Erzählers, im unterschiedlichen Verhalten der beiden nicht nur kontrastierende Modi des Weltverhaltens zu inkarnieren, sondern in ihren ungleichen Schicksalen auch das Wirken einer Wertordnung auszuweisen.

Die weiteren Begegnungen mit Raphael heben sich ebenfalls als Momente der Zwischenbilanz aus der Erzählung heraus. Während Gil Blas in der Zwischenzeit von seiner Hybris als Höfling auch sittlich geläuteter ist — „je mène une vie d'honnête homme“ (II, 209) — verbirgt sich hinter der vordergründigen Bekehrung der beiden Gauner Raphael und Lamela zu Kartäusermönchen eine „nouvelle comédie“. Sie haben nicht die Gesinnung, nur die Rollen gewechselt und bereiten den Raub der Klosterkasse vor — „L'un est maître de la caisse, et l'autre de la porte“ (II, 210) —, eine gravierende Etappe in der Kette ihrer Verstöße gegen die öffentliche und moralische Ordnung.

⁴⁸ *Gil Blas*, II, 186: „Je vous le prédis, vous le verrez quelque jour à l'hôpital [...]. Mon ami Fabrice aurait beaucoup mieux fait de demeurer attaché à Votre Seigneurie; il roulerait aujourd'hui sur l'or.“

⁴⁹ Diese Dialektik von Außen und Innen konnte im *Simplizissimus* als strukturelle Symmetrie nachgewiesen werden, wo das 3. Buch (von 5 Büchern) äußeren Hoch- und moralischen Tiefpunkt darstellt; vgl. J. H. Scholte, *Der Simplizissimus und sein Dichter*, Tübingen 1950, S. 12 ff.

Wie bei Fabrice enthüllt ihre Konfrontation mit Gil Blas die Unfähigkeit, außer der rückhaltlosen Verwirklichung der *picardia* ein anderes Prinzip anzuerkennen. Das erhebt einen Konflikt mit der umgebenden Gesellschaft zur Zwangsläufigkeit: der Erzähler läßt die beiden auf dem Scheiterhaufen enden.

Le ciel, las des désordres de la vie de ces deux scélérats, les a donc livrés à la justice de l'Inquisition! [...] il me prit un tremblement universel, et mes esprits se troublèrent au point que je pensai m'évanouir (II, 314).

Die überwältigende Erschütterung von Gil Blas entspringt dem Schauer desjenigen, der an ihnen sein virtuelles Schicksal gespiegelt sieht.

Und als er schließlich Laure nach den „Lehrjahren seiner Männlichkeit“ wieder begegnet, wird die „aventurière“ wie Fabrice, Rolando, Raphael zur Probe seiner pikarischen Enthaltsamkeit. Doch er weiß der angebotenen Rolle des Protektors einer galanten Frau zu widerstehen (II, 48). Laure dagegen bleibt ihrer Veranlagung so unwandelbar verhaftet, daß sie später ihre unschuldige Tochter, auf Vermittlung von Gil Blas übrigens, zu einer Liebesaffäre mit dem König zwingt. Ihr Tod aus Kummer wird für Laure zum Kristallisationspunkt, ihr schuldbeladenes Leben (II, 326) in gut pikarischer Tradition mit einer Weltabsage im Kloster zu enden und auf diese Weise einen Ausweg aus der Unvereinbarkeit ihres Lebensprinzips mit der Ordnung, nach der sich Gil Blas ausgerichtet hatte, zu suchen.

VI

Diese Beispiele mögen die Ansätze zu der Integration zur Genüge veranschaulichen. Andere, von denen hier nicht die Rede war, treten hinzu. Nicht nur die beiden dominierenden Erzählstränge, sondern auch das Geschichtshaben der Figuren, zumal der wieder auftretenden, besitzen eine unmittelbare Funktion für die Konstituierung der „Geschichte“ des Protagonisten selbst. Insbesondere die Wege von Fabrice, Raphael, Laure u. a., die in sozialer Hinsicht auf je individuelle Weise zum Scheitern führen, werden in der Konfrontation mit Gil Blas zu Paradigmen inadäquater Wirklichkeitsentwürfe erhoben. Aus der Sicht des Erzählers reduziert sich ihr Fehlverhalten auf zwei Motive: einerseits auf das Unvermögen, in einer Einschränkung der pikarischen Ungebundenheit („maître de mes actions“; I, 5), die *inconstantia* im Hinblick auf kollektive Verhaltensnormen zu korrigieren. Zum anderen werden diese Schelmengestalten das Opfer ihrer rückhaltlosen Individuation, die ausschließlich die Gesetze ihres Typus zur Entfaltung bringt. Im Gegensatz zu Gil Blas, der für die Anerkennung der „principes d'honneur“, seiner sozialen Integrationsbereitschaft, gewissermaßen belohnt wird, werden die objektiv gesetzten Subjektivitäten von Fabrice, Raphael, Laure u. a. zu Exempeln individualistisch verfehlter Aussöhnung mit der gegebenen Wirklichkeit⁵⁰. In der Welt dieses Romans erfährt allein derjenige soziale

⁵⁰ R. Alter, von der Seite positiver Bestimmung des Pikaresken her: „Der Picaro ist und bleibt [...] ein unerbittlicher Individualist in einer Welt des grausamen Lebenskampfes“ (S. 456).

Honorierung, der sich integriert; das ist die eigentliche immanente Moral dieses Romans. Sie wiederum steht in unmittelbarem Zusammenhang mit seiner frühauflärerischen Thematik, der Suche nach der adäquaten Individuation des Menschen⁵¹.

Von hier aus fällt ein Licht auf ein traditionelles Problem der *Gil Blas*-Forschung, die aus dem Mangel an psychologischer Vertiefung der Darstellung eine negative ästhetische Wertung dieses Romans betreibt. Dabei steht er jedoch entwicklungsgeschichtlich weder in der Tradition der subtilen Gefühlskultur des *Grand Cyrus* oder der *Clélie*, noch in der Nachfolge der *Princesse de Clèves*, wie überhaupt der Pikaro, auch darin ist der Roman Lesages seinen Vorbildern verpflichtet, von seinem Ursprung her der Typus der unpsychologischen „Helden“ schlechthin ist⁵². Seine Standardproblematik besteht auch noch im *Gil Blas*, mindestens bis zum 6. Buch, in der Darstellung einer in Handlung extrovertierten Auseinandersetzung eines einzelnen mit einem defensiv eingestellten Kollektiv⁵³.

Dennoch sah sich der Erzähler offensichtlich vor die Notwendigkeit gestellt, die soziale Individuation zugleich auch als einen im Handelnden selbst sich vollziehenden Innenprozeß zu begreifen und dessen innere Stationen wenigstens rudimentär zu skizzieren. In dieser Absicht gestaltete er den „retour des personnages“ zu einem System fortlaufender Spiegelungen des Helden mit anderen Figuren aus und schuf sich damit einen Ersatz für eine ihm (noch) nicht zur Verfügung stehende, aber dennoch plötzlich aus fiktionslogischen Bedürfnissen heraus akut scheinende psychologische Motivation des Handelns. Wenn deshalb Raphael, Laure, don Alphonse oder vor allem Fabrice wieder auftreten, dient ihre Konfrontation mit dem Protagonisten dazu, im Vergleich jeweils eine Art von Bestandsaufnahme der unterschiedlichen Entwicklung seit der letzten Begegnung durchzuführen.

Daß diese inneren und äußeren Gegenüberstellungen in kompositorischer Hinsicht teilweise mit einer geradezu brüskierenden Nonchalance herbeigeführt werden, sei nur an einem Beispiel gezeigt. Als Gil Blas dem Autodafé von Raphael und Lamela beiwohnte, erfaßte ihn ein „tremblement universel“ (II, 314). Doch nur sieben Zeilen später kann er von dieser, einer seiner wohl stärksten Emotionen im Roman berichten:

Les images affligeantes [...] se dissipèrent insensiblement, et je ne pensai plus qu'à me bien acquitter de la commission [...]. J'attendis avec impatience l'heure de la comédie [...] (II, 314 f.).

⁵¹ Vgl. dazu R. Laufer, S. 299. — Zur „Moral“ vgl. auch J. von Stackelberg, *Die „Moral“ des Gil Blas*, RF 74 (1962) S. 345–60.

⁵² R. Alter: „Das Hauptinteresse liegt also auf den Ereignissen und Bewegungen dieses Kampfes, nicht auf der Person des Kämpfenden [...]. So muß der Picaro also notwendigerweise als Charakter statisch und ohne Entwicklung sein“ (S. 474). Ebenso Ayrenschmalz, der vom jahrhundertelangen „schematischen, starren Charakter“ des Picaro spricht (S. 164).

⁵³ Ähnlich Guillén: „Der Schelmenroman stellt den Verlauf eines Konfliktes zwischen dem Individuum und seiner Umwelt [...] dar“ (S. 382).

Dieser ganz und gar unpsychologisch dargestellte Gefühlsumschlag geht nicht nur auf pikarische Indifferenz, sondern auf die prinzipiell unpsychologische Grundintention dieses Erzählens selbst zurück. Um inneren Wandlungen dennoch Rechnung zu tragen, behilft der Erzähler sich damit, daß er innere Einstellungen unvermittelt nebeneinanderfügt⁵⁴. Sie bilden in dieser Form durchaus ein Pendant zum additiven Bauplan der äußeren Handlung und stellen mit diesen stationären Einblendungen eine Art stufenweise Entfaltung eines soziablen Individuums vor. Mit Hilfe des „retour des personnages“ gelingt es dem Erzähler damit immerhin, ersatzweise eine analytische Funktion für die fehlende Psychologie zu schaffen. Allerdings bleibt die Darstellung bei einer Inventarisierung der stofflichen Grundlagen stehen. Nicht zuletzt aufgrund dieser Dominanz des Stofflichen konnte diesem Roman im Aufbau der Wirklichkeit eine vorherrschende Breitendimension nachgesagt werden⁵⁵, die eher auf eine „Tendenz zur illustrativen Bereicherung und Ausbreitung“⁵⁶ als auf psychologische Vertiefung des dargestellten Lebenslaufes zielt.

Der *Gil Blas* steht in seiner ursprünglichen Darstellungsintention daher noch stark in der Tradition von Stoffromanen pikarischer oder burlesker Provenienz, wo sich das Ausschreiten eines Wirklichkeitsbereiches nicht primär als analytische, sondern als kumulative Perzeption von Welt vollzieht. Dennoch, die Verschränkung von erzählerischer Integration und psychologisierendem Motivationsansatz weist darauf hin, daß unter der vorgängigen Wirklichkeitskonzeption dieser Romanwelt eine Unterströmung wirksam ist, die die traditionelle Parataxe des Erzählens unter den Vorzeichen des heraufkommenden Kausalnexus auf eine neue fiktionale Orientierung ausrichtet, die man als das zunehmende Hervortreten des Verknüpfenden gegenüber dem Verknüpften bezeichnen kann. Auch unter diesem Aspekt also erhellt sich Lesages Roman als ein Dokument des literarischen Umbruchs, das nicht ohne Resonanz auf Umschichtungen des ideengeschichtlichen und historischen Hintergrundes zu verstehen sein wird.

VII

Spätestens jetzt ist der Augenblick gekommen, in dem das Moment des Zufalls ins Spiel gebracht werden muß. Die herausgestellten Weisen der Verknüpfung wären ohne die Zuhilfenahme des „erzählerischen Zufalls“ nicht zu denken, wie überhaupt ein erzählender Text ohne ihn weder eine fiktive Wirklichkeit noch eine Bedeutungsstruktur aufbauen könnte. Der Unterschied zwischen einem „folgeschweren kleinen Zufall“, der von der Erfahrungsnorm des Lesers nicht als ungewöhnlich registriert wird, und einem

⁵⁴ Laufer spricht in diesem Zusammenhang von den „états successifs“ (S. 296).

⁵⁵ So direkt auf *Gil Blas* bezogen bei V. Mylne: „In successive episodes he illuminates the surface of his world“ (S. 71).

⁵⁶ Von E. Lämmert als korrelative Konsequenz einer solchen Erzählweise insgesamt untersucht in *Bauformen des Erzählens*, Stuttgart 1955, S. 46.

„großen Zufall“, der einem „unbegründeten Zusammenfallen [...] von Begebenheiten“⁵⁷ entspringt, gestattet daher erhebliche Rückschlüsse auf das poetologische Bewußtsein des Autors.

Lesages Werk verrät dabei mehr Intention als Perfektion, denn der arbiträre Zufall wird zum primären Hilfsmittel der beschriebenen Integrationsansätze überhaupt und wirkt in dieser dominierenden Verwendung wie eine Vorwegnahme des „Qu'il est facile de faire des contes“ in *Jacques le fataliste*⁵⁸. Die weitaus größte Zahl dieser arbiträren Zufälle dient dazu, eine Begegnung des Protagonisten gerade mit den Figuren herbeizuführen, deren „retour“ aus innerer Notwendigkeit zwar erforderlich scheint, aber jeweils nur als „reiner“ Zufall erzählerisch realisiert werden kann. Ein Beispiel mag für viele andere stehen:

Un jour, en revenant de l'un de ces endroits, je passai devant la porte d'un hôpital. Il me prit envie d'y entrer. Je parcourus deux ou trois salles [...]. Parmi ces malheureux, que je ne regardais pas sans compassion, j'en remarquai un qui me frappa: je crus reconnaître en lui Fabrice (II, 288).

Weil es sich von der Kette der äußeren Ereignisse her um einen total unmotivierten Zufall handelt, wird seine Absichtlichkeit desto evidenter. Man kann solche Fälle geradezu auf das Gesetz bringen, daß eine je willkürlichere Rolle der Zufall bei der Begegnung der Figuren spielt, desto höher meist seine intentionale Notwendigkeit ist, die der Erzähler damit verbindet. Andere Fälle bestätigen dies durchgängig, wie etwa die letzte Begegnung mit Raphael (II, 314) oder don Alphonses Rückkehr (I, 350).

Der hohe Anteil des großen und arbiträren Zufalls verbietet es, diesem Roman mehr als nur archaische Formen der Integration zuzusprechen; und doch nimmt sich dieser Zufall nicht wie ein isoliertes Element aus. Er besitzt bereits seit dem Auszug zur *aventure* im Artusroman, dem *Lazarillo de Tormes*, dem *Don Quijote*, dem *Roman comique* und anderen Erzählungen mit ihren Elementarschauplätzen Straße, Gasthaus und später Stadt und deren „lieux publics“ (II, 288), eine räumliche Abbildung. Nicht von ungefähr ereignen sich dort die entscheidenden, mit Hilfe dieses erzählerischen Zufalls arrangierten Bekanntschaften und „retours des personnages“. Die Schauplätze überschreiten dabei ihre konventionelle pikarische Topik und werden nicht nur zu Orten des Auftritts, der Begegnung und des Abgangs par excellence, sondern in der raschen Fluktuation der Figuren und ihren wechselvollen Geschichten findet schließlich die Unbeständigkeit der Welt schlechthin ihren Ausdruck.

Aber auch diese räumliche Komponente bildet wiederum nur einen Teilaspekt zu einer umfassenden Zufallsthematik dieses Romans insgesamt, die

⁵⁷ Zur Rolle des „erzählerischen Zufalls“ vgl. E. Nef, *Der Zufall in der Erzählkunst*, Bern 1970, der knapp definiert und an acht Interpretationen exemplifiziert. Das Buch von E. Köhler, *Der literarische Zufall, das Mögliche und die Notwendigkeit*, war zwar schon angekündigt (München 1972), aber noch nicht erschienen.

⁵⁸ Diderot, *Œuvres romanesques* (Classiques Garnier), éd. H. Bénac, Paris 1962, S. 495.

als so bedeutend angesehen werden muß, daß man sie geradezu als einen bislang nicht ausreichend in Rechnung gestellten Bestandteil des Schelmenromans und seines normativen Merkmalkatalogs verstehen sollte. Denn nicht nur der Anteil des erzählerischen, auch des „erlebten Zufalls“ im *Gil Blas* geht mehr oder minder deutlich auf seine traditionellen Vorgaben in der Literatur des 16. und 17. Jahrhunderts zurück, wo das Fortleben der klassisch-antiken Göttermythologie spätestens seit der zweiten Hälfte des 16. Jahrhunderts⁵⁹ von einer mächtigen Fortuna-Mythologie verdrängt wird. Allerdings kann ihre neue Wesenheit kaum von der Renaissance getrennt werden, die zu „einer Säkularisierung der alten numinosen Kausalität in einen jeder Transzendenz entkleideten Schicksals- und Zufallsgedanken“ führte⁶⁰. Es erhebt sich die Frage, ob die historische Koinzidenz von Renaissance und säkularisierter Zufallsmythologie mit der Entstehung des satirisch-entlarvenden Schelmenromans nicht auch als Parteinahme der Literatur für die neue Ideologie der Aufklärung zu begreifen wäre.

Von Beginn der Schelmenliteratur an steht der Pikaro jedenfalls unter der besonderen Obhut der Fortuna⁶¹, er ist der Glücksritter aus einfachen Verhältnissen. Er entwickelt ein eigentümliches und intimes Verhältnis zu ihr. Die zahlreichen Invokationen in *Gil Blas*, sei es unter den Synonymen von *destinée* (I, 350 u. ö.), *étoile* (II, 32, 69), *ciel* (II, 314), *Les Parques* (II, 229), *le hasard* oder *fortune* selbst (II, 103, 116, 136, 179 u. ö.), die in irgendeiner Form nahezu in jedem Kapitel mindestens einmal direkt inszeniert sind⁶², bringen ihre unmittelbare Präsenz zum Ausdruck:

Was Gil Blas zu Beginn undifferenziert mit „*maître de mes actions*“ (I, 5) andeutet, vollendet Raphael gegen Ende des ersten Bandes: „*Nous sommes accoutumés à la variété des temps, aux alternatives de la fortune*“ (I, 274).

Der Drang zur Ungebundenheit, das Bedürfnis nach Freiheit stellt dabei die notwendige Voraussetzung für das typisch pikarische Verhältnis zum Schicksal dar. Denn sieht man vom vitalen Selbstbehauptungswillen ab, ereignet sich eine Konfrontation des Pikaro mit der Fortuna gewissermaßen stets bedingungslos. Er nutzt seine Undeterminiertheit und Offenheit, um desto unmittelbarer auf Angebote der „Göttin Gelegenheit“^{62a} reagieren zu

⁵⁹ E. Leube, *Fortuna in Karthago* (Studium zum Fortwirken der Antike 1), Heidelberg 1969, S. 21, 27. Hier wird die jeweils neu interpretierte Rezeption einer begrenzten Fabel bis zur Renaissance exemplarisch unter diesem Aspekt verfolgt.

⁶⁰ E. Leube, *Fortuna*, S. 327.

⁶¹ Vgl. dazu M. Kruse: „Die treibende Kraft [...] ist ‚Fortuna‘, auf die sich beide [i. e. Lucius im *Goldenen Esel* und Lázaro] in den Wechselfällen des Lebens immer wieder berufen“ (S. 302). Ebenfalls H. Baader in *Spanische Schelmenromane*, Bd. 2, S. 572; bei Lazarillo und bei anderen, S. 621 u. ö.

⁶² Vgl. N. Wagner, S. 34, mit einer Bestandsaufnahme.

^{62a} Die Verbindung von Fortuna mit Occasio gerade zur Entstehungszeit des Schelmenromans hat H. Rüdiger eindringlich nachgewiesen: *Göttin Gelegenheit*, in *Arcadia* 1 (1966) S. 121–66, bes. S. 136, 139.

können. In diesem Sinne ist er der Mann der raschen Entschlüsse. Er versucht, aus der Unbeständigkeit des Zufalls selbst seine Beständigkeit abzuleiten, ganz im Gegensatz zu den nicht minder vom launischen Schicksal verfolgten Gestalten des heroisch-galanten Romans, die seiner Macht eine stoische Unwandelbarkeit des Gefühls entgegensetzen und dafür mit einem Happy-End belohnt werden⁶³, während es die großen Schelme der spanischen Literatur seit Lázaro meist nur zu zweifelhaften Kompromissen bringen⁶⁴.

Nicht so der *Gil Blas* Lesages. Er scheint von Fortuna höchst zielstrebig verwöhnt. Allein, das macht ihn, vor allem in den Büchern der Fortsetzungen, als Pikaro suspekt. Er leidet nie den exemplarischen Hunger früherer Schelme; seine Bedürfnisse setzen höher an und zielen höher. Er verschreibt sich der *picardía* nicht lebenslang, sondern distanziert sich davon, als er durch ihre Schule gegangen war und setzt sich danach ganz unpikarisch wie die Helden der heroischen Literatur einfache und klarumrissene soziale und moralische Fixpunkte. Damit tritt er geradezu als Antagonist von Fortuna auf. Was pikarische Weltklugheit früher allein nicht vermochte, gelingt ihm nun in Verbindung mit den neuen Qualitäten der Beständigkeit, der Ziel-treue, der Ausbildung und des Sozialkonformismus. Mit ihrer Hilfe vermag er dem Auf und Ab ihrer Wechselfälle als einzige der pikarischen Figuren die Konstante des sozialen Aufstiegs⁶⁵ abzurufen, der sich schließlich sogar eine moralische Stabilisierung anschließt. Die Familie von don Alphonse lohnt die Bestätigung ihres Vorbildes mit dem Landsitz in Lirias; der König seine Verdienste um den Staat und sein Vergnügen mit Adelspatenten, die ehrbare Größe des duc d'Oliverès im Fall (II, 310) spornt ihn zu edler (aber begüterter) Entsagung an, und Amor schenkt dem Betagten nicht zuletzt die Gunst einer jungen Frau und das Happy-End in einer heroisch-galanten Doppelhochzeit.

Die solcherart entzauberte Fortuna muß sich darüber hinaus noch andere Restriktionen ihrer wesenhaften Unberechenbarkeit gefallen lassen. So wenn ein Orakel, bezeichnenderweise als er sich zum Höfling zu wandeln anschickt (II, 44 f.), seinen Weg voraussagt und die Schicksalsschläge der Zukunft eher zu einem überschaubaren Pensum verharmlost. Ganz in dieser Weise wirkt die Serie der sich wiederbegegnenden Figuren. Obwohl sie sich auffälligerweise nie verabreden, treffen sie sich doch immer wieder. Die Abenteuer und ihre Gefahren, von denen dieser Roman und seine Gestalten leben, schränken das unwiderrufliche Unglück in einem Maße ein, daß die Figuren wie in einem System verbürgter Geborgenheit zu agieren scheinen⁶⁶. Gerade darin unterscheiden sie sich von denen der heroisch-memoriali-

⁶³ Zum heroisch-galanten Roman vgl. Alewyn, S. 32.

⁶⁴ H. Baader: „ein resigniertes Sich-Abfinden mit der condition humaine“ (in *Spanische Schelmenromane*, Bd. 2, S. 584).

⁶⁵ Das darf trotz des Einspruchs von R. Alter als gesichert gelten. Er fällt seiner eigenen Definition zum Opfer, wenn er *Gil Blas* nachsagt, er versuche „niemals wirklich zu ‚arrivieren‘“ (S. 459).

⁶⁶ Laure sagt aus pikarischem Bewußtsein: „Lorsque je te perdis à Madrid, je ne

stischen Digressionen, wo meist nur die beiden Hauptfiguren von tödlichen Gefahren verschont werden.

Aber ist dies noch tatsächlich die Glücksgöttin, die den Erfolg schenkt? Die traditionelle Schicksalsmächtigkeit der Fortuna erfährt nach der Renaissance nun endgültig ihre Säkularisierung, so daß man von einer Entmythologisierung des Zufalls zu sprechen geneigt sein kann. Ihr traditioneller Einfluß auf den Menschen kann nun durch die Tugenden der *constantia* und der sozialetischen Fundierung des Handelns erfolgreich überwunden werden. Sie entheben die menschliche Aktivität sichtlich ihrer lange als *vanitas* geglaubten Einerleiheit und sind unter diesem Aspekt konstitutiv für ihre neu gewonnene Autonomie. Die Invokationen der Fortuna erwecken hier deshalb den Eindruck, als seien sie nicht mehr als rhetorische Versatzstücke, die den Charakter von „Zitaten“⁶⁷ besitzen. Sie halten nicht länger eine quasi-religiöse Transzendenz aufrecht, sondern zeugen eher von einer Mythologie des „behüteten Zufalls“ in Reichweite des Menschen⁶⁸.

Lesages *Gil Blas* verkörpert in diesem Säkularisierungsprozeß einen ebenso naiv-optimistischen, wie historisch-begrenzten Moment. Bereits Voltaire's *Candide ou l'optimisme* (1759) wirft die Rolle des Zufalls in heroisch-galanter Erzählfabel mit Bewußtheit als Problem auf und führt eine optimistische Interpretation ad absurdum⁶⁹. Spätestens dann sind die Voraussetzungen zu philosophischer Reflexion der traditionellen Auffassungen gegeben. Ebenfalls in Form eines *conte philosophique* stellt sich die Frage erneut und zugespitzt in Diderots *Jacques le fataliste* (vor 1780). Die Zufallsabenteuer der beiden Reisenden gehorchen einem Determinismus, der die menschliche Freiheit des Handelns und damit eine moralische Verantwortbarkeit akut werden läßt. Eine Lösung, in den digressiven „Geschichten“ der Mme de la Pommeraye, Gousse oder Hudson angedeutet, gelingt nur dem „starken Charakter“, der das philosophische Dilemma autonom-handelnd durchbricht⁷⁰.

Der *Gil Blas* hebt sich auch in bezug auf ideengeschichtliche und historische Verhältnisse seiner Zeit auffallend von seinen pikarischen Modellen ab. Die hierarchische Gesellschaftsordnung zeigt sich, gerade aus der Perspektive des sozial Niedrigstehenden, nicht mehr in jener starren und gottgewollten Immobilität und Undurchlässigkeit wie zur Entstehungszeit der ersten Schelmenromane und noch im 17. Jahrhundert. Da verfügte

désespérai pas de te retrouver et hier [...] je te reçus comme un homme qui revenait à moi nécessairement“ (II, 48).

⁶⁷ Im Sinne von H. Meyer, *Das Zitat in der Erzählkunst*, Stuttgart 1961.

⁶⁸ „Der moralistische Gegensatz von Schein und Sein wird im *Gil Blas* vollends zum strukturbestimmenden Erzählprinzip“, glaubt J. v. Stackelberg zu erkennen (S. 244), gerät dadurch aber etwas zu sehr unter spanisch-barocke Vanitasauffassung, die *Gil Blas* in seiner Metamorphose gerade überwindet.

⁶⁹ Vgl. E. Nef, S. 16, 117.

⁷⁰ Zur Datierung und zum Determinismusproblem vgl. H. Bénac, in: Diderot, *Œuvres romanesques*, S. 891 f.

die numinose Fortuna „von oben herab“ über Glück und Unglück. Im *Gil Blas* dagegen wird die Unabänderlichkeit einer ständischen Zuordnung als modifizierbar und das soziale Schicksal als korrigierbar erfahren. Die Gründe dafür liegen in einem kaum zu unterschätzenden neuen Bewußtsein der Leistung. *Gil Blas'* unbestreitbarer sozialer Aufstieg ist das Ergebnis seiner beharrlichen Aktivität auf ein Ziel hin. Sein Erfolg liegt wesentlich in den Tugenden seines Handelns begründet, die damit zur direkten Ursache für die Überwindbarkeit des sozialen und des implizierten geistigen Fatalismus werden⁷¹. Hinter dieser gewandelten Wirklichkeitsauffassung verbirgt sich nichts weniger als ein generell neues Selbstbewußtsein des Menschen, gerade der mittleren und niederen Schichten, das wohl nicht ohne Einfluß auch des früh vulgarisierten Ideengutes der Aufklärung entstanden sein dürfte⁷². Die Erkenntnis, mit Initiative und Leistung etwas zu vermögen, trägt auf ihre Weise zum Prozeß der geistigen Emanzipation bei, insofern Erfolg nicht länger mit der transzendenten Macht der Fortuna verrechnet werden muß, sondern sich deutlich auf die Immanenz menschlichen Handelns beziehen kann. Was wir unter thematischem Aspekt als Entmythologisierung des Zufalls bezeichnet hatten, ist somit eine andere Ausdrucksform für den „individualisme victorieux“⁷³ des beginnenden 18. Jahrhunderts, der in der Gestalt des *Gil Blas* eine weithin sichtbare literarische Verkörperung fand. In dem Maße, wie der einzelne, d. h. hier sogar der Mann aus einfachen Verhältnissen, mit seinem Handeln sozialen und dann auch geistigen Spielraum erobert, vermag er sich von kollektivpsychologisch und mythologisch sanktionierten Standes- und Wertordnungen zu lösen. *Gil Blas'* Weg durch die Gesellschaft, traditionelles Sujet der pikarischen Ständesatire, überhöht sich dadurch zu einer exemplarischen Entfaltung der neuen Ideologie vom autonomen und sozialem Individuum.

Doch welchen Preis muß der Pikaro für diesen Erfolg entrichten? Fabrice, das zurückgewiesene Double von *Gil Blas*, hält ihm bei ihrer letzten Begegnung unmißverständlich den Spiegel vor: „nous vivons dans une parfaite indépendance, nous sommes des gaillards sans souci“ (II, 335) und zielt damit auf *Gil Blas'* Verlust des pikarischen Subjektivismus („maître de mes actions“; I, 5) und seiner typushaften Wesenheit, der Freiheit⁷⁴. Um zum neureichen Höfling zu arrivieren, zahlt der Pikaro *Gil Blas* den Tribut seiner Ungebundenheit, und das auf mehreren Ebenen. Die ihn akzeptierende Ge-

⁷¹ Diese Tugendkonzeption steht natürlich in der von der Renaissance wiederaufgenommenen Tradition der Virtus-Diskussion. Vgl. etwa K. Heitmann, *Fortuna und Virtus. Eine Studie zu Petrarca's Lebensweisheit*, Köln 1958; M. Lentzen, *Cristoforo Landino «De vera nobilitate»*, Genève 1970.

⁷² H. Dieckmann stellt die Verbindung zur Bewegung der Aufklärung her: *Themen und Struktur der Aufklärung*, in: H. D., *Diderot und die Aufklärung*, Stuttgart 1972, S. 1–18, bes. S. 17; G. May, S. 173.

⁷³ F. Brun, *Pour une interprétation sociologique du roman picaresque*, in *Littérature et société* (Études de Sociologie de la Littérature), Bruxelles 1967, S. 135.

⁷⁴ R. Alter, S. 459.

sellschaft macht ihm zur Auflage, sich an ihre Wertvorstellungen zu binden (II, 352). Und diese sind nach der Aussage dieses Romans eindeutig die der sozialen Oberschicht, die „principes d'honneur“; so beurteilt Gil Blas seine soziale Rolle selbst als „vie d'honnête homme“ (II, 209). Sein sozialer Aufstieg erweist sich unter diesen Vorzeichen als die möglichst affirmative Integration in die bestehenden Verhältnisse. Sie wiederum sanktioniert das Exempel Gil Blas mindestens in zweifacher Hinsicht: einerseits in bezug auf die Ideologie⁷⁵, im weiten Sinne eines „Weltbildes“, der Adelsschicht. Indem es Gil Blas als erstrebenswertes Ziel anerkennt, kommt dem ganzen Stand, beispielhaft verkörpert in don Alphonse, die Funktion eines moralischen und sozialen Leitbildes zu⁷⁶. Zum anderen gehen die Mittel dieses sozialen Aufstiegs, Weltklugheit, Leistung, Ausbildung und — Geld, nachdrücklich in die Struktur dieses Romans ein und erfahren im Erfolg des Protagonisten eine Aufwertung vor allem aus der Sicht aufsteigender Gruppen. Diese Mittel werden zu elementaren Qualitätsnormen einer immer differenzierteren historischen „bürgerlichen“ Ideologie; also sozialer Aufstieg zur Adelsschicht als dem äußeren und inneren Ziel mit den Mitteln des Bürgertums. Die soziale Individuation des „Helden“ vollzieht sich daher als Einpassungsprozeß in eine bestehende Ordnung, die man zu Recht als „Verbürgerlichung des Pikaro“⁷⁷ im 18. Jahrhundert bezeichnet hat. Die konventionelle Gesellschaftssatire dieses Romans entbehrt daher, gerade in bezug auf die Integration des Protagonisten, jeglicher sozialkritischer Intention; im Gegenteil, die Schuld der gescheiterten pikarischen Gestalten entsteht gerade aus der Sünde des Non-Konformismus, und die Welt dieses Romans insgesamt macht keinen Hehl aus ihrer konservativ-harmonisierenden Grundhaltung⁷⁸.

Die Emanzipation der mittleren Gesellschaftsschichten, also Gil Blas auf dem Höhepunkt seiner Domestikenlaufbahn, und ihr neues Selbstbewußtsein stehen in Verbindung mit ihrem im 18. Jahrhundert stark gewachsenen ökonomischen, administrativen sowie kulturellen Einfluß⁷⁹. Als aufsteigende

⁷⁵ Im Sinne wie es etwa bei Dieckmann definiert ist: *Philosophie und literarische Form in Frankreich im 18. Jahrhundert*, in Diderot und die Aufklärung, S. 60.

⁷⁶ Sie geht auf das „honnête-homme-Ideal“ des 17. Jh.s zurück, das nicht ohne die Dialektik von politischer Entmachtung und moralischem Geltungsanspruch des Adels zu sehen ist; vgl. die sehr differenzierende Analyse von E. Köhler, *«Ingrat» im Theater Racines*, in *Interpretation und Vergleich* (Festschrift für W. Pabst), Berlin 1972, bes. S. 140, 142 ff.

⁷⁷ Bezeichnung von H. Mayer, *Johann Gottfried Schnabels Romane*, in: H. M., *Studien zur deutschen Literaturgeschichte*, Berlin 1953; zit. nach Ayrenschmalz, S. 71.

⁷⁸ Nach W. Krauss steht die restaurative Tendenz des 18. Jahrhunderts einer „konsequenten Fortentwicklung des Romans im Wege“ (*Zur französischen Romantheorie des 18. Jahrhunderts*, in *Nachahmung und Illusion*, hrsg. H. R. Jauß, München 1969, S. 69). Eine so nicht ganz verständliche These, denn in dieser Zeit ereigneten sich trotz allem gerade die entscheidenden Identifikationsakte zwischen Bürgertum und Roman.

⁷⁹ Vgl. A. Hauser, *Sozialgeschichte der Kunst und Literatur*, München 1969, S. 515.

Schicht war sie die eigentlich dynamische Energie dieser Gesellschaft, deren wirtschaftliche Errungenschaften fast zwangsläufig auch politische Ambitionen wecken mußten. Sie drängten in die neuen Spielräume nach, die schon seit 1680 im schleichenden Verlust der Mittelpunktfunktion⁸⁰ des Hofes als künstlerischer, intellektueller und wirtschaftlicher Macht und dann besonders beim Übergang vom Ancien Régime zur Régence Philippe d'Orléans' aufgerissen waren. Dabei mögen die beiden soziologischen Perspektiven des Gil Blas, der Adel als Ziel der gesellschaftlichen Ambition und die bürgerliche Ideologie als Mittel, es zu erreichen, durchaus auch historisch repräsentativen Charakter beanspruchen, insofern der Regent einerseits eine politische und soziale Rehabilitierung des Adels betrieb und damit noch einmal das ständische Gesellschaftssystem als funktionstüchtig restaurieren wollte⁸¹, andererseits sich das Bürgertum nicht mehr aus seinen Positionen verdrängen ließ⁸². In ähnlicher Weise setzte es sich dann zunehmend nicht nur als Kunstpublikum, sondern auch als Kunstproduzent immer eindeutiger durch und prägte der Ästhetik entscheidend den Stempel seiner Wirklichkeitsauffassung auf.

Bonn, im November 1972

⁸⁰ Vgl. P. Hazard, *La crise de la conscience européenne*, Bd. 1, Paris 1935, S. IV f.

⁸¹ Hauser, S. 518 f.

⁸² Wie auch Laufer feststellt (S. 18), allerdings nicht aus dem Text entwickelt.