

Neuphilologische Fakultät
Ruprecht-Karls-Universität Heidelberg

**Die französische Schauernovelle
im 19. Jahrhundert**

Inaugural-Dissertation

vorgelegt von

Karin Heilmann

2013

Die französische Schauernovelle im 19. Jahrhundert

Inaugural-Dissertation
zur
Erlangung des Grades eines
Doktors der Philosophie
an der Neuphilologischen Fakultät
der Ruprecht-Karls-Universität Heidelberg

vorgelegt von

Karin Heilmann

Konstanz, im Januar 2013

Inhalt

1	BESTIMMUNG DES GEGENSTANDES.....	1
1.1	Die Autoren und ihre Gattungsbezeichnungen.....	1
1.2	Definition des Gegenstandes.....	19
1.3	Abgrenzung der Schauernovelle zu anderen Untergattungen der Novelle.....	54
1.4	Überblick über die Forschungsliteratur.....	66
2	HANDLUNGS-, TYPUS-, RAUM- UND BESCHAFFENHEITSMOTIVE.....	73
2.1	Motive des Ekelhaften.....	74
2.2	Motive des Bösen.....	76
2.2.1	Verletzung und Tötung.....	76
	a) Körperliche und seelische Verletzung im nicht-institutionalisierten Kontext.....	77
	b) Tierquälerei.....	82
	c) Körperverletzung im institutionalisierten Kontext (Krieg und Folter).....	87
	d) Selbstmord.....	89
	e) Tötung eines anderen Menschen im nicht-institutionalisierten Kontext.....	97
) Tötungstechniken: Statistik (97) – Waffenbeschreibungen: Funktionalisierungen in romantischer Manier (98) – Enttäuschung der durch die Waffenbeschreibung evozierten Erwartungshaltung (102) – Banalisation der Waffe (102) – Erfrierenlassen (104) – Tötung durch Psychoterror bzw. seelische Grausamkeit (107)	
) Die Opfer: Elternmord (111) – Gattenmord (114) – Kindsmord (115)	
) Die Beweggründe der Täter: Tötung aus Liebe (118) – Tötung aus verletzter Ehre (135) – Tötung aus Habgier (143) – Tötung aus perverser Lust am Töten (153)	
	f) Tötung eines anderen Menschen im institutionalisierten Kontext (Hinrichtung und Kriegstod.....	193
2.2.2	Sexualvergehen.....	214
	a) Vergewaltigung.....	214
	b) Inzest.....	226
2.2.3	Profanation und Sakrileg.....	239
2.3	Motive des Grausigen.....	246
	a) Leichenschändung.....	246
	b) Herzschändung.....	253
	c) Lebendigbegrabensein.....	257
	d) Konfrontation von Lebenden mit Leichen oder Leichenteilen.....	263
	e) Grausige Unfälle bzw. Todesarten.....	265
2.4	Motive des Schaurigen.....	268
3	WEITERE ANSÄTZE ZU EINER TYPOLOGIE DER SCHAUERNOVELLE.....	277
3.1	Struktur.....	277
3.1.1	Der akkumulative Typ.....	277
3.1.2	Der eine singuläre Handlungsmotivik aufweisende Typ.....	282
3.2	Textintention.....	288
3.2.1	Der (nur) unterhaltende Typ.....	288
3.2.2	Der komische Typ.....	293
3.2.3	Der sozialkritische Typ.....	294
3.2.4	Der moralisierende Typ.....	296
4	ABSCHLIESSENDE BETRACHTUNGEN.....	303

5	KORPUS.....	311
5.1	Autoren und Werke.....	311
5.2	Chronologische Anordnung der Novellen.....	313
6	QUELENNACHWEISE ZUM KORPUS.....	315
7	LITERATUR.....	317

1 Bestimmung des Gegenstandes

1.1 Die Autoren und ihre Gattungsbezeichnungen

Gegenstand dieser Arbeit ist die Gattung¹ des *conte cruel* oder *conte noir*, womit zwei Bezeichnungen genannt sind, die sich in der Sekundärliteratur etwa bei Castex (1962a) und Blüher (1985) finden. Will man sich dieser Gattung annähern und zieht zu diesem Zweck Wörterbücher und Lexika aus dem 19. und 20. Jahrhundert zu Rate, so stößt man auf eine Schwierigkeit. Denn weder im *Grand dictionnaire universel du XIX^e siècle*² noch in heute gängigen Wörterbüchern³ und Nachschlagewerken⁴ taucht eine Definition, ein Eintrag oder nur eine Erwähnung von *conte cruel* oder *conte noir* auf – ganz im Gegensatz zu anderen Untergattungen der Novelle wie z.B. zu der der Schauernovelle nahestehenden Gattung des *conte fantastique*, die in allen hier angeführten Nachschlagewerken Erwähnung findet.

Um der inhaltlichen Füllung des Epitheton *noir* – so wie es zu Beginn des 19. Jahrhunderts aufgefaßt wurde – näherzukommen, soll ein Blick in ein bibliographisches Handbuch aus dem Jahr 1819 geworfen werden. Hier findet sich eine Kategorie, die der Herausgeber mit der Gattungsbezeichnung *Romans noirs* überschrieben und dann weiter in folgende Unterrubriken unterteilt hat: *Sinistres, Assassinats, Emprisonnemens* [sic], *Souterrains, Prisons, Cavernes, vieux Château* [sic], *Enlèvemens* [sic], *Vengeance et Crimes affreux*.⁵ In einer als „schwarz“ charakterisierten Literatur scheint es also um Katastrophen, Verbrechen und unheimliche Orte zu gehen. Darüber hinaus weisen vor allem die Begriffe *vieux Château, Souterrains* und *Cavernes* auch schon auf einen literaturgeschichtlichen Zusammenhang hin.

¹ Genaugenommen handelt es sich bei der Schauernovelle natürlich nicht um eine Gattung, sondern nur um eine Untergattung (nämlich der Gattung Novelle); der Einfachheit halber soll hier und im folgenden aber von der Gattung Schauernovelle gesprochen werden.

² *Grand dictionnaire universel du XIX^e siècle* (Larousse: 1866-1879). Der Terminus *conte cruel* oder *conte noir* findet sich weder unter dem Stichwort „conte“ noch unter dem Stichwort „noir“. Zu letzterem findet sich (u.a.) die semantische Erklärung: „Atroce, pervers, odieux“, die in Richtung einer als schwarz charakterisierten Literatur weist (vgl. im folgenden). Unter dem Stichwort „conte“ finden folgende Untergattungen Erwähnung: „conte fantastique“ (mit dem Hinweis auf Hoffmann), „conte moral“ (mit dem Hinweis auf Marmontel), „conte philosophique“ (mit dem Hinweis auf Voltaire), „contes bleus“.

³ So im *Dictionnaire alphabétique et analogique de la langue française* von Paul Robert: Unter dem Stichwort „conte“ werden nur die folgenden Untergattungen erwähnt: „Contes merveilleux, fabuleux, fantastiques. Contes de fées“. In bezug auf die „contes fantastiques“ folgt noch ein Hinweis auf den entsprechenden Titel Hoffmanns. Im *Petit Robert* finden unter demselben Stichwort neben dem Hoffmannschen Titel *Contes fantastiques* noch die Untergattungen „contes philosophiques, satiriques“ Erwähnung. Unter dem Stichwort „noir“ findet sich in den beiden genannten Wörterbüchern u.a. die semantische Erklärung „marqué par le mal“ mit einem Hinweis auf die Gattung „roman noir“ (vgl. dazu im folgenden und Anm. 30).

⁴ In *La Grande Encyclopédie* von Larousse findet zwar der Titel *Contes cruels* von Villiers de l'Isle-Adam Erwähnung; die Novellen werden aber als „de vrais contes“ bzw. als „contes satiriques“ kategorisiert. Daneben werden als Untergattungen benannt: „conte licencieux“, „conte frivole“, „conte philosophique“, „conte merveilleux“, „conte fantastique“; bei letzterem Begriff wird immerhin erwähnt, daß sich dem Phantastischen gelegentlich das Grausame beimische. Dabei beziehen sich die Autoren aber auf die Novellensammlung *Champavert: Contes immoraux* von Pétrus Borel und unterstellen dieser fälschlicherweise einen phantastischen Charakter, obwohl Borels Novellen nichts Phantastisches anhaftet.

⁵ A. Marc: *Dictionnaire des romans anciens et modernes ou méthode pour lire les romans, d'après leur classement par ordre de matière*. Paris: Marc-Pigoreau 1819, S. X.

Die Nähe des *roman noir* zur englischen Tradition der *gothic novel*, die seit Walpole die Ruinen alter gotischer Schlösser und die zugehörigen unterirdischen Gänge zu einem ihrer Hauptmotive macht, ist nicht zu übersehen.⁶ Eine mit *conte noir* oder *conte cruel* überschriebene Kategorie sucht man in der erwähnten Bibliographie allerdings vergeblich. Die Gattung des *conte* findet sich lediglich in einer sehr heterogen mit *Romans*, *Contes moraux et merveilleux*, *Nouvelles*, *Anecdotes et Histoires détachées*, *Charades*, *Enigmes*, *Logogriphe*s, etc. überschriebenen Kategorie. Dieser Befund läßt darauf schließen, daß die Gattung des *conte noir* bzw. des *conte cruel* im Jahr 1819 noch nicht verbreitet ist.

Es besteht zu Beginn des 19. Jahrhunderts also offensichtlich eine Vorstellung von einer literarischen Motivik des Schwarzen; auch wird der Begriff *conte* verwendet, allerdings – in Fortführung der Tradition des 18. Jahrhunderts – nur in Verbindung mit den Epitheta *moraux* und *merveilleux*. Die Literaturgeschichten bestätigen diese Annahme: Erst in den 30er Jahren des 19. Jahrhunderts erlangt die Gattung des *conte noir* bzw. des *conte cruel* – wie auch der *conte fantastique* – weite Verbreitung.⁷ Dementsprechend enthält das dieser Arbeit zugrunde liegende Korpus nur wenige Texte, die vor 1830 entstanden sind.

An dieser Stelle scheint ein Blick auf die Gattungsbezeichnungen der Autoren selbst angebracht. Aufschlußreich sind hier einige Titel von Novellensammlungen, in denen die Autoren ihre Gattungsangabe präzisieren. In unserem Fall sind dies meist die Gattungsbezeichnungen *contes* oder *histoires*, welche mit einem Adjektiv versehen werden, das in seiner Bedeutung auf die in dieser Arbeit verwendeten gattungsspezifisierenden Adjektive *noir* und *cruel* verweist. Induktiv müßten sich so aus den diesen Titeln subsumierten Texten erste Hinweise auf die entsprechenden Gattungskonstituentien ermitteln

⁶ Dies kann nicht verwundern, da die übliche Übersetzung für die *gothic novel* im Französischen neben *roman terrifiant* auch *roman noir* lautet (vgl. Killen 2000, S. 17). Auch im *Petit Robert* findet sich das gattungsspezifisierende Adjektiv *noir* als Beiwort der Gattungsangabe „roman“. Unter diesem Stichwort liest man dort: „*Roman noir* ou *d'épouvante* (déb. XIX^e): genre emprunté aux Anglais, récit d'aventures macabres, de brigands, de fantômes; mod. Roman d'aventures ou roman policier où abondent les violences criminelles.“ Im französischen Sprachgebrauch scheint sich also v.a. der Begriff *roman noir* durchgesetzt zu haben, womit, dem *Robert* zufolge, seit Anfang des 19. Jahrhunderts Werke bezeichnet werden, die der englischen Tradition der *gothic novel* folgen, im modernen Sprachgebrauch hingegen Romane, die verbrecherische Gewalttätigkeiten darstellen. Demzufolge weist die Begriffsentwicklung eine Bedeutungsverengung auf: Das phantastische Definitionselement „fantômes“ ist in der modernen Bedeutung nicht mehr enthalten.

Diese eingeschränkte modernere Bedeutungsvariante des gattungsspezifisierenden Adjektivs *noir* zeichnet sich auch schon in der Bibliographie von A. Marc ab, wo sich neben der Kategorie *Romans noirs* einerseits auch noch die Kategorien *Romans de Fantômes*, *Revenans* [sic], *Ombres*, *Apparitions*, *Spectres et Visions* und *Romans mystérieux* andererseits finden (Marc: *Dictionnaire* 1819, S. X). In der Kategorisierung Marcs deutet sich damit eine (neue) Unterscheidung zwischen einer phantastischen (*romans de fantômes* und *romans mystérieux*) und einer nicht-phantastischen (*romans noirs*) Gattung an. Die Verbindung des Terminus *roman noir* mit nicht-phantastischen Inhalten wird dann durch die ihm untergeordneten Rubriken (s.o.), die ja allesamt einem nicht-phantastischen Bereich entsprechen, bestätigt. Die bei A. Marc aufgeführten Charakteristika des *roman noir* weisen also schon auf die im *Petit Robert* erwähnte moderne Bedeutung des *roman noir* hin. Vgl. zum Einfluß der *gothic novel* im folgenden die Analyse einzelner Motiv- und Strukturähnlichkeiten.

⁷ Vgl. z.B. Castex (1962a), S. 345: „En effet, dès 1830, les contes cruels, ou, comme on écrivait plus volontiers, les contes « noirs », foisonnaient dans les recueils et dans les revues, tout comme les contes fantastiques.“

lassen. Gegen ein solches Vorgehen könnte mit Platon eingewendet werden, daß die Dichter nicht wissen, was sie tun, daß von ihnen mithin keine den Ansprüchen der Literaturwissenschaft genügende Kategorisierung, Benennung und Abgrenzung einer Gattung zu erwarten ist. Ein solcher Einwand hat sicher Berechtigung, und es wird sich zeigen, daß die Gattungsangaben der Autoren in Titel oder Untertitel sich in der Tat meist nicht als literaturwissenschaftliche Kategorien verstehen und verwenden lassen. Zur Annäherung an den Gegenstand dieser Arbeit aber eignen sich die gattungsspezifisierenden Titel ausgezeichnet, stellen sie doch eine wichtige metasprachliche Aussage über den Text dar.⁸ Die Referenzfunktion, welche von den gattungsspezifisierenden Titel übernommen wird, erlaubt es, Rückschlüsse von der Analyse der Texte auf die inhaltliche Füllung der von den Autoren gewählten Gattungsbegriffe zu ziehen. In manchen Titeln lassen sich Gattungsbezeichnungen feststellen, die den Termini *conte noir* oder *conte cruel* ähneln. Diese Titel im Zusammenspiel mit den zugehörigen Texten in den Blick zu nehmen, ermöglicht also zumindest, das Gattungsverständnis der Autoren in bezug auf *conte cruel* und *conte noir* zu erhellen und somit auch Aufschluß über die Verwendung und das Verständnis dieser Gattung im 19. Jahrhundert zu gewinnen.⁹ Eine solche Möglichkeit soll bei der Bestimmung des Gegenstands dieser Arbeit nicht außer acht gelassen werden.¹⁰

Von den in dieser Arbeit behandelten Autoren verwendet den Begriff *conte cruel* nur Villiers de l'Isle-Adam: als Titel seiner 1883 erschienenen ersten Novellensammlung *Contes cruels* sowie 1888 für den Titel seiner letzten Novellensammlung, den *Nouveaux contes cruels*. Die Grausamkeit scheint in Villiers' Augen, das zeigt die Wiederverwendung der Gattungsbezeichnung *conte cruel*, also ein durchaus wichtiges Merkmal seiner Novellen zu sein. In den beiden Sammlungen findet man jedoch satirische und phantastische Novellen, Novellen, die grausame Geschehnisse wie z.B. Hinrichtungen darstellen, aber auch einige lyrische Texte sowie sehr kurze Texte, die eher der Gattung der *poèmes en prose* zuzurechnen sind. Die einzelnen Bestandteile der Bände sind also in ihrem Charakter so unterschiedlich,

⁸ Vgl. zu den vielen Funktionen, die der Titel übernimmt, Rothe (1986); zur im folgenden genannten Referenzfunktion des Titels vgl. ebd. S. 169-266. Die metasprachliche Natur des Titels kommt nach Rothe besonders in Titeln zum Tragen, die eine Angabe zur Textgattung beinhalten (ebd. S. 197).

⁹ Dabei gehen wir von der Annahme der Kongruenz von Titel und Text aus. Die Analyse der Texte und Titel ergibt, daß diese Annahme gerechtfertigt ist – auch da, wo auf den ersten Blick die Wahl des Titels willkürlich und ohne Bedeutung erscheinen mag wie in Balzacs Novellensammlung *Contes Bruns* (vgl. unten S. 10-13).

¹⁰ Vgl. hierzu auch Genette (1989), S. 94f.: „[...] die Gattungsangabe [ist] ein je nach den Epochen und Gattungen mehr oder weniger fakultatives und autonomes Anhängsel des Titels und definitionsgemäß rhematisch, da sie den angestrebten Gattungsstatus des nachfolgenden Werks angeben soll. Dieser Status ist insofern offiziell, als Autor und Verleger ihn diesem Text zuschreiben wollen und kein Leser diese Zuschreibung rechtmäßig ignorieren oder vernachlässigen darf, selbst wenn er sich nicht verpflichtet fühlt, ihr zuzustimmen [...]“

daß sich auf den ersten Blick kein ihnen allen gemeinsames Gattungsmerkmal nennen ließe. Eine Stelle aus einem Text Villiers' kann hier vielleicht helfen. Der Autor stellt seine zweite Novellensammlung *L'Amour suprême* (1886) seinem Publikum vor und charakterisiert dabei auch sein drei Jahre zuvor erschienenenes Werk, indem er die Position des Kritikers einnimmt und im Abstand der dritten Person über sich und über die Eigenschaften seiner *Contes cruels* spricht:

Après *L'Eve future* [...], voici une nouvelle œuvre d'art vraiment hors ligne, de l'auteur des *Contes cruels* [...]. Il est incontestable que depuis les *Contes cruels*, la presse française et étrangère [...] a présenté [M. de Villiers de l'Isle-Adam], enfin, en une manière d'orfèvre en pensées insolites, troublantes et parfois, même, terrifiantes.¹¹

Bemerkenswert an dieser Darstellung des eigenen Werks ist hier zum ersten, daß Villiers die Wichtigkeit der Gedanken in seinen Novellen hervorhebt. Zweitens sind bemerkenswert die Adjektive, die der Novellist diesen seinem Werk inhärenten Gedanken zuordnet: Seine *Contes cruels* glänzen, so glaubt Villiers hier die Äußerungen der Literaturkritiker zusammenfassen zu können, durch ungewöhnliche¹², beunruhigende und sogar schreckenerregende Gedanken, und nicht etwa durch besonders grausame oder schreckenerregende Handlungen oder Charaktere. Es fällt auf, daß zumindest die Adjektive *troublant* und *terrifiant* – bei *insolite* ist dies weniger deutlich – die Wirkung der Texte auf den Leser in den Vordergrund rücken. Der Autor versteht die Gattungsbezeichnung *conte cruel* also in einem sehr weiten Sinn: Seine Novellen verdienen sich das sie einende Qualitätsurteil „grausam“ nicht in erster Linie durch die Darstellung von grausamen und blutigen Inhalten, wie das die Etymologie des Wortes *cruel* nahelegen würde (frz. *cruel* ist mit griechisch *κρέας* = *Fleisch* verwandt und geht auf lateinisch *cruur* = *geronnenes Blut, Blutstrom*, woraus metonymisch *Blutvergießen, Mord* wurde, sowie auf das zugehörige Adjektiv *crudelis* = *der, der Blut mag = grausam* zurück). Vielmehr sollen die in Villiers' Sammlung enthaltenen Texte gedanklich auf den Leser als Beunruhigung wirken.

Damit entspricht Villiers' Verständnis von Grausamkeit genau der weiter gefaßten Bedeutung von *cruel*, wie sie im *Petit Robert* definiert ist: „Cruel: [...] 3. Par exagér[ation] (Littér[aire]): Qui fait souffrir par sa dureté, sa sévérité.“ Eine eingehende Analyse der Erzählungen Villiers', wie sie an dieser Stelle weder möglich noch sinnvoll ist, würde wohl bestätigen, daß sich fast all seine Novellen (nicht nur die *Contes cruels*) in diesem Sinn als grausam bezeichnen ließen: In ihnen finden sich fast durchweg – auch in den satirischen und phantastischen Texten – Gedanken (sowie freilich auch Handlungen und Charaktere), die

¹¹ Villiers de l'Isle-Adam: *Œuvres complètes II*, S. 1025.

¹² Den Charakter des Ungewöhnlichen betont Villiers dann auch im Titel seines vierten 1888 erschienenen Novellenbandes, den *Histoires insolites*.

durch ihre Ungewöhnlichkeit den Leser beunruhigen und erschrecken wollen. Dieser ist für Villiers vor allem sein geistloser, kleinbürgerlicher Zeitgenosse, den er auf strenge, grausame Art und Weise in und an seinem bürgerlichen Dasein leiden lassen will.

In Villiers' Novellen herrscht ein solches Verständnis moralischer Grausamkeit vor; freilich ist zu bemerken, daß sich hier und da auch Handlungen und Charaktere finden lassen, deren Grausamkeit durchaus der Etymologie des Wortes *cruel* (s.o.) entspricht. Wenn der Autor auch vor den Augen des Lesers selten Blut fließen läßt¹³, so begegnen dem Leser in den Novellen doch einige grausam-sadistische Charaktere, für die der Anblick vergossenen Blutes eine Lust ist: Es sei hier nur erinnert an die düstere Gestalt des adeligen M. Saturne aus *Le Convive des dernières fêtes*¹⁴, dessen schönster Zeitvertreib es ist, in ganz Europa bei öffentlichen Hinrichtungen das Amt des Henkers zu übernehmen; an die grausame Königin Ysabeau, die in der Novelle *La Reine Ysabeau* kühlen Herzens ihren Geliebten an Haft, Folter und Todesstrafe durch das Rad ausliefert; an den gealterten Schauspieler aus *Le Désir d'être un homme*, der zum Brandstifter und damit zum Mörder vieler Menschen wird, weil er endlich einmal ein echtes tiefes Gefühl, nämlich Gewissensbisse, empfinden möchte; sowie an die Inquisitoren aus *La Torture par l'espérance*, denen es eine teuflische Lust bereitet, ihre Opfer vor ihrer Hinrichtung noch durch ausgefeilte psychologische Foltermethoden zu einem Schuldeingeständnis zu bewegen.

Für eine Gattungsbestimmung des *conte cruel*, das deutet sich hier schon an, sind diese zuletzt genannten Novellen, die in einem engeren Sinn die ihnen zugesprochene Eigenschaft des Grausamen auch inhaltlich umsetzen, sicher geeigneter, da Villiers' Verständnis eines vor allem moralisch und gedanklich grausam wirkenden *conte cruel* sich mit den verschiedensten Inhalten und Mitteln verwirklichen läßt (z.B. auch mit satirischen, phantastischen, lyrischen usw.) und also zu umfassend ist, als daß es das Modell zur Definition der Gattung *conte cruel* liefern könnte. Nichtsdestotrotz sollte man zur Definition der Gattung auch dieses Verständnis der Gattung im Hinterkopf behalten.

In eine ähnliche Richtung wie Villiers' Verwendung der Gattungsbezeichnung *conte cruel* geht Léon Bloys Titel seiner 1884 erschienenen Novellensammlung mit dem Titel *Histoires*

¹³ Vgl. Citron (1980), S. 23: „[...] ce n'est pas une cruauté de sang [...]. Lorsqu'il y a du sang chez lui, il est lointain et discret; il se situe dans le passé ou est évoqué allusivement, et ne vient que rarement sous les yeux du lecteur: il s'agit de provoquer l'angoisse, non la nausée.“

¹⁴ Zu diesem und den folgenden Titeln: Die Novellen *Le Convive des dernières fêtes*, *La Reine Ysabeau*, *Le Désir d'être un homme* finden sich in den *Contes cruels*; *La Torture par l'espérance* in den *Nouveaux contes cruels* (vgl. Villiers de l'Isle-Adam: *Œuvres complètes I und II*).

désobligeantes.¹⁵ Denn auch dieser Titel rückt die Wirkung der Texte auf den Leser in den Vordergrund. Zur näheren Bestimmung der so im Titel eingeschriebenen Leser-Wirkung ist wieder ein Blick ins Wörterbuch hilfreich, wo das Verb *désobliger* folgendermaßen definiert ist: „Indisposer qqn par des actions ou des paroles qui froissent l’amour-propre.“¹⁶ Provozieren, ärgern, aufbringen sollen also auch diese Geschichten, indem sie die Eigenliebe kränken – und man darf hinzufügen, daß auch hier ähnlich wie bei Villiers vor allem der geistlose, mittelmäßige, positivistisch und materialistisch denkende bürgerliche Zeitgenosse angegriffen wird.¹⁷ Noch weniger als bei Villiers wird freilich in dem Titel *Histoires désobligeantes* angegeben, wie das erklärte Ziel erreicht werden soll. Eine genauere Analyse der Novellen ergibt, daß Bloy vor allem mit grausamen, daneben aber auch, hierin Villiers ähnlich, mit satirischen Inhalten bzw. Mitteln arbeitet, wobei sich im Falle Bloys, stärker als bei Villiers, auch ein Zug zum Allegorischen findet; phantastische Elemente treten bei Bloy hingegen kaum in Erscheinung.¹⁸ Damit konstituiert sich die Bloysche Gattung der *histoire désobligeante* ähnlich wie der *conte cruel* Villiers‘. Als literaturwissenschaftliches Gattungsmodell eignet sich auch die *histoire désobligeante* aufgrund einer zu großen Diversität der Inhalte und erzählerischen Mittel nicht; die Verwandtschaft der Gattungsbezeichnung *histoire désobligeante* zum Terminus *conte cruel* ist aber nicht zu übersehen.

Der Reihe der genannten gattungsspezifisierenden Adjektive *cruel* und *désobligeant* lassen sich auch die Epitheta *violent* und *immoral* hinzufügen. Mit dem Adjektiv *violent* charakterisiert der Autor¹⁹ des 1831 anonym erschienenen Werkes *La Pile de Volta* seine 22

¹⁵ Daß Bloy den Terminus *histoire* statt *conte* verwendet, ist wohl vor allem auf den Einfluß Poes zurückzuführen, dessen *Histoires extraordinaires* und *Nouvelles histoires extraordinaires* unter diesem, von Baudelaire gewählten, Titel erstmals 1856 und 1857 erschienen. Ein zwischen den Termini *conte*, *nouvelle* und *histoire* differenzierender Gebrauch ist im 19. Jahrhundert kaum festzustellen. Vgl. zu letzterem z.B. Blüher (1985), S. 10 oder Krömer (1972), S. 3f.

¹⁶ *Petit Robert*, Art. „désobliger“. In der Novelle *Le Soupçon* nimmt der Erzähler diese im Titel des Sammlungsbandes angekündigte Intention wörtlich auf, wenn es heißt: „Quelle que soit mon ambition de désobliger [...]“ (Bloy: *Histoires désobligeantes*, S. 147).

¹⁷ So auch Hager (1967), S. 10: „[...] le poète prend plaisir à déplaire. Car telle est son intention. Choquer son lecteur, bouleverser son esprit, provoquer la révolte de sa conscience, c’est en quoi consiste ici le pouvoir du conteur. Aussi, trouvons-nous toujours, lorsque nous pénétrons le contenu du conte cruel, une critique, un jugement de discrédit, explicite ou implicite, exprimé par l’auteur contre les pratiques de son siècle. Désobligeantes, les histoires de Léon Bloy le sont dans toute l’acceptation du mot; c’est la note qui s’affirme à une première lecture.“ Vgl. hierzu auch Zörner: *Bloy. La Tisane*, S. 232f.: „[Die] *Histoires désobligeantes*, die [...], wie der Titel bereits ankündigt, eine kritische Auseinandersetzung mit dem Leser beinhalten. Bloy hatte diesen provokanten Titel [...] gewählt, um den Leser von vornherein auf den aggressiven Inhalt seiner Erzählungen hinzuweisen und neugierig zu machen und gleichzeitig seine eigene, den Leser herausfordernde Haltung zu dokumentieren.“

¹⁸ Vgl. dazu unten die weiteren Ausführungen zu Bloys Novellen, z.B. S. 110, 124f. 150, 180-182.

¹⁹ Der Band wird Amédée Pommier zugeschrieben. Vgl. Castex (1962a), S. 346; Hager (1967), S. 227; Blüher (1985), S.172.

in diesem Band enthaltenen kurzen Novellen bzw. Anekdoten und erklärt sich, den Autor, zu einem Verfechter einer „galvanischen“ Literatur, wenn er auf dem Titelblatt dem Titel folgende Angaben hinzufügt: „Recueil d’anecdotes violentes, publié par un partisan de la littérature galvanique.“²⁰ Heftige, gewalttätige, grelle Anekdoten erwarten den Leser also; zusammengefügt sind sie in ihrer Wirkung der *Pile de Volta*, der Voltaschen Säule, vergleichbar. Den Begriff Anekdote verwendet Pommier, um die Authentizität seiner Texte zu betonen: Der extradiegetische Erzähler stellt den Terminus *anecdote* den Gattungsbegriffen *histoire*, *historiette*, *conte*, *nouvelle* gegenüber, welche er synonym zur Bezeichnung der literarischen Vorbilder der Binnenerzählungen verwendet und welche ihm zufolge gemeinsam haben, daß sie nur der Phantasie ihrer Autoren, nicht der Realität entspringen. Im Gegensatz zu diesen literarisch-fiktiven Textsorten stelle die *anecdote* einen authentischen und realen Bericht der betroffenen Personen dar.

Auch der physikalische Hintergrund des Titels ist aufschlußreich: Die Voltasche Säule, von Volta 1799 entwickelt, besteht aus Platten unterschiedlicher Metalle, die, getrennt durch in Schwefelsäure getauchte Filzlappen, zu einer Säule aufgeschichtet werden. Dadurch, daß Elektronen von einer Platte zur anderen wandern, entsteht elektrische Spannung, das heißt Elektrizität. Der Titel des Bandes gewinnt vor diesem Hintergrund eine besondere Bedeutung: Die 22 Binnenerzählungen lassen sich als die Metallplatten der Säule interpretieren, die, nur durch den Rahmen voneinander getrennt (der entspräche also dem Voltaschen Filz), gleichsam übereinandergeschichtet eine *Pile de Volta* formen und so elektrische Spannung entstehen lassen, die wiederum, wie der Untertitel angibt, auf heftige, elektroschockartige Weise auf den Leser wirken soll. Diese Auslegung des Titels wird bestätigt durch das Motto, das der Autor seinem Werk voranstellt: „Vous voulez des secousses nerveuses, vous en aurez.“²¹ Und auch die Subsumierung des Werks unter eine als „galvanisch“ charakterisierte Literatur paßt in diesen Kontext.²²

Auch bei den *anecdotes violentes* von *La Pile de Volta* handelt es sich also, das macht der Paratext des Werks deutlich, um eine leserpsychologisch orientierte Gattung. Die schauerliche Wirkung, die der Text erzielen will, wird im Rahmen der Novellensammlung in den literarischen Kontext bzw. in die literarische Tradition „schwarzer Geschichten“ gestellt,

²⁰ *La Pile de Volta*, inneres Titelblatt

²¹ Ebd.

²² Die nach ihrem Entdecker, dem Arzt Galvani, benannte Forschungsrichtung, erforschte seit 1786 den Einfluß von Elektrizität auf Körper und Nerven von Lebewesen.

wenn als Auslöser und Vorbild der Binnenerzählungen das Vorlesen der folgendermaßen charakterisierten „nouvelle“ bzw. „histoire“²³ genannt wird:

C'était une de ces histoires bien noires, bien tragiques, bien atroces, bien infernales, qui sont de mode aujourd'hui, et qui vous procurent la sensation de l'horrible dans toute sa plénitude [...].²⁴

Von dieser als schwarz charakterisierten Literatur, die darauf ausgerichtet ist, durch die Darstellung der unterschiedlichsten Atrocitäten den Leser erschauern zu lassen, unterscheiden sich die folgenden Binnenerzählungen wiederum dadurch, daß sie dem wirklichen Leben entnommen und nicht der Phantasie eines Autors entsprungen sein sollen. Das zu betonen, wird der Erzähler des Rahmens nicht müde:

La nouvelle que vous venez d'entendre vous a fortement frappé; eh bien! il n'est peut-être aucun de nous qui ne pût obtenir les mêmes effets en décrivant tout simplement ce qu'il a éprouvé dans quelque circonstance ignoré de sa vie. [...] Que d'anecdotes extraordinaires en ce genre, qu'on ne connaît pas, et qui laissent bien loin derrière elles toutes combinaisons des poètes et des romanciers!²⁵

Die Binnenerzählungen werden dem im Rahmen angekündigten Programm gerecht, indem in ihnen von abnormen Verbrechen und Schauerlichkeiten im Stile grausamer *faits divers* berichtet wird; phantastische Inhalte finden sich dabei nie. Damit bleibt festzuhalten, daß das gattungsspezifizierende Epitheton *violent*, wie es der Autor von *La Pile de Volta* verwendet, dem Epitheton *noir*, wie es in der Bibliographie von Marc gebraucht wurde, nahesteht. In der Wahl der Gattungsbezeichnung *anecdote* manifestiert sich der Wille des Verfassers, einerseits – im Vergleich zur Gattungsbezeichnung *roman* – die Kürze und andererseits – im Vergleich zu den Gattungsbezeichnungen *nouvelle*, *conte* und *histoire* – die Authentizität und den Realismus des dargestellten „Schwarzen“ und Schrecklichen zu unterstreichen. Zudem wird durch den Obertitel *La Pile de Volta* sowie durch die Wahl des die Gattungsbezeichnung *anecdote* näher bestimmenden Adjektivs *violent* die dem Werk eingeschriebene wirkungsästhetische Komponente der Novellen hervorgehoben: Dem Leser soll ein dem elektrischen Schock ähnlicher erschütternder Schlag versetzt werden. Als Gattungskonstituens der *anecdote violente* kann also eine auf die erschauernde Erschütterung des Lesers abzielende Darstellung von Grausamkeiten und Greueln angesetzt werden, deren Authentizität hervorgehoben wird und die keinerlei übernatürliche Dimension aufweisen.

Mit dem Adjektiv *immoral* qualifiziert Pétrus Borel seine Erzählungen in dem 1833 erschienenen Novellenband *Champavert: Contes immoraux*. Die Botschaft eines solchen Titels ist leicht zu entschlüsseln: Er wendet sich gegen die im 18. Jahrhundert entwickelte

²³ Der Erzähler des Rahmens gebraucht diese beiden Termini kurz hintereinander synonym (vgl. *La Pile de Volta*, S. 3f.).

²⁴ *La Pile de Volta*, S. 3f.

²⁵ Ebd., S. 4f.

Tradition des *conte moral*²⁶, der eine aufklärerische Ideologie und Ethik propagiert und „eine ‚moralische‘ Belehrung des Lesers [...] anstrebt“²⁷, indem er positive, tugendhafte Vorbilder zeichnet, die für ihre Tugendhaftigkeit immer durch inneres, oft aber auch durch materielles Glück belohnt werden. Als der Erfinder und wichtigste Vertreter dieser vielfach imitierten Novellenuntergattung kann wohl Marmontel mit seinen 1761 erschienenen *Contes moraux* gelten. Borel, das deutet die Wahl des Titels an, kehrt dieses Novellenmodell um, um sich dem Marquis de Sade und seinen Darstellungen der „malheurs de la vertu“²⁸ anzuschließen, um also wenig tugendhafte, das heißt, böse und kriminelle Charaktere zu zeichnen, unter deren schädlichem Einfluß die (wenigen und schwachen) guten tugendhaften Figuren leiden und zugrunde gehen.²⁹ Wenn Borel mit seiner Gattungsbezeichnung auch stärker den Inhalt seiner Texte akzentuiert und weniger eine Wirkung auf den Leser in den Blick rückt, so bleibt die letztere Komponente doch auch in Borels Titel nicht völlig ausgespart: Denn wo unmoralische Erzählungen angekündigt werden, da ist klar, daß ein Angriff auf die üblichen Moralvorstellungen der Zeit folgen wird. Sofern sich ein Leser also nicht ohnehin in Opposition zu diesen Vorstellungen befindet, wird er, in Umkehrung der Zielsetzung des *conte moral*, moralisch verunsichert oder schockiert. Die inhaltliche Verwandtschaft mit den als *cruel*, *désobligeant* und *violent* qualifizierten Texten von Villiers, Bloy und Pommier ist offensichtlich. Wie Pommier greift auch Borel bei der Darstellung der Abgründe des menschlichen Daseins nie auf übernatürliche Phänomene zurück. Auch hierin ist Borel seinem „Vorbild“, den *contes moraux*, ähnlich, die nur Geschehnisse der natürlichen, realen Welt zum Gegenstand haben.

Wenn im folgenden dargelegt wird, wie sich Attribute, die im weitesten Sinn Farben bezeichnen, mit Gattungsangaben verbinden, so muß die Untersuchung vom Adjektiv „noir“ ausgehen. Schwarz ist in der europäisch-christlichen Tradition neben der Farbe des Todes auch die Farbe des Bösen und des Unmoralischen. In den oben erörterten „Contes immoraux“ geschieht somit, farbsymbolisch gesprochen, nichts anderes, als daß dem Leser

²⁶ Vgl. hierzu auch Roller (1982), S. 172.

²⁷ Blüher (1985), S.129.

²⁸ Die Vorstellung des Unglücks der Tugendhaften, die für ihr Gutsein eben nicht belohnt werden, sondern den starken Bösen unterliegen, sowie die Vorstellung des Glücks der Bösen stellen eine Konstante des Sadeschen Denkens dar. Besonders prägnant kommt dieses Konzept schon im Titel eines der Sadeschen Hauptwerke zum Ausdruck. Der vollständige Titel der dritten Version der *Justine*, die 1797 erschien, lautet: *La Nouvelle Justine, ou les Malheurs de la vertu, suivie de l'Histoire de Juliette, ou les Prospérités du vice*. Auch im Text wird schon von Beginn an signalisiert, daß es sich bei dem Roman um eine Exemplifizierung einer abstrakten These handelt, wenn es dort heißt: „le malheur persécute la vertu et [...] la prospérité accompagne le crime“ (*Justine, ou les Malheurs de la vertu*, in: Sade: *Œuvres complètes*, Bd. 3, S. 24; vgl. hierzu Friedrich 1998, S.113).

²⁹ Vgl. hierzu auch Steinmetz (1986, S. 73), der in bezug auf Borels Titel feststellt: „Leur qualificatif d' ‚immoraux‘ comporte une ambiguïté rappelant les termes de certaines préfaces ou avertissements rédigés par Laclos, Sade ou Lautreámont. On mesurera ce qu'il en est de la morale ainsi mise en jeu.“

die schwarzen Abgründe der menschlichen Seele aufgezeigt werden.³⁰ In den 30er Jahren des 19. Jahrhunderts hat das Farbadjektiv „noir“ in Folge der weiten Verbreitung der aus England importierten *romans noirs* schon längst nicht nur die Literatur, sondern die gesamte Kunstszene erobert³¹; die Wahl des Farbadjektivs „schwarz“ zur Charakterisierung eines Kunstwerks verweist dabei darauf, daß das Kunstwerk das Böse, Verbrecherische und Schreckliche darstellt. Ebenso ist es in Mode, im Titel die Farbadjektive „bleu“ (für *contes bleus*) oder auch „rouge“ (vgl. Stendhals 1831 erschienenen Roman *Le Rouge et le Noir*) zu verwenden.³²

Eine ungewöhnliche Ausprägung dieser Modeerscheinung liegt mit dem Titel der von Balzac, Chasles und Rabou 1832 gemeinsam veröffentlichten Novellensammlung *Contes Bruns* vor. Die Verwendung der Farbe braun als gattungsspezifisierendes Adjektiv erscheint als Parodie der farbsymbolischen Modewelle³³, eine Parodie, die geeignet ist, den Leser bzw. Käufer stutzen zu lassen und seine Aufmerksamkeit zu erregen, da er mit dem Qualitätsurteil „braun“ keine literarische Tradition, keine bestimmten literarischen Charakteristika verbindet.

³⁰ Siehe die französische Redeweise der „noirceur de l'âme“. Zur Farbsymbolik vgl. *Dictionnaire des symboles*, Art. „Noir“: „Contre-couleur du Blanc, le Noir est son égal en valeur absolue. [...] Symboliquement, il est le plus souvent entendu sous son aspect froid, négatif. [...] Le noir est considéré comme l'absence de toute couleur, de toute lumière. Le noir absorbe la lumière et ne la rend pas. Il évoque, avant tout, le chaos, le néant, le ciel nocturne, les ténèbres terrestres de la nuit, le mal, l'angoisse, la tristesse, l'inconscience de la Mort. [...] le noir s'attache à l'idée du Mal, c'est-à-dire à tout ce qui contrarie ou retarde le plan d'évolution voulu par le Divin [...]. Ce noir, associé au Mal et à l'Inconscience se retrouve dans des expressions telles que: tramer de noirs desseins, la noirceur de son âme, un roman noir.“

³¹ Vgl. Killen (2000), S. 142: „A mesure que le romantisme triomphe, le „noir“, d'ailleurs, envahit non seulement la littérature, mais aussi l'art et la musique.“ Vgl. hierzu auch das schon weiter oben angeführte Zitat aus *La Pile de Volta*, S. 4f.: „ces histoires bien noires [...], qui sont de mode aujourd'hui“.

³² Vgl. Natta (2002), S. 22: „Comme le mot fantastique commençait à s'user, les auteurs le remplacent par un adjectif de couleur. Dans les années 1830, c'est la mode.“

³³ Die gleiche Mode parodieren auch die Autoren Arago und Kermel in ihrem 1833 erschienenen Novellenband *Insomnies*, hier schon mit einer Anspielung auf den Balzac/Chasles/Rabou-Titel von 1832, wenn es bei ihnen heißt: „Contes philosophiques, contes drôlatiques, contes fantastiques, contes bleus, contes noirs, contes bruns, contes sans couleur; rien de tout cela dans ces pages [...]“ (Arago/Kermel : *Insomnies*, S. 259f.).

Was den Titel von Balzac, Chasles und Rabou betrifft, ist darüber hinaus anzumerken, daß man die Verwendung der Farbe braun im Titel freilich auch als eine Mischung aus den Farben rot und schwarz interpretieren könnte (so Natta 2002, S. 24). In der Verbindung dieser Farbe das Böse oder das Teuflische zu erkennen, läßt sich auf eine lange Tradition zurückführen. Vgl. *Dictionnaire des symboles*, Art. „brun“: „Le brun est une couleur qui se situe entre le roux et le noir, mais tirant sur le noir.“ Damit wäre der Inhalt der Novellen der *Contes Bruns* im Titel als eine Mischung aus großen Passionen (rot) und schrecklichen Verbrechen (schwarz) charakterisiert. Diese Mischung charakterisiert z.B. die letzte Novelle des Bandes, *Le Grand d'Espagne* von Balzac, sehr zutreffend, und auch die erste Novelle des Bandes, *Une conversation entre onze heures et minuit* von Balzac, ließe sich ihr zuordnen. Eine solche Interpretation der Farbe braun im Titel hat also sicher ihre Berechtigung; nichtsdestotrotz muß festgehalten werden, daß eine Beschränkung auf die angedeutete Interpretation zu kurz greift, da sie nicht berücksichtigt, wie ungewöhnlich in einem Titel die Wahl der Farbe braun ist und da sie auch die Tradition und Mode einer als schwarz bezeichneten Literatur nicht miteinbezieht. Das Epitheton „braun“ im Titel als Mischung von rot und schwarz zu denken, läßt sich freilich mit der im folgenden gegebenen Interpretation durchaus vereinbaren; in der Möglichkeit mehrerer Deutungen manifestiert sich nur die gelungene Mehrdeutigkeit dieses Titels.

Wie im Titel, so erzielt Balzac³⁴ auch in der letzten Novelle des Bandes einen Überraschungseffekt beim Leser, wenn er einen Zuhörer aus dem Rahmen von *Le Grand d’Espagne*, der sich von der Binnenerzählung nicht beeindruckt zeigt, erklären läßt, die gehörte Geschichte sei „furieusement brun“³⁵. Auch hier überrascht die Wahl der Farbe braun; man würde zur Charakterisierung der dunklen Leidenschaften, die die Protagonisten der Erzählung umtreiben, eher das Adjektiv „schwarz“ erwarten, wie dies an früherer Stelle im Text auch der Fall ist, wo der Erzähler selbst die von ihm dargestellten Erlebnisse als schwarz bezeichnet und sie mit Romanen Ann Radcliffes vergleicht, seine Erzählung also in die Tradition der englischen Schauerromane stellt.³⁶ Das somit im Gegensatz zur Charakterisierung des Erzählten durch den Erzähler stehende wenig aussagekräftige „brun“ des Zuhörers scheint hier deswegen als eine ironische Abmilderung des Schwarzen; der Kontrast zu dem vorangehenden kraftvollen Adverb „furieusement“, das beim Leser erst einmal ganz andere Erwartungen weckt, als sie dann durch das vergleichsweise schale „brun“ eingelöst werden, verstärkt diesen Eindruck. Der vom Erzähler intendierte Schauer, so läßt sich schließen, ist an dieser Stelle bei dem kritischen Zuhörer des Rahmens nicht angekommen.

Diese Interpretation wird bestätigt durch den folgenden Vorwurf desselben skeptischen Zuhörers, die Erzählung sei zudem auch unwahrscheinlich.³⁷ Dieser Vorwurf nun freilich ist es, der im Text eine Authentizitätsbeglaubigung des Erzählten generiert: Der Erzähler kann nämlich den Vorwurf der Unwahrscheinlichkeit entkräften, indem er zu erkennen gibt, daß er und der scheinbar ermordete Protagonist seiner Erzählung ein und dieselbe Person sind, womit allein sich seine Kenntnis von dem nächtlich-einsamen, hintertückischen Mordanschlag auf den Protagonisten erklärt – ein Mordanschlag, der also fehlschlug, wie der Schluß der Erzählung offenbart, weil das Messer um Haaresbreite das Herz des Opfers verfehlte. Dies erst ermöglicht es dem Erzähler, von seinen Erlebnissen zu berichten.

³⁴ Man weiß nicht, von welchem der Autoren der Titel *Contes Bruns* stammt; es liegt allerdings nahe, Balzac für den Autor des Titels zu halten, da sich nur in seinen Novellen Anspielungen auf das Braun des Titels finden. So in den Decknamen, die sich in zwei Binnenerzählungen aus *Une conversation entre onze heures et minuit* jeweils die Protagonisten geben: Sowohl der chevalier de Beauvoir aus der zweiten Binnenerzählung, ein Geheimbote Napoleons, der mit der Befriedung der Vendée beauftragt ist, als auch die Frau aus der dritten Binnenerzählung, die einer der besten Familien Marseilles angehört und unter falschem Namen einen Arzt aufsucht, um ein Kind abtreiben zu lassen, nehmen den bürgerlichen Decknamen Lebrun an (vgl. Natta 2002, S. 23).

³⁵ *Contes Bruns*, S. 288.

³⁶ „Eh bien! depuis notre entrée à Madrid, il m’est arrivé d’être déjà, sinon le héros, du moins le complice de quelque périlleuse intrigue, aussi noire, aussi obscure que le peut être un roman de lady Radcliffe“ (*Le Grand d’Espagne*, in: *Contes Bruns*, S. 278).

³⁷ Vgl. *Le Grand d’Espagne*, in: *Contes Bruns*, S. 288: „Le conte est furieusement brun, dit un des auditeurs, mais il est encore plus invraisemblable; car pourriez-vous m’expliquer qui, du mort ou de l’Espagnol, vous a raconté cela?...“

Man kann schließen, daß die Gattungsbezeichnung *conte brun* in der Novelle *Le Grand d'Espagne* eine ironische Abmilderung der Gattungsbezeichnung *conte noir* darstellt, die eine gewisse Skepsis gegenüber den dargestellten Schauerlichkeiten beinhaltet. Diese auf der Metaebene des Rahmens geäußerte Skepsis gegenüber der Binnenerzählung generiert auf der Textebene beim Zuhörer des Rahmens, und damit eben auch beim impliziten Leser, eine Bekräftigung der Glaubwürdigkeit von Erzähler und Erzähltem; der Text wird authentischer, wirkt mithin realistischer.³⁸ Indem Balzac nun eben diese Skepsis und ironische Distanz aus dem Text gleichsam zum Programm des ganzen Novellenbandes erhebt, macht er deutlich, als was die *contes* zu sehen sind: als eine Distanznahme zum Genre des *conte noir* nämlich, das sich in den 30er Jahren bereits ein wenig überlebt hat und das die Autoren nun leicht ironisch-distanziert aufnehmen und weiterentwickeln, indem sie der Gattung durch eine gesunde Skepsis zu mehr Glaubwürdigkeit und Realitätsnähe verhelfen.

Die Interpretation der Balzacschen Gattungsbezeichnung *conte brun* als eine letztlich dem Realismus und der Authentizität der Darstellung verpflichtete Abmilderung der romantisch-schwarzen Schauerliteratur findet auch in der ersten Novelle des Bandes, in *Une conversation entre onze heures et minuit* von Balzac, ihre Bestätigung. Denn auch hier ist der Titel Programm: Indem der Autor als Uhrzeit für seine von ihm wiedergegebene Unterhaltung die Stunde vor Mitternacht, also die Stunde vor der traditionellen Geisterstunde, wählt, setzt er sich auch hier von der klassischen Schauertradition ab und kündigt somit ein Genre an, das ohne Geister bzw. fürchterliche mitternächtliche Schrecknisse auskommt und das die bekannten Schauerelemente somit nur in abgemilderter, realistischer Form enthält. Der Blick in den Text bestätigt diese programmatische Dimension des Titels. Vor allem die letzte Binnenerzählung der *conversation* und der Schluß sind bezeichnend: Denn wenn sich in der letzten der vom Erzähler des Rahmens wiedergegebenen Binnenerzählungen auch ein schreckliches Kriegsgeschehen ankündigt, das von den grausamen Taten des teuflischen Generals Rusca berichtet, so wird es doch vom Erzähler des Rahmens nicht zu Ende geführt. Denn, so berichtet dieser, er habe den Salon verlassen, noch bevor der Offizier die Erzählung seiner Kriegserlebnisse mit General Rusca habe zu Ende führen können.

³⁸ Nattas Ausführungen bleiben hier undeutlich: „Cependant, la réflexion de l'auditeur méfiant, loin d'atténuer le noir, loin de ruiner l'effet saisissant du conte, ne fait qu'en renforcer l'intensité“ (Natta 2002, S. 23). In einer Zeit, in der sich das Bedürfnis nach Realismus verstärkt, stellen „atténuer le noir“ einerseits und „en renforcer l'intensité“ andererseits eben keinen Gegensatz und keine Alternative dar, sondern dadurch, daß das erste geschieht, wird das zweite ermöglicht.

Die schriftliche Wiedergabe der Salon-Konversation bleibt Fragment, ein Fragment freilich, das zwar schauerlich-nächtlich wirken will³⁹, sich dabei aber – die Tradition der wildromantischen Schauerliteratur verlassend – einem Programm von Realismus, Wahrhaftigkeit und Authentizität verschrieben hat.⁴⁰ Damit liefert auch *Une conversation entre onze heures et minuit* ein gutes Beispiel für die Balzacsche Konzeption eines *conte brun*.

Ein Titel, bei dem das traditionelle die Gattung spezifizierende Farb-Adjektiv „schwarz“ in Form einer Metapher, nämlich derjenigen der Nacht, aufgenommen wird, findet sich schließlich in einer von Maupassants Novellensammlungen, den 1885 erschienenen *Contes du jour et de la nuit*.⁴¹ Dabei entspricht natürlich dem Gattungsbegriff *conte noir* die Maupassantsche Gattungsbezeichnung *conte de la nuit* (und nicht der *conte du jour*). Dies wird durch die Komposition der Novellensammlung bestätigt.⁴² Die erste Novelle *Le Crime au Père Boniface* ist der ihr eingeschriebenen Wirkung auf den Leser nach eindeutig der Gattung der Schwanknovelle zuzuordnen: Ein Briefträger, der im Bann seiner Lektüre eines blutigen *fait divers* überall Verbrechen wittert, hält das Stöhnen eines Liebespaares für das Röcheln eines Ermordeten und ruft die Polizei, die daraufhin das etwas anzügliche Mißverständnis lachend aufklärt. Das Ereignis spielt sich bezeichnenderweise am hellichten Tag ab: „On était en juin, dans le mois vert et fleuri [...]“⁴³ Die erste Novelle läßt sich damit eindeutig den *contes du jour* zuordnen: Es wird ein lächerlich-banales Ereignis des Alltags dargestellt, dem sowohl die Handlung als auch die Zeit der Handlung betreffend nur wenig Nachtseitiges anhaftet. Das Dunkle besteht nur in der Phantasie des Briefträgers und erweist sich gemessen an der Realität als Wahrnehmungsfehler.

³⁹ Vgl. auch den Hinweis einer Zuhörerin im Rahmen, die die Binnenerzählungen folgendermaßen charakterisiert: „Toutes vos histoires sont épouvantables!... dit la maîtresse du logis, et vous me causerez cette nuit des cauchemars affreux“ (*Une conversation entre onze heures et minuit*, in: *Contes Bruns*, S. 76).

⁴⁰ Daß sich diese Novelle um Authentizität und Realitätsnähe des Dargestellten bemüht, macht zudem der Rahmen deutlich. Der Erzähler stellt dort theoretische Überlegungen zum Problem der Verschriftlichung gesprochener Sprache an und definiert seine Erzähler-Rolle als die eines Übersetzers, der in seinem Text nur eine in der Wirklichkeit stattgefundene Unterhaltung wiedergebe bzw. sie aus dem Mündlichen ins Schriftliche möglichst exakt, aufrichtig und wahrhaftig übersetze (vgl. *Une conversation entre onze heures et minuit*, in: *Contes Bruns*, S. 104).

⁴¹ Das Motiv der Nacht verwenden auch Arago und Kermel im Titel ihrer Novellensammlung *Insomnies* (1833): Die Erzählungen, so die Autoren im Vorwort, seien allesamt zu nächtlicher Stunde entstanden. Da mit dem Titel aber keine Gattungsangabe verbunden ist, soll auf diese Texte hier nicht näher eingegangen werden.

⁴² Auch wenn Maupassant bekanntlich auf die Kompositionen seiner Novellenbände wenig Wert gelegt hat, wird hier doch ein gewisser kompositorischer Gestaltungswille deutlich. Das zeigt sich übrigens auch schon an der Wahl des Titels des Novellenbandes, bei dem Maupassant, entgegen seiner Gewohnheit nicht einfach den Titel der ersten Novelle als Gesamttitel wählt, sondern einen neuen Titel erfindet (neben dem Novellenband *Contes de la bécasse* bilden die *Contes du jour et de la nuit* diesbezüglich die einzige Ausnahme). Einen Gestaltungswillen in bezug auf Titel und Komposition des Bandes belegen außerdem zwei Briefpassagen Maupassants an seinen Verleger: « En y songeant, je trouve mon titre [*Poivre et sel*] fort médiocre et je préfère de beaucoup celui-ci *Contes du jour et de la nuit*. » und « Je ne sais si vous avez commencé la composition, mais je voudrais bien indiquer l'ordre des nouvelles pour ne pas laisser voisines celles qui se ressemblent. » (in: Johnston 2011, S. 24).

⁴³ Maupassant: *Le Crime au père Boniface*, in: *Contes et nouvelles II*, S. 168.

Wenn ein Novellenband den Titel *Contes du jour et de la nuit* trägt und mit einem *conte du jour* beginnt, so ist es im Sinn der kompositorischen Symmetrie von Titel und Inhalt naheliegend, daß der Band mit einem *conte de la nuit* endet. In der Tat führt die letzte Novelle des Bandes, *La Confession*, den Leser in ihrem Rahmen in ein düsteres, nur von Kerzen beleuchtetes Sterbezimmer, wo eine alte Frau im Sterben liegt und ihrer Schwester einen Mord beichtet. Aus Eifersucht hat die Sterbende als Kind den Verlobten ihrer Schwester getötet, indem sie ihm Glassplitter in seinen Kuchen gebacken hat. So, wie für die erste Novelle die Gattungsbezeichnung *conte du jour* in zweifacher Hinsicht gerechtfertigt erscheint, verdient auch die letzte Novelle den Untertitel *conte de la nuit* aus zwei Gründen: Erstens durch die dunkle Szenerie, die im Rahmen evoziert wird, und zweitens durch die dargestellte verbrecherische Handlung, einen Mord, der in die dunklen Abgründe der menschlichen Seele führt.⁴⁴ Damit kommt diese Novelle dem Verständnis einer als schwarz charakterisierten Literatur, wie es sich weiter oben aus den Kategorien der Bibliographie von A. Marc zum *roman noir* herauslesen ließ, sehr nahe: In Maupassants Novelle ist die Rede von einem „assassinat“ und einem „crime affreux“.⁴⁵

Die beiden Novellen stellen Extrempositionen dar, zwischen denen sich das Tag- und Nachtseitige des Novellenbandes bewegt. Bezeichnenderweise weisen sie in ihrem Handlungsverlauf eine gegensätzliche Entwicklung auf: Während in der Erzählung *Le Crime au père Boniface* sich die Ereignisse von einer angstvollen, dunklen Vermutung eines schrecklichen Verbrechens hin zur befreiend-komischen Aufdeckung eines Liebesaktes entwickeln, wird in *La Confession* das liebe- und hingebungsvolle Leben der Schwester durch ihre Beichte als die Folge ihres schrecklichen Verbrechens entlarvt. Man könnte also einwenden, daß auch die Erzählung *Le Crime au père Boniface* eine dunkel-nächtliche Seite aufweist. Das ist sicher richtig; doch führt die Entwicklung dieser Novelle aus einer angstvollen Lage hinaus in befreiendes Lachen, während der Handlungsgang in *La Confession* in moralische Abgründigkeit blicken läßt.

Um allgemeine Aussagekraft zu gewinnen, muß sich die Arbeitshypothese, daß zu einem Maupassantschen *conte de la nuit* grundsätzlich die entsprechende Szenerie sowie einschlägige Handlungselemente gehören, an weiteren Texten des Bandes bewahrheiten.

⁴⁴ Eine ähnliche Erklärung des Titels deutet Roger Bismut an, ohne dabei allerdings auf die Verwandtschaft des *conte de la nuit* mit bekannten Untergattungen wie *conte cruel* oder *conte noir* einzugehen und auch ohne eine Zuordnung der einzelnen Novellen vorzunehmen: „Ne serait-ce pas plutôt l'expression d'une poésie supérieure du clair-obscur: contraste de la banalité quotidienne et de l'insolite le plus hallucinant?“ (Bismut 1977, S. 17). Ein weiterer Deutungsansatz Bismuts, wonach sich die *contes du jour* auch als *contes bleus* verstehen ließen, die zum Vorlesen für Kinder geeignet seien, während die *contes de la nuit* eher den Erwachsenen vorbehalten bleiben sollten (vgl. ebd.), scheint eher abwegig.

⁴⁵ Vgl. oben S. 1.

Induktiv müßten sich so auch hier erste Hinweise auf Gattungskonstituenzen des *conte noir* gewinnen lassen. Folgende Novellen besitzen nächtlich-dunkel-abgründigen Charakter: *Un lâche*, *L'Ivrogne*, *Une vendetta*, *Un parricide*, *Tombouctou*, *Histoire vraie*, *La Main*, *Le Petit*, *La Confession*. Bei all diesen Novellen lassen sich Gemeinsamkeiten feststellen, durch die sie als Untergattung begriffen und von den *contes du jour* abgegrenzt werden können:

1. Die Nacht findet als Zeit der Erzählsituation oder als innerhalb der geschilderten Handlung entscheidende Zeit Erwähnung.
2. Es wird das Böse, meist schreckliche Verbrechen und gewaltsame Todesfälle, dargestellt. Die Skala der verbrecherischen Handlungen reicht vom Verkauf der schwangeren Geliebten an einen Gewalttäter über Mord und Selbstmord bis hin zum Verzehr von Menschenfleisch.
3. Die genannten Novellen weisen alle ein ekelhaftes oder grausiges oder zumindest schauriges⁴⁶ Element auf. Eine Ausnahme bildet nur die Novelle *Histoire vraie*.⁴⁷

Ordnet man – wofür einiges spricht – auch zwei weitere Zweifelsfälle⁴⁸ den *contes de la nuit* zu, ergibt sich ein Verhältnis von elf *contes de la nuit* zu zehn *contes du jour*. Diese Gewichtung scheint mir der pessimistischen Grundhaltung des Bandes insgesamt zu entsprechen. Es bleibt festzuhalten, daß nicht durchweg eine Tag-Nacht-Opposition besteht, sondern daß das Taghelle und das Nachtseitige nur Pole darstellen, zwischen denen sich das Kontinuum einer Skala des mehr oder minder Schrecklichen ergibt.⁴⁹ Trotzdem scheint es vertretbar, in bezug auf den Novellenband *Contes du jour et de la nuit* von einer Maupassantschen Gattung des *conte de la nuit* zu sprechen, der sich durch die genannten Merkmale von den *contes du jour* abhebt.

Bei der Auslotung der thematischen Bandbreite eines solchen *conte de la nuit* kommt der Erzählung *La Main* eine Sonderstellung zu, denn nur hier wird von einem ins Phantastische

⁴⁶ Vgl. zur Definition des Ekelhaften, des Grausigen und des Schaurigen unten S. 20-26.

⁴⁷ Damit entfernt sich *Histoire vraie* vom *conte de la nuit* in „Reinkultur“.

⁴⁸ In *Coco* spielt das Motiv der Nacht keine Rolle. In Erscheinung tritt hier vielmehr taghelle Banalität, indem ein Bauernjunge aus Sadismus und Faulheit ein altes Pferd verhungern läßt. Aus mehreren Gründen stellt auch *Le Gueux* meines Erachtens keinen exemplarischen *conte de la nuit* dar. Es fehlt der Novelle das ekelhafte oder grausige oder schaurige Element sowie ein vorsätzlich verbrecherisches oder gewalttätiges Handeln. Die hartherzigen Bürger, die den Tod eines Landstreichers durch Verhungern zu verantworten haben, zeigen sich erstaunt, als sie die Folgen ihres Tuns entdecken. Sozialkritisch legt ihnen der Erzähler angesichts des Toten die Worte „Quelle surprise!“ (Maupassant: *Contes et nouvelles I*, S. 1230) in den Mund. Das eigentlich Erschreckende geschieht im Grunde erst, als die Folgen der Nacht zutage treten. Zur Entwicklung der sozialkritischen Dimension der Schauernovelle und der damit zusammenhängenden Abgrenzungsproblematik s. unten S. 62-65.

⁴⁹ Eine Mittelstellung zwischen den beiden Maupassantschen Untergattungen nimmt meines Erachtens die Novelle *Rose* ein. In dem Charakter des perfekten Hausmädchens Rose, hinter deren Maske sich ein Schwerverbrecher verbirgt, zeigt sich einerseits ein abgründiger Zug (vgl. oben zu *Le Crime au père Boniface*). Andererseits entwickelt sich Rose, bevor sie am Ende von der Polizei gefaßt wird, zur wahren Perle des Haushalts sowie zur intimsten Vertrauten seiner/ihrer Herrin, woraus sich eine komisch-anzügliche Note der Erzählung ergibt. Das Verbrechen tritt hier also nur noch als Reminiszenz in Erscheinung.

spielenden Ereignis berichtet. Diese Besonderheit wird schon im Rahmen der Novelle thematisiert. Der intradiegetische Erzähler, der Untersuchungsrichter M. Bermutier, trifft hier die Unterscheidung zwischen einerseits außergewöhnlich schlaue eingefädelten und ausgeführten Verbrechen, die möglicherweise immer unaufklärbar bleiben werden, und andererseits Geschehen, in die das Übernatürliche eingreift oder einzugreifen scheint, wie der skeptische und aufgeklärte intradiegetische Erzähler bemerkt, der „le surnaturel“ auch in Fällen wie in dem von ihm berichteten lieber durch das Wort „l’inexplicable“ ersetzt wissen will.⁵⁰ Die Erzählung des Untersuchungsrichters gehört, wie schon gesagt, der zweiten Gruppe von Geschehnissen an: Zu dem Grausigen tritt hier ein Rest des Übernatürlichen oder wenigstens des Unerklärlichen hinzu; der Leser wird in Unsicherheit darüber versetzt, wie er das Geschehen deuten soll. Das macht besonders der Schluß der Erzählung deutlich. Hier wird vom Erzähler zur Erklärung der unerklärlichen Geschehnisse zuerst die Annahme eines übernatürlichen Geschehens verworfen, um sie im nächsten Absatz wieder als möglich erscheinen zu lassen.⁵¹ Eine derartige Ambiguität eines Vorgangs und damit die Konkurrenz möglicher Erklärungsmodelle gelten in der Literaturwissenschaft, spätestens seit Todorovs Definition des Phantastischen als „hésitation du lecteur“⁵², als ein wichtiges Merkmal phantastischer Novellen.

Maupassants *La Main* kann folglich als ein Musterbeispiel einer phantastischen Novelle angesehen werden, und sie ist in bezug auf die hier versuchte Aufteilung in *contes du jour* und *contes de la nuit* dem in ihr geschilderten, stellenweise grausigen und auch ekelhaften Geschehen nach eindeutig den *contes de la nuit* zuzuordnen. Maupassants Umsetzung eines Novellenmodells, das sich die Nachtseiten des menschlichen Daseins zum Gegenstand gewählt hat, schließt phantastische Erzählungen also mit ein. Gleichzeitig thematisiert aber gerade die Novelle *La Main*, wie oben gezeigt, die Unterscheidung zwischen möglicherweise übernatürlich beeinflussten Geschehnissen oder Verbrechen und solchen, bei denen nur natürliche Kräfte wirken. Der Untersuchungsrichter, der diese Unterscheidung in der Novelle

⁵⁰ Vgl. Maupassant: *Contes et nouvelles* I, S. 1116: „Quant au mot surnaturel que vous venez d’employer, il n’a rien à faire ici. Nous sommes en présence d’un crime fort habilement conçu, fort habilement exécuté, si bien enveloppé de mystères que nous ne pouvons le dégager des circonstances impénétrables qui l’entourent. Mais j’ai eu, moi, autrefois, à suivre une affaire où vraiment semblait se mêler quelque chose de fantastique. [...] N’allez pas croire, au moins, que j’aie pu, même un instant, supposer en cette aventure quelque chose de surhumain. Je ne crois qu’aux causes normales. Mais si, au lieu d’employer le mot ‚surnaturel‘ pour exprimer ce que nous ne comprenons pas, nous nous servions simplement du mot ‚inexplicable‘, cela vaudrait beaucoup mieux.“

⁵¹ Vgl. Louis Forestier, in: Maupassant: *Contes et nouvelles* I, S. 1611: „Entre beaucoup d’autres sujets d’intérêt, on peut s’arrêter à la conclusion: elle récuse le surnaturel pour en réintroduire aussitôt l’hypothèse“; ähnlich auch Schoell (1984), S. 113.

⁵² Tzevetan Todorov (1970), S. 28. Dasselbe Merkmal beschreiben viele Wissenschaftler als typisch für die Gattung der phantastischen Novelle: So z.B. Krömer (1972), S. 154; Blüher (1985), S. 144; Wehr (1997), S. 9f. (vgl. hierzu genauer unten S. 55).

vornimmt, kann hierbei als „Sprachrohr Maupassants verstanden werden, denn er versucht, [...] begriffliche Klarheit zu schaffen zwischen Kriminal- und Schauergeschichten auf der einen und phantastischen Erzählungen auf der anderen Seite [...]. Dieser Definitionsansatz, die Abgrenzung zwischen phantastischer Erzählung und Schauernovelle, ist für die Typologie und Abgrenzung innerhalb des Werkes von Maupassant noch nicht genügend nutzbar gemacht [...]“⁵³ – ebensowenig wie für eine Abgrenzung der beiden Novellengattungen im allgemeinen, also auch außerhalb des Werkes von Maupassant, so ließe sich ergänzen.

Daraus ergibt sich für Maupassants Typ eines *conte de la nuit*: Zu den drei oben genannten Merkmalen muß erläuternd hinzugefügt werden, daß das dunkel-abgründige Geschehen entweder ganz natürlicher Art sein kann, daß es aber auch Züge des Übernatürlichen, oder wenigstens des Unerklärlichen, tragen kann. Damit ist auch der aus Maupassants Novellenband abgeleitete Typ des *conte de la nuit*, wenn auch enger gefaßt als der *conte cruel* Villiers de l’Isle-Adams, ein für literaturwissenschaftliche Ansprüche immer noch unscharfes Gebilde. Dies deutet sich schon bei Maupassant selbst an: Die Metaebene des Rahmens der Novelle *La Main* verweist auf eine Kategorisierung, wie sie für eine literaturwissenschaftliche Annäherung an die Schauernovelle von Bedeutung ist.

Zusammenfassend läßt sich festhalten: Der Gattungsbegriff *conte noir* bzw. *conte cruel* ist im Sprachgebrauch des 19. Jahrhunderts nicht so fest verankert wie etwa der Begriff *conte fantastique*. Einige Titel von Novellensammlungen, in denen die Autoren meist schon zuvor in Zeitungen erschienene Novellen in einem Band zusammenfassen, weisen allerdings einen Bezug zu den genannten Gattungsbezeichnungen auf. Dies ist umso interessanter, als man davon ausgehen kann, daß die Autoren als Obertitel einen Begriff wählen, der die Gemeinsamkeiten und Hauptcharakteristika ihrer Texte in den Blick nimmt. Der Terminus *conte cruel* wird explizit in den gattungsspezifizierenden Titeln *Contes cruels* und *Nouveaux contes cruels* von Villiers de l’Isle-Adam aufgenommen; eine nahe Verwandtschaft zeigt sich in den Titeln *Histoires désobligeantes* von Bloy und *Contes immoraux* von Borel sowie in der Gattungsangabe *anecdotes violentes* im Untertitel von *La Pile de Volta*.⁵⁴ Gemeinsam ist diesen Titeln die Angabe einer wirkungsästhetischen Absicht. Am deutlichsten wird die

⁵³ Schoell (1994), S. 112. An dieser Stelle bemerkt Schoell zu Recht, daß die Reduzierung des Phantastischen auf Verbrechen und Mord die Bandbreite des Phantastischen unnötig einschränkt.

⁵⁴ Krömer geht sogar soweit, die Titel, „die unmoralische, ungewöhnliche, grausame Erzählungen, Teuflisches und ähnliches ankündigen“, als eine „Konstante der ‚Gattung‘“ (Krömer verwendet als Gattungsbezeichnung den Begriff der schockierenden Novelle) zu bezeichnen (Krömer 1976, S. 18). Hierzu ist kritisch zu bemerken, daß erstens beileibe nicht alle Novellen dieser Gattung (ob man sie nun als schockierende Novelle oder als Schauernovelle bezeichnet) einen solchen Titel aufweisen; viele Novellen tragen auch einen sehr schlichten und wenig provozierenden Titel (so viele Titel von Maupassant wie z.B. *La Petite Roque* oder auch die Titel der

angestrebte Wirkung im zuletzt genannten Fall: Dem Leser soll ein dem Elektroschock vergleichbarer erschütternder Schlag versetzt werden. Die Wirkabsicht der übrigen Titel wird klar, wenn man sich die semantische Gemeinsamkeit der gattungsspezifizierenden Adjektive vor Augen führt. Sie alle beinhalten eine Infragestellung klassischer bzw. aufklärerischer Werte. Kurz und vielleicht etwas zu pauschal zusammengefaßt, bedeutet das, daß in den Texten, mit jeweils unterschiedlicher Akzentuierung, die Vorstellung des Wahren, Schönen und Guten zum Problem wird; es erfolgt gewissermaßen eine programmatische Ankündigung: Sowohl Vertreter eines religiös motivierten oder eines aufgeklärten Weltbildes, die an das Gute im Menschen bzw. an seine Erziehbarkeit glauben und den Nutzen von tugendhaft-moralischem Handeln propagieren, als auch – später – die Kindeskiner der Aufklärung, die in religiöser Indifferenz lebend nur noch einem positivistisch-materialistischen Nützlichkeitsdenken verhaftet sind, sollen eine existenzielle Verunsicherung erfahren.

In die gleiche Richtung weist der Terminus *conte noir*, ein Terminus, der schon per se in deutlicher Opposition zum hellen Licht der Aufklärung steht; die Tradition des Schwarzen weist in Richtung einer Literatur, die das Böse zur Darstellung bringt. Auf solch eine mit dem Epitheton „schwarz“ versehene Gattung des *conte* bezieht sich Balzacs Titel *Contes Bruns*, indem er das Farbadjektiv *noir* in parodistischer Absicht in *brun* abwandelt; und auch Maupassant stellt sich in diese Tradition, wenn er in seinem Titel *Contes du jour et de la nuit* das traditionelle Farbadjektiv „schwarz“ als Epitheton einer Gattungsangabe in Form der Metapher der Nacht übernimmt.

Alle Autoren spielen also gewissermaßen mit der Grundform des *conte* oder der *histoire*, indem sie diesen Termini ein Epitheton beifügen und so eine eigene, neue Untergattung des Genres schaffen. Es handelt sich bei den genannten Untergattungen also um individuelle, innovative Ausprägungen eines Genres durch die Autoren, so daß den analysierten Novellensammlungen keine konkreten allgemeingültigen Gattungsmerkmale der Schauernovelle zu entnehmen sind; dies läßt auch die vor allem bei Villiers und Bloy festzustellende Heterogenität der unter einem gewissen Etikett versammelten Novellen meist nicht zu. Eine Tendenz ist freilich erkennbar: Sehr viele Novellen stellen grausame, verbrecherische Handlungen dar, sehr oft werden unnatürliche Todesfälle thematisiert und

einzelnen Novellen von Villiers, Barbey d'Aureville, Borel etc., die alle zuerst ohne den Sammlungstitel und unabhängig voneinander in Zeitungen unter harmlosen Titeln wie z.B. *Monsieur de l'Argentière* [Borel], *Le Rideau cramoisi* [Barbey], *Le Désir d'être un homme* [Villiers] etc. erschienen). Zweitens handelt es sich, wie eben angedeutet, bei den von Krömer angeführten Titeln um Titel von Novellensammlungen, die, in drei von vier Fällen, auf die Gattung der Texte verweisen (Krömer spielt auf die gattungsspezifizierenden Novellensammlungstitel *Contes immoraux*, *Histoires désobligeantes*, *Histoires insolites* an; nur *Les Diaboliques* bildet insofern eine Ausnahme, als der Novellensammlungstitel keinen Gattungsverweis enthält). Es erscheint daher als wenig sinnvoll, einen Paratext, der in seiner metasprachlichen Funktion einen Hinweis auf die Gattung gibt (vgl. Anm. 8), als eine Konstante derselben zu bezeichnen.

häufig findet sich ein ekelhaftes, grausiges oder schauriges Moment; dieser Befund weist eindeutig in die Richtung einer als schwarz charakterisierten Literatur. Dies zeigt, daß es im 19. Jahrhundert durchaus ein Gefühl für eine Untergattung gibt, die mit den Begriffen *conte cruel* und *conte noir* recht gut beschrieben ist. Darüber hinaus thematisiert bereits im 19. Jahrhundert ein Schauernovellen-Autor, Maupassant, in einer seiner Novellen die Abgrenzung der Schauernovelle zu einer anderen Untergattung, nämlich zur phantastischen Novelle.

Da der induktive Weg zur Bestimmung der Gattungskonstituenzien hier an seine Grenzen stößt, scheint es sinnvoll, im folgenden, aufbauend auf den in diesem Kapitel gewonnenen Erkenntnissen, eine Definition der Schauernovelle vorzunehmen, die enger gefaßt ist als die Gattungsbezeichnungen der Autoren, um so die Entwicklung und verschiedenen Ausprägungen dieser im 19. Jahrhundert zwar nicht klar kategorisierten, spezifizierten und benannten, aber doch so weit verbreiteten Gattung aufzeigen zu können.

1.2 Definition des Gegenstandes

Wie bereits in der Auseinandersetzung mit den Gattungsangaben der Autoren in den Titeln und Untertiteln deutlich wurde, kann man feststellen, daß die Gattung der Schauernovelle zumindest vordergründig nicht der klassischen Ausrichtung auf das Schöne und Gute entspricht. Hieraus lassen sich folgende Kategorien extrahieren, die für die Untersuchung der Gattung Schauernovelle von Bedeutung sind: Auf Figuren und ihre Handlungen bezogen stellt die Gattung nicht das Gute und Edle dar, sondern sie thematisiert zumeist das Böse; auf Gegenstände bezogen bringt sie nicht das Schöne, sondern häufig das Häßliche zur Darstellung.

In dieser Arbeit kann nicht auf die uferlos anmutende theologisch-philosophische Diskussion darüber, was das Böse sei, eingegangen werden. Diese für den Gegenstand dieser Arbeit zentrale Kategorie wird vielmehr vereinfachend vor dem Hintergrund einerseits jüdisch-christlicher Moralvorstellungen sowie andererseits der, letztlich zu einem Teil ja auch jüdisch-christlich geprägten, optimistischen und humanen Geisteshaltung der Aufklärung ex negativo verstanden, also als etwas, das solche Werte nicht respektiert, sondern einen Angriff auf sie unternimmt. Entsprechende Handlungen, die in Schauernovellen auftreten, sind grausame Verbrechen (wie z.B. Gewalttätigkeiten aller Art, Mord, Folter), Handlungen, die gegen die christliche Sexualmoral verstoßen (wie z.B. Inzest, Vergewaltigung, Ehebruch, Prostitution), sowie blasphemische Handlungen (wie z.B. die Profanation von für heilig

gehaltenen Gegenständen oder Gebräuchen). Die Darstellung böser Charaktere und ihrer Handlungen kann die mit ihnen konfrontierten literarischen Figuren bzw. gegebenenfalls die Leser in ihrem positiven Menschenbild erschüttern, indem sie zeigt, wie bestehende ethische Normen außer Kraft gesetzt werden. Das Auftreten des Bösen läßt „die alltägliche Vertrautheit der Welt“⁵⁵ zusammenbrechen, führt dem Menschen die Möglichkeit des Bedrohtseins seiner eigenen Existenz vor Augen und löst somit sowohl bei der mit dem Bösen konfrontierten literarischen Figur als auch beim Leser die Gefühle der Furcht bzw. der Angst aus.⁵⁶

Die ästhetische Kategorie des Häßlichen tritt ihrerseits in der Schauernovelle in den häufig krassen Erscheinungsweisen des Ekelhaften und des Grausigen zu Tage.⁵⁷ Als vierte Kategorie, die für eine Bestimmung der Schauernovelle von Bedeutung ist, allerdings nicht so eindeutig wie das Ekelhafte und das Grausige dem angeführten Oberbegriff des Häßlichen untergeordnet werden kann, ist schließlich noch die Kategorie des Schaurigen anzuführen.⁵⁸ Der Begriff des Ekelhaften soll in dieser Arbeit auf die literarische Gestaltung von Situationen angewendet werden, in welchen ekelerregende Gegenstände eine Rolle spielen.⁵⁹ Ekelerregende Gegenstände sind nach Fuhrmann, in Übereinstimmung mit den Auffassungen der medizinischen, psychologischen und philosophischen Forschung, als Substanzen definiert, die „ein[en] unbestimmte[n], zwischen Flüssig und Fest schwankende[n], breiige[n]

⁵⁵ Heidegger: *Sein und Zeit*, S. 189.

⁵⁶ Vgl. zu einer genaueren Differenzierung der Begriffe „Furcht“ und „Angst“ in bezug auf die Wirkung der Schauernovelle unten S. 52-54.

⁵⁷ Ich folge hier und im weiteren, was die Kategorien des Ekelhaften und des Grausigen betrifft, der Kategorisierung des Häßlichen von Fuhrmann (1983, S. 26f.). Diese leitet sich von Lessing und dessen Bestimmung des Häßlichen in den Kapiteln 23-25 des *Laokoon* ab; Fuhrmann weicht jedoch ein wenig von Lessings Position ab, wenn er das Ekelhafte nicht wie Lessing als bloß graduelle Steigerung des Häßlichen beschreibt – was wohl in der Tat eine etwas zu große Vereinfachung dieses Phänomens bedeutet –, sondern es als eine eigene Kategorie des Häßlichen versteht.

⁵⁸ In Fuhrmanns Kategorisierung des Häßlichen fehlt der Begriff des Schaurigen, weil diese Kategorie für das Phänomen des Häßlichen in der lateinischen Dichtung, die den Gegenstand von Fuhrmanns Untersuchung bildet, keine Rolle spielt. Für die Behandlung des Phänomens des Häßlichen in der französischen Schauernovelle des 19. Jahrhunderts ist das Schaurige jedoch von großer Bedeutung, so daß es notwendig ist, die Fuhrmannsche Kategorisierung des Häßlichen um diese Kategorie zu erweitern.

An dieser Stelle ist ferner zu bemerken, daß die hier vorgenommene Aufteilung in einerseits Handlungen in böser Absicht und andererseits häßliche, das heißt, ekelhafte, grausige und schaurige Gegenstände zwar sinnvoll ist, indem die Kategorie des Bösen immer von Handlungsträgern ausgeht und die Kategorien des Ekelhaften, Grausigen und Schaurigen immer an einen entsprechenden Gegenstand gebunden sind, daß sich die beiden Bereiche trotzdem aber natürlich auch überschneiden. So kann beispielsweise eine Handlung, die mit einem grausigen Gegenstand ausgeführt wird oder grausige Gegenstände generiert, auch als grausig bezeichnet werden. Darüber hinaus fehlt in der hier vorgenommenen Aufteilung in Handlungen und Gegenstände die Kategorie der Figuren bzw. Charaktere, die ja schlecht den Gegenständen zugeordnet werden können. Indem Figuren aber in der Regel Handelnde sind, sind sie in erster Linie der Kategorie der Handlung subsumiert. Freilich ergeben sich auch hier Überschneidungen zwischen den Kategorien der Handlung und der Gegenstände, da Figuren nicht nur böse, sondern durch Übertragung der mit ihnen verbundenen Gegenstände auch grausig, ekelhaft oder schaurig wirken können.

⁵⁹ Vgl. Fuhrmann (1983), S. 27.

Aggregatzustand [aufweisen]; [...] schleimig-zerfließend oder klumpenartig-formlos oder beides zugleich [sind]“ und sich „sowohl dem Tast- als auch dem Gesichtssinn als widerlich-undefinierbare Mischung [präsentieren].“⁶⁰ Den im letzten Teil dieser Definition erwähnten beiden Sinnen, denen sich nach Fuhrmann das Ekeleregende präsentiert, soll in dieser Arbeit als dritter Sinn der Geruchssinn hinzugefügt werden⁶¹, der eine wichtige Rolle in bezug auf das Phänomen des literarisch Ekeleregenden spielt: Ein toter, verfaulender, verwesender Körper bietet in den Schauernovellen des 19. Jahrhunderts nämlich oft nicht nur einen ekelerregenden Anblick, sondern von ihm geht auch häufig ein ekelerregender Geruch aus.⁶²

Der Begriff des Grausens ist nicht so einfach zu bestimmen wie die vornehmlich physische Reaktion des Ekels, da das Grausen eine ungleich komplexere Mischung von physischen und psychischen Reaktionen auf das Grausige darstellt.⁶³ Die folgende Bestimmung des Grausigen mag als Grundlage für die Untersuchungen des Phänomens in dieser Arbeit jedoch ausreichen⁶⁴: Als grausig sollen optisch, akustisch und selten auch olfaktorisch wahrnehmbare Gegenstände gelten, die eine spezifische Art von Schreck bzw. Furcht⁶⁵ verursachen und als Bedrohung empfunden werden; Sinn und Zweck ihres Vorhandenseins weichen von der normalen Ordnung der Dinge ab und rufen das Gefühl des Grausens hervor. Ein solch grausiger Gegenstand beinhaltet immer einen Verweis auf ein ebenfalls grausiges Handlungselement. Um ein Beispiel zu nennen: Ein grausig wirkender abgeschlagener Kopf

⁶⁰ Ebd.

⁶¹ Auch Lessing – vgl. Anm. 57 – gibt den Geruchssinn als Sinn an, dem sich das Ekelhafte präsentiert (siehe *Laokoon*, S. 930).

⁶² Beispiele vor allem unter 2.1.

⁶³ Vgl. Fuhrmann (1983), S. 27.

⁶⁴ Die folgende Definition folgt im großen und ganzen der Bestimmung des Grausigen von Fuhrmann (vgl. ebd.). Einige Abweichungen scheinen für die Behandlung des Phänomens in der französischen Schauernovelle jedoch sinnvoll: Neben einigen terminologischen Änderungen ist hierbei erstens die Ergänzung zu erwähnen, daß das Grausige nicht nur optisch, wie Fuhrmann angibt, sondern auch akustisch und manchmal sogar olfaktorisch wahrnehmbar sein kann. Ein gutes Beispiel hierfür liefert das zweifelsohne grausige Pendel aus Poes *Le Puits et le pendule*, das der von der Inquisition gefolterte Protagonist der Erzählung nicht nur sieht, sondern auch hört und riecht, was bei ihm die Reaktion entsetzten Grausens auslöst: „Ce que je vis alors me confondit et me stupéfia. [...] J’observai alors, – avec quel effroi, il est inutile de le dire, – que son extrémité inférieure était formée d’un croissant d’acier étincelant [...]; les cornes dirigées en haut, et le tranchant inférieur évidemment affilé comme celui d’un rasoir. [...] Il était ajusté à une lourde verge de cuivre, et le tout *sifflait* [Hervorhebung im Original!] en se balançant à travers l’espace. [...] L’odeur de l’acier aiguisé s’introduisait dans mes narines.“ (*Œuvres en prose*, S. 367f. ; zu dieser Quelle vgl. unten Anm. 102). Zweitens schien es für die Behandlung des Phänomens in der französischen Schauernovelle notwendig, insbesondere in bezug auf die in dieser Arbeit versuchte Abgrenzung des Grausigen zum Schaurigen (eine Kategorie, die bei Fuhrmann keine Rolle spielt), den in einem grausigen Gegenstand immer enthaltenen Hinweis auf ein grausiges Handlungselement als wichtiges definitorisches Merkmal in die Bestimmung des Grausigen einzubeziehen.

⁶⁵ Im Unterschied zur Furcht ist der Schreck oder das Erschrecken mit der Plötzlichkeit des Eintretens des als bedrohlich wahrgenommenen Objektes verbunden (vgl. Heidegger: *Sein und Zeit*, S. 142: „Sofern ein Bedrohliches in seinem ‚zwar noch nicht, aber jeden Augenblick‘ selbst plötzlich in das besorgende In-der-Welt-sein hereinschlägt, wird die Furcht zum *Erschrecken*.“). Vgl. zur näheren Bestimmung der durch die Texte ausgelösten Leserwirkung unten S. 52-54.

verweist auf das ebenfalls als grausig zu bezeichnende Handlungselement des Kopfabschlagens. Die psychische Reaktion des Grausens läßt sich nicht zuletzt verstehen als ein Auf-Sich-Beziehen der dem grausigen Gegenstand vorausgegangenem oder innewohnenden Handlung durch das mit dem grausigen Gegenstand konfrontierte Subjekt.⁶⁶

Das Grausen als die Reaktion auf Grausiges unterscheidet sich vom Grauen durch die relative Bestimmtheit des verursachenden Objekts. Gerade die gegenständliche Fixierung läßt das Grausige als überaus geeignet für die literarische Behandlung in der Schauernovelle erscheinen; die grausigen Phänomene können sich zu „einer tradierbaren Topik verdichten“⁶⁷.

In bezug auf die Abgrenzungsproblematik zur phantastischen Novelle werden die grausigen Gegenstände zu einem wichtigen Merkmal (vgl. unten 1.3a): Denn wenn in der Schauernovelle meist Grausiges dargestellt wird, das von gegenständlich fixierbaren Objekten der natürlichen Welt ausgeht, so stellt die phantastische Novelle eher die Reaktion des Grauens in den Vordergrund. Bei der Gattung der phantastischen Novelle gesellt sich zu dem zweifelsohne auch auffindbaren Grausigen immer ein Grauen, welches von etwas ausgelöst wird, das über den grausigen fixierbaren Gegenstand hinausgeht – wie etwa eine unsichtbare übernatürliche und gänzlich unvertraute Kraft.⁶⁸ Erst dies läßt den Gegenstand phantastisch-unheimlich erscheinen und löst – bei dem mit ihm konfrontierten Subjekt des Textes und beim impliziten Leser – die Reaktion des Grauens aus.⁶⁹

Wie auch Fuhrmann bemerkt, überschneiden sich die Bereiche des Grausigen und des Ekelhaften freilich insofern, als vornehmlich organische Substanzen, insbesondere deformierte oder verletzte Teile des menschlichen oder tierischen Körpers sowohl Grausen als auch Ekel hervorrufen.⁷⁰ Der Unterschied besteht darin, daß das Ekelhafte nicht in der Art des Grausigen als bedrohlich erlebt und dargestellt wird; daß es als Reaktion also nicht Furcht, sondern eben den Ekel auslöst und auslösen will.

⁶⁶ Dies entspricht den Überlegungen Heideggers in bezug auf das „Fürchten für ...“ (*Sein und Zeit*, S. 142). Nach Heidegger ist bei genauerer Betrachtung jedes „Fürchten für ...“ doch ein *Sichfürchten*“ (ebd.), da „das Mitsein mit dem Anderen, der einem entrissen werden könnte, [befürchtet ist]“ (ebd.). Wenn man auch die durch Literatur ausgelöste Furcht bzw. Angst als ein derartiges Fürchten versteht, dann fürchtet der Leser für die mit dem Furchtbaren konfrontierte literarische Figur.

⁶⁷ Fuhrmann (1983), S. 27.

⁶⁸ Die Dimension des gänzlich Unvertrauten und damit Unnatürlichen betont Heidegger in seiner Definition des Grauens: „Hat dagegen das Bedrohliche den Charakter des ganz und gar Unvertrauten, dann wird die Furcht zum *Grauen*“ (*Sein und Zeit*, S. 142).

⁶⁹ Ein gutes Beispiel für dieses Phänomen ist die schon erwähnte Novelle *La Main* von Maupassant, wo erst die Unsicherheit darüber, ob die grausige mumifizierte Hand – „une main noire desséchée, avec les ongles jaunes, les muscles à nu et des traces de sang ancien, de sang pareil à une crasse, sur les os coupés net, comme d’un coup de hache, vers le milieu de l’avant-bras“ (*Contes et nouvelles I*, S. 1119) – ihren Besitzer erwürgt hat und wie sie zwischen die Zähne der Leiche von Sir John Rowell gelangen konnte, aus dem Grausen ein Grauen und aus der Schauernovelle eine phantastische Novelle macht.

⁷⁰ Vgl. Fuhrmann (1983), S. 27.

Vom Grausigen und Ekelhaften ist schließlich das Schaurige zu unterscheiden. Als schaurig sollen im folgenden Szenen und Motive gelten, die schaurige Gegenstände enthalten. Dabei scheint die Abgrenzung zwischen grausigen und schaurigen Gegenständen schwieriger als die zwischen schaurigen und ekelhaften: Wie das Grausige ist nämlich auch das Schaurige dadurch bestimmt, daß es, im Gegensatz zum Ekelhaften, das eine bloß physische Reaktion hervorruft, eine komplexe Mischung von physischen und psychischen Reaktionen entstehen läßt. Der erste Teil der Definition des Schaurigen deckt sich folglich mit der des Grausigen: Schauriges ist optisch oder akustisch wahrnehmbar (ein Beispiel für olfaktorisch wahrnehmbares Schauriges ist mir nicht bekannt), und es verursacht eine spezifische Art von Furcht oder Erschrecken. Im Unterschied zu grausigen Gegenständen beinhaltet das Schaurige keinen Verweis auf ein entsprechendes Handlungselement. Schauriges ist also bestimmt als ein der Szenerie zugehöriges Element, das sich weder auf eine vorausgegangene Handlung zurückführen läßt noch ursächlich eine Handlung nach sich ziehen kann.⁷¹

Nach Garber lassen sich als typische bzw. sogar topische Eigenschaften schauriger Szenerien bzw. Orte anführen: Abgelegenheit, Unfruchtbarkeit und/oder Unkultiviertheit, Stille, Gefährlichkeit (oft auch in Verbindung mit ekelhaften Elementen) sowie Dunkelheit und Unheimlichkeit.⁷² Als Beispiele für in Schauernovellen begegnende Elemente bzw. Motive, die in diesem Sinn als schaurig bezeichnet werden können, sind zu nennen: extreme, lebensfeindliche Landschaften wie undurchdringliche Wälder, karge Berge oder tosende Meere; Naturphänomene wie hohe, dunkle Bäume (Tannen sind ein beliebter Topos des Schaurigen), sehr üppig wuchernde, undurchdringliche Vegetation und beängstigende Tierlaute wie z.B. das Rufen von Eulen. Schaurige Elemente, die nicht in der Natur, sondern an künstlichen Orten zu finden sind, stellen etwa Orte oder Gebäude wie alte verfallene Burgen, Schlösser, Klöster, Ruinen, unterirdische Gänge oder, wenn auch viel seltener, alte verwinkelte Häuser dar.⁷³ Dabei entfalten die genannten Orte bzw. Naturphänomene insbesondere in Verbindung mit extremen (und gefährlichen) Wetterbedingungen wie

⁷¹ Vgl. den Begriff „Schauersetting“, in dem die enge Verbindung, die das Schaurige zur Szenerie hat, zum Ausdruck kommt.

⁷² Vgl. Garber (1974), S. VIII sowie, zu einer genaueren Vorstellung dieser Eigenschaften, ebd. S. 240-264. Garbers Untersuchung bezieht sich eigentlich auf den locus terribilis der deutschen Literatur des 17. Jahrhunderts; die Ergebnisse der Untersuchung lassen sich aber, zumindest was das Schaurige der Natur betrifft, auch auf das Schaurige, wie es im Schauerroman des 18. Jahrhunderts und, in dessen Nachfolge, in der Schauernovelle des 19. Jahrhunderts begegnet, beziehen (vgl. hierzu Garber, S. 262: „Sofern die Handlung des Schauerromans nicht in künstlichen Räumen spielt, sondern in der Natur, gleicht der Schauplatz dem locus terribilis des 17. Jahrhunderts“). Hieran wird deutlich, daß die in der Schauernovelle auffindbare Raummotivik des Schaurigen in einer literarischen Tradition steht, die, das zeigt Garbers Untersuchung auf, von der Antike über die Schäfer- und Landlebendichtung im 17. Jahrhundert bis zu den Schauerromanen des 18. Jahrhunderts reicht.

⁷³ Vgl. zum Topos des schaurigen Schlosses, das zu den Erfindungen der *gothic novel* zählt, Grein (1995) und unten S. 270f.

Gewitter, Sturm, starkem Regen etc. oder außerordentlichen, vor allem dunklen Lichtverhältnissen (fahler Mond, trübes flackerndes Kerzenlicht, totale Dunkelheit⁷⁴) ihre schaurige Wirkung.

Im Vergleich zu grausigen Gegenständen ist das Schaurige, wie oben schon angedeutet, wengleich nicht als schön, so doch auch nicht als häßlich zu beschreiben. Auch die Beschaffenheit des Schaurigen weicht zwar von der natürlichen Ordnung der Dinge ab; die Differenz des Schaurigen zum Normalen und Schönen äußert sich aber, im Unterschied zum Grausigen, das immer eine Negation des naturhaft Ursprünglichen, des Schönen, des Sinnvollen und auch des Guten beinhaltet, nicht ausschließlich auf negative Weise: Das Schaurige ist vielmehr dadurch charakterisiert, daß es das Normale auf irgendeine Weise übertrifft und herausragend ist, wodurch es seine einschüchternde Wirkung gewinnt. Damit ist verbunden, daß das Schaurige sich meistens nicht wie das Grausige auf einen mehr oder weniger kleinen Gegenstand oder Bereich beschränken läßt, sondern daß es meist die Eigenschaft des übermächtig Großen, Ausgedehnten und damit Furchterregenden besitzt. Diese Eigenschaft des Schaurigen findet ihren Ausdruck darin, daß es meist, wie oben dargestellt, ein Element der Natur oder der in sie integrierten Kultur, das heißt der Architektur, ist.

Dem ist allerdings hinzuzufügen, daß auch das Aussehen einer Figur schaurige Charakteristika aufweisen kann.⁷⁵ Hierbei lassen sich als typische Motive bzw. Eigenschaften des Schaurigen von Figuren, die in vielen Schauernovellen stereotyp verwendet werden, unter anderem nennen: außerordentliche Größe und physische Stärke; ein stechender, kalter Blick, der bedrohlich, stark und hochmütig wirkt und eine große Unabhängigkeit von den Urteilen

⁷⁴ Schon Walter Scott erkannte als begeisterter Verehrer Ann Radcliffs, daß „obscurity“, neben „suspense“, eines der entscheidenden Mittel zur Erzeugung des Schaurigen darstellt (vgl. Alewyn 1965, S. 32); und auch Burke nennt als wichtigen Bestandteil des Schrecklichen „obscurity“ (vgl. zu letzterem S. 27). Hierzu ist zu bemerken, daß die Dunkelheit ein sehr häufiges Attribut eines schaurigen Gegenstandes ist, weil sie den beängstigenden Orientierungsverlust des Menschen versinnbildlicht; von einer *conditio sine qua non* kann aber nicht die Rede sein; vielmehr können alle Schattierungen zwischen dem Dunklen und dem Hellen in einer schaurigen Szenerie auftreten. Es läßt sich feststellen, daß vor allem gegen Ende des 19. Jahrhunderts das Motiv des Schaurigen als eine Art Kontrapunkt zum Dunklen auch ausgeweitet wird auf das sehr Helle, Blendende, das ebenfalls außerordentlich ist und dem Menschen die Orientierung nehmen und deswegen lebensfeindlich wirken kann. Vor allem bei Maupassant begegnet diese Ausweitung des Schaurigen auf das hell Gleißende. So haftet z.B. der Szenerie des Massakers in der Wüste des Sudans aus *L'Horrible* etwas Schauriges an, indem hier neben dem Hellen auch die Eigenschaften des Abgelegenen und Unkultivierten hervorgehoben werden: „Ils furent massacrés autour de la source [...]. Ils [les survivants] se mirent donc en route dans cette solitude sans ombre et sans fin, sous le soleil dévorant qui les brûlait du matin au soir.“ (*Contes et nouvelles II*, S. 118). Daß Maupassant die Erscheinung des Schaurigen mit Bedacht als Kontrapunkt zum Dunklen auf das Helle ausdehnt, wird durch den ersten Teil der Novelle bestätigt, wo derselbe Erzähler von einer anderen Erfahrung des Schaurig-Schrecklichen (vgl. den Titel), einem anderen Massaker in einer dunklen winterlichen Kriegsnacht, berichtet, deren Szenerie sehr deutlich einen Gegensatz zum oben zitierten Beispiel bildet: „Toute la campagne normande, livide, tachée par les ombres des arbres entourant les fermes, s'étendait sous un ciel noir, lourd et sinistre“ (ebd. S. 115).

⁷⁵ Vgl. Grein (1995), S. 46f.

und Normvorstellungen der Normalsterblichen verrät; eine tiefe, donnernde Stimme; eine große (und dabei oft gebogene) Nase; eine strenge, dunkle Physionomie; dunkles bzw. (in den meisten Fällen) schwarzes oder (seltener) rotes Haar oder, alternativ dazu, ein kahler Schädel; schmale Lippen; eine gewisse nervös wirkende Magerkeit des Körpers sowie eine ausgeprägte Blässe der Haut.⁷⁶

Ein früher Vertreter des schaurig-bösen Helden, der gewissermaßen als Begründer einer Tradition und als Vorbild für viele seiner schaurigen Nachfolger gelten kann, ist der Mönch Ambrosio aus Lewis' Roman *The Monk* (1795). Zu Beginn des Romans genießt der böse Protagonist zwar noch den Ruf eines Heiligen. Aber die Beschreibung seines Aussehens weist schon typische Elemente des Schaurigen auf, indem auch hier eine Ambivalenz zwischen dem Bedrohlichen und dem Angenehmen, Einnehmenden aufscheint:

Un nez aquilin, un œil noir et brillant, d'épais sourcils fort rapprochés étaient les traits les plus remarquables de sa physionomie. Ses cheveux étaient d'un brun clair. Quoiqu'il ne fût encore qu'à la

⁷⁶ Vgl. zu diesen topischen Attributen des Schaurigen von Bösewichten in der Schauernovelle z.B. folgende Porträts: In *La Jeune Pénitente* (1805) von Mme de Genlis wird der böse Beaumanoir dem Leser vorgestellt als „un homme [...] d'une taille gigantesque, quoiqu'elle fût bien proportionnée; il avoit des manières hautaines, une physionomie dure et sombre; il était froid et silencieux“ (*La Jeune Pénitente*, S. 189); der böse Protagonist aus der Erzählung *Le Jaloux* aus *La Pile de Volta* (1831) wird ähnlich als „un homme [...] d'une haute stature, maigre et nerveux, œil cave et ardent, front pâle et dégarni, cheveux excessivement noirs, teint livide et bilieux“ (*La Pile de Volta*, S. 16) gezeichnet; in Balzacs *Le Grand d'Espagne* (in *Contes Bruns*, 1832) sagt der Erzähler über seinen schaurigen Protagonisten: „C'était un vrai portrait de Murillo! Le mari avait, sous des orbites creusés et noircis, des yeux de feu. Sa face était desséchée, son crâne sans cheveux, et son corps d'une maigreur effroyable.“ (*Contes Bruns*, S. 288). Bei Borel wird in der Novelle *Monsieur de l'Argentière* (in *Champavert: Contes immoraux*, 1833) das Gesicht der Titelfigur beschrieben als „figure blême, sur laquelle pleuvaient des cheveux roux; ses yeux étaient cavernieux et faux, son nez long et en fer de lance“ (S. 32); den Protagonisten François Cenci aus Stendhals Novelle *Les Cenci* (1837) beschreibt der Erzähler als „homme d'à peu près cinq pieds quatre pouces, fort bien fait, quoique trop maigre; il passait pour être extrêmement fort, [...] il avait des yeux grands et expressifs, mais la paupière supérieure retombait un peu trop; il avait le nez trop avancé et trop grand, les lèvres minces et un sourire plein de grâce. Ce sourire devenait terrible lorsqu'il fixait le regard sur ses ennemis“ (in *Romans II*, S. 688); bei Gobineau begegnet in der Novelle *Mademoiselle Irnois* (1847) der böse Protagonist Monsieur Irnois, der als „mal bâti, grand, maigre, sec, jaune, pourvu d'une énorme bouche mal meublée, et dont la mâchoire massive aurait été une arme terrible dans une main comme celle de l'Hercule hébreu“ (*Œuvres I*, S. 77) vorgestellt wird; in Barbey's Novelle *Le Dessous de cartes d'une partie de whist* (in *Les Diaboliques*, 1874) trifft man auf eine Frau, deren Lippen, Nase und Augen ähnlich wie die ihrer männlichen Geistesverwandten folgendermaßen beschrieben werden: „Cette ligne *hortensia* passé qui formait ses lèvres, tant elle les rétractait; [...] ces ailes du nez, qui se creusaient au lieu de s'épanouir, immobiles et non pas frémissantes; [...] ses yeux qui, à certains moments, se renforçaient sous leurs arcades sourcilières et semblaient remonter vers le cerveau“ (*Œuvres romanesques complètes II*, S. 154). Bei Villiers begegnet in *Le Convive des dernières fêtes* (in *Contes cruels*, 1883) ein schauriger Protagonist, der sich durch eine „pâleur orientale“ (*Œuvres complètes I*, S. 608), die von Zeit zu Zeit sogar „des tons singulièrement blêmes – et mêmes blafards“ (ebd. S. 611) annimmt, sowie durch „lèvres [...] plus étroites qu'un trait de pinceau“ und „sourcils [...] toujours un peu froncés, même dans le sourire“ (ebd.) auszeichnet. Ähnliche Attribute des Schaurigen, die auf den Charakter des Bösen der Protagonisten vorausweisen, begegnen sogar noch bei Maupassant, wie z.B. in der Erzählung *Le Père Milon* (1883), wo der leicht sadistisch veranlagte Protagonist als „petit, maigre, un peu tors, avec de grandes mains pareilles à des pinces de crabe“, seine Haare als „ternes, rares et légers comme un duvet de jeune canard [qui] laissaient voir partout la chair du crâne“ und seine Haut als „brune et plissée“, in der sich „de grosses veines qui s'enfonçaient sous les mâchoires et reparaissaient aux tempes“ zeigen (*Contes et nouvelles*, S. 824), beschrieben werden. Zu Maupassant ist allerdings zu bemerken, daß bei ihm zwar auffällig häufig die Magerkeit der (bösen) Protagonisten hervorgehoben wird, die genannten stereotypen Attribute des Schaurigen aber doch aufgrund einer realistischeren, detailreicheren und individuelleren Beschreibung des Äußeren der Figuren an Bedeutung verlieren. Die Bedeutung der schaurigen Orte bleibt jedoch auch bei Maupassant erhalten (vgl. z.B. unten S. 268-272).

fleur de l'âge, l'étude et les veilles avaient presque totalement décoloré ses joues. [...] On remarquait encore dans son regard vif et pénétrant une sorte de sévérité qui commandait la vénération et dont peu de personnes pouvaient soutenir l'aspect.⁷⁷

Aus der ambivalenten Beschaffenheit des Schaurigen folgt, daß auch die psychische Reaktion auf das Schaurige nicht mit der Reaktion auf das Grausige identisch ist: In die Furcht, die das Schaurige erzeugt, weil es als eine übermächtige Bedrohung empfunden wird, mischt sich häufig, mehr oder weniger stark, auch ein gewisses Maß an Faszination und Bewunderung. In den Oxymora wie „agréable terreur“ und „delightfull horror“, die seit dem frühen 18. Jahrhundert von den Kunst- und Literaturtheoretikern als Bezeichnung für den genußvollen Schauer verwendet werden, den das mit dem Schaurigen konfrontierte Subjekt empfindet⁷⁸, kommt diese seltsame Ambivalenz des Gefühls, das durch das Schaurige erzeugt wird, zum Ausdruck.⁷⁹

Damit besitzt die Kategorie des Schaurigen Eigenschaften, die es erlauben, das Schaurige mit dem Begriff des Erhabenen aus der Ästhetik in Verbindung zu bringen. Edmund Burke (1729-1797), einer der ersten und wichtigsten Theoretiker des „sublime“, der zu einem philosophischen Wegbereiter des englischen Schauerromans wurde⁸⁰ – und damit auch zum Wegbereiter der von dieser Gattung beeinflussten französischen Schauernovelle –, bestimmt in seiner 1756 erschienenen Schrift *A Philosophical Enquiry into the Origin of our Ideas of the Sublime and the Beautiful* das Gefühl des Erhabenen als ein Empfinden, das seinen Ursprung in „terror“ habe: „Indeed terror is in all cases whatsoever, either more openly or latently the ruling principle of the sublime.“⁸¹ Das Gefühl des Erhabenen erwächst nach Burke aus dem

⁷⁷ *Le Moine*, in einer französischen Übersetzung von 1797; zitiert nach Killen (2000), S. 41.

⁷⁸ Vgl. Zelle (1987), S. XV.

⁷⁹ Freilich muß auch hier bemerkt werden, daß sich die Kategorien des Schaurigen und des Grausigen überschneiden. So ist die Guillotine, wie sie Villiers in seiner Novelle *Le Secret de l'échafaud* beschreibt (vgl. *Œuvres complètes II*, S. 26: „Seule, emplissant l'espace et bornant le ciel, la guillotine semblait prolonger sur l'horizon l'ombre de ses deux bras levés, entre lesquels, bien loin, là-haut, dans le bleuissement de l'aube, on voyait scintiller la dernière étoile. A ce funéraire aspect, le condamné frémit [...]“), einerseits als schaurig zu bezeichnen: In diesem Sinn ist die tödliche Maschine zu einem Teil der Landschaft geworden, die bedrohlich (vgl. oben „l'ombre“; „frémit“) und schön (vgl. oben „bleuissement de l'aube“; „étoile“) zugleich wirkt; sie kann somit der Szenerie zugeordnet werden. Die Beschreibung der Guillotine, die, einem Baum ähnlich, in der Morgendämmerung den Schatten ihrer zwei beängstigenden Arme auf den Hinrichtungsplatz wirft, unterstützt eine solche Auslegung. Andererseits ist mit dem Begriff der Guillotine deren schreckliche Zweckbestimmung konnotiert; der Gegenstand „Guillotine“ beinhaltet also den Verweis auf das grausige Handlungselement des Kopfabschlagens und kann somit der Kategorie des Grausigen zugeordnet werden. Der Text unterstützt auch diese Analyse, wenn es im weiteren Verlauf der Novellenhandlung zu dem grausigen Akt des Abtrennens des Kopfes vom Rumpf eines Menschen durch das Fallbeil der Guillotine kommt.

⁸⁰ Vgl. Scharold (2007), S. 60: „in Burkes Bestimmung des Erhabenen [lagen] schon alle Ingredienzen für die Gothic Novel parat.“

⁸¹ Burke: *Enquiry*, S. 230f. Burke verwendet den Begriff „terror“ in einem umfassenden Sinn, so daß eine Unterscheidung zwischen „Furcht“ und „Angst“ in der *Enquiry* nicht aufzufinden ist; der Begriff „terror“ schließt vielmehr bei Burke beide Elemente ein (vgl. Klein 1975, S. 42). Im folgenden soll der Begriff im Deutschen mit „Furcht“ wiedergegeben werden, da dieser in bezug auf das Schaurige, das immer von

Gefühl „terror“, weil mit „terror“ eine spezifische Art von „delight“⁸², Vergnügen oder sogar Entzücken, verbunden sein kann: „[...] for terror is a passion which always produces delight when it does not press too close“.⁸³ Damit ist die Empfindung des Erhabenen nach Burke als eben jenes spezifische von Furcht verursachte Vergnügen definiert. Als weitere Wahrnehmungsmomente eines „terror“, der die Empfindung des Erhabenen erzeugt, nennt Burke in seiner *Enquiry* „obscurity“, „power“, „vastness“, „infinity“ und „magnificence“⁸⁴ – die Affinitäten dieser Konzeption zu dem in dieser Arbeit verwendeten Begriff des Schaurigen sind evident.

Aus den oben zitierten Textstellen wird deutlich, daß das Erhabene darauf angewiesen ist, daß bestimmte Bedingungen gegeben sind. Bemerkenswert ist für unseren Zusammenhang vor allem die Forderung nach einem gewissen Abstand, in dem sich das beobachtende Subjekt zu dem „terror“ verursachenden Gegenstand befinden müsse, wie sie in „too close“ und „too nearly“ zum Ausdruck kommt. Im Verhältnis zu dem schaurigen, furchtbaren Gegenstand muß also ein gewisses Maß an eigener Sicherheit bestehen, damit die Empfindung des Erhabenen ermöglicht wird. Dementsprechend ist es naheliegend anzunehmen, daß das Erhabene nach Burke nur für ein beobachtendes, nicht aber für ein mit dem Schaurigen, Furchtbaren unmittelbar konfrontiertes Subjekt erfahrbar ist. Im Fall der Literatur entspräche diesem beobachtenden Subjekt dann der Leser.

Klein formuliert, daß Burke das Erhabene „von einem mediatisierten Gefühl des Schreckens“⁸⁵ ableite. Hieraus ist allerdings noch nicht zwangsläufig zu schließen, daß das Erhabene nur in literarisierter oder – allgemeiner – künstlerisch mediatisierter Form existiert. Burke erwähnt im Kontext seiner Ausführungen zum Erhabenen nämlich auch das folgende Phänomen: „[...] we have a degree of delight, and that no small one, in the real misfortunes and pains of others“⁸⁶. Das Erhabene ist mithin nicht nur eine Kategorie der Rezeption von Kunst, sondern es existiert auch in der realen Welt. Wie Klein ausführt, läßt Burke dabei offen, wie er „delight“ versteht, „ob es sich dabei um den Hang des Menschen zur Grausamkeit handelt, um pure Sensationslust (wie das Zusehen bei Hinrichtungen) oder ob

Konkretem ausgeht, zur Bezeichnung der Quelle des Erhabenen-Schaurigen treffender erscheint als die unbestimmte Angst (vgl. zu dem Problem der Differenzierung zwischen Furcht und Angst in der Schauernovelle S. 52-54).

⁸² Zur semantischen Neuprägung von „delight“ durch Burke – entgegen dem allgemeinen Sprachgebrauch – vgl. *Enquiry*, S. 213f. Auch im Deutschen gibt es keinen eingebürgerten Begriff, der „Vergnügen“ einerseits und ein „removal of pain or danger“ (ebd. S. 214) andererseits in sich vereinen würde.

⁸³ Burke: *Enquiry*, S. 222. Im Kapitel „Of the sublime“ führt Burke genauer aus: „When danger or pain press too nearly, they are incapable of giving any delight, and are simply terrible“ (S. 217).

⁸⁴ Vgl. Klein (1975), S. 44-56.

⁸⁵ Klein (1975), S. 371.

⁸⁶ Burke: *Enquiry*, S. 221. Nach Klein deutet sich diese Verbindung des Erhabenen zum real Schaurigen bereits bei Pseudo-Longin an, der als erster dem Erhabenen eine eigene Schrift widmet (vgl. Klein 1975, S. 40). Er „sieht das Erhabene mit den Gefühlen zusammen, die der Betrachter einer Schlacht in sich entwickelt“ (ebd.).

mehr dahinter steht: das Erschauern über die Vergänglichkeit“.⁸⁷ Unzweifelhaft ist, daß für Burke das Vergnügen am Schrecklichen, als welches er das Gefühl des Erhabenen definiert, auch aus dem unmittelbaren Betrachten realer schauriger Szenen aus der sicheren Distanz des Beobachters heraus erwachsen kann. Eine schaurige Szenerie der Literatur kann also im Burkeschen Sinn sowohl beim Leser das Gefühl des Erhabenen erzeugen als auch bei einer Figur des Textes, wenn diese sich nur in ausreichendem Abstand zum Schaurigen befindet. Ganz allgemein gesagt: Es muß sich immer um eine Beobachterperspektive handeln, wenn eine schaurige Szenerie im Burkeschen Sinn als *erhaben* bezeichnet werden soll.

Festzuhalten ist, daß es sich bei dem Erhabenen im Burkeschen Sinn um eine anticlassische, die Romantik vorbereitende Kategorie handelt, da sich in ihr eine neue Dimension ästhetischen Denkens auftut, welche die klassischen Grenzen zwischen *schön* und *häßlich* neu bestimmt bzw. sprengt. Was die Kunst betrifft, so postuliert Burke hinsichtlich des Erhabenen im Grunde einen „delightful horror“, in dem sich auch deutlich eine sadistische Komponente zeigt.⁸⁸ Das Erhabene weist dementsprechend bei Burke keine ethische Komponente auf, so daß Klein zu Recht von der „ethischen Indifferenz der Burkeschen Ästhetik“⁸⁹ sprechen kann – eine Indifferenz im übrigen, die z.B. Schiller in seiner Bestimmung des Erhabenen aufzuheben sich bemühen wird (vgl. unten).

An diesem Punkt stellt sich die Frage, ob der Burkesche Begriff von „terror“ wirklich nur mit dem hier verwendeten Begriff des Schaurigen in Beziehung gesetzt werden kann oder ob es nicht auch denkbar ist, daß auch die in dieser Arbeit verwendeten Kategorien des Bösen, des Grausigen oder gar des Ekelhaften dem Burkeschen Begriff von „terror“ entsprechen und in diesem Sinn Ursprung des Erhabenen sein können. Hierzu ist zunächst zu bemerken, daß allein schon aufgrund der mit dem Begriff „sublime“ eng verbundenen Begriffe „obscurity“, „vastness“, „infinity“ und „magnificence“ eine Nähe des Burkeschen Erhabenen zu den Kategorien des Bösen, des Grausigen oder gar des Ekelhaften nicht in Frage zu kommen scheint. Mit Bestimmtheit läßt sich bei genauerem Hinsehen allerdings nur die Kategorie des Ekelhaften als Quelle des Erhabenen ausschließen: Da mit dem Gefühl des Ekels nicht das Gefühl der Bedrohung, der Furcht verbunden ist, was ja immer die Voraussetzung für das Erleben des Erhabenen ist, kann aus dem Ekelhaften auch nicht das Gefühl des Erhabenen erwachsen.

Wenn Burke dem Ozean das Vermögen zuschreibt, die Empfindung des Erhabenen zu erzeugen, so gibt er ein Paradebeispiel für die ästhetische Kraft gerade des Schaurigen. Aber

⁸⁷ Klein (1975), S. 40.

⁸⁸ Vgl. ebd., S. 372.

⁸⁹ Ebd.

aufgrund ihrer Eigenschaft, furchterregend zu sein, lassen sich auch die Kategorien des Bösen und des Grausigen als Ursprung des Erhabenen letztlich nicht ausschließen. In der *Enquiry* heißt es:

Whatever is fitted in any sort to excite the ideas of pain, and danger, that is to say, whatever is in any sort terrible, or is conversant about terrible objects, or operates in a manner analogous to terror, is a source of the *sublime*; that is, it is productive of the strongest emotion which the mind is capable of feeling.⁹⁰

Die Definition des Furchtbaren als Quelle des Erhabenen, ist, wie man sieht, an dieser Stelle sehr weit gefaßt und könnte auch die Bereiche des Bösen und des Grausigen als Kategorien, die dazu geeignet sind, das Gefühl des Erhabenen zu erzeugen, einschließen. Die oben genannten Burkeschen Eigenschaften bzw. Ursachen und Folgeerscheinungen von „terror“ sind mithin keine zwingend notwendigen und ausschließenden Kriterien, sondern nur Beschreibungen häufig beobachtbarer Charakteristika des Erhabenen. Auch der oben zitierte Hinweis Burkes, daß Menschen Vergnügen am Leid und den Qualen anderer empfinden, weist darauf hin, daß für Burke auch aus grausigen Szenen, wie z.B. aus der Hinrichtung eines Menschen, eine erhabene Wirkung erwachsen kann.

Wenn also das Erhabene im Burkeschen Verständnis auch kein eindeutiges Abgrenzungskriterium in bezug auf den Bereich des Schaurigen einerseits und auf die Bereiche des Bösen und des Grausigen andererseits darstellt, so kann doch festgehalten werden, daß in der *Enquiry* dem Begriff des Erhabenen vor allem die in dieser Arbeit verwendete Kategorie des Schaurigen entspricht. Die ästhetische und philosophische Entwicklung bestätigt diese Nähe des Erhabenen zum Schaurigen und eine Abgrenzung zum Bösen, Grausigen und Ekelhaften, da sie genau diese Seite des Burkeschen Begriffes des Erhabenen aufnimmt und ausbaut.

Für Schiller beispielsweise ist das Erhabene, wie er in seinem 1793 erschienenen Aufsatz *Über das Erhabene* formuliert, „ein gemischtes Gefühl“⁹¹, das der Mensch angesichts eines erhabenen Gegenstandes empfindet, eine „Zusammensetzung von Wehsein, das sich in seinem höchsten Grad als ein Schauer äußert, und von Frohsein, das bis zum Entzücken steigen kann.“⁹² Der sinnliche, physische Mensch werde, so Schiller, in der Konfrontation mit dem Erhabenen auf seine Schranken, seine Ohnmacht verwiesen, was sich in dem Gefühl des Wehseins äußere; der moralische Mensch aber mache angesichts des Erhabenen „die Erfahrung seiner Kraft und wird durch ebendas unendlich erhoben, was den andern [den physischen Menschen] zu Boden drückt.“⁹³ Was bei Burke die Bedingung des räumlichen

⁹⁰ Burke: *Enquiry*, S. 216.

⁹¹ Schiller: *Über das Erhabene*, S. 796.

⁹² Ebd.

⁹³ Ebd., S. 798.

Abstandes ist – das Erhabene kann nur der empfinden, der dem Furchtbaren nicht unmittelbar ausgesetzt ist –, ist bei Schiller eine Bedingung der geistigen Fähigkeit: Nur der Mensch kann das Erhabene empfinden, der nicht mehr nur der Sklave der physischen Notwendigkeit ist, sondern dessen Geist entwickelt ist und ihm eine „freie Betrachtung gegen den blinden Andrang der Naturkräfte“⁹⁴ ermöglicht. Denn nur die geistigen Fähigkeiten des Menschen, so Schiller, erlauben es ihm, sich von der unfassbaren, allgewaltigen Natur nicht mit Entsetzen abwenden zu müssen, sondern sich „mit schauerlicher Lust [...] diesen Schreckbildern seiner Einbildungskraft [zu nähern]“⁹⁵. Der, der das Erhabene empfinde, erfahre angesichts der übermächtigen Ungebundenheit der Natur, die sowohl die Physis als auch den Verstand des Menschen übersteige, zwar auch ein Gefühl der Furcht oder der Angst; dieses Gefühl werde aber von dem des Erhabenen aufgehoben, in Frohsinn, ja Entzücken verwandelt, weil der freie menschliche Geist in dem erhabenen Schauspiel der Natur ein „treffend[es] Sinnbild für die reine Vernunft, die in ebendieser wilden Ungebundenheit der Natur ihre eigne Unabhängigkeit von Naturbedingungen dargestellt findet“⁹⁶, erblicken könne. Für Schiller kann dementsprechend erhaben nur all das sein, was dem menschlichen Geist als Sinnbild seiner Unabhängigkeit von allem Physischen, Niedrigen und Kleinlichen dienen kann. Es bedarf wohl keiner weiteren Erläuterung, daß die Kategorien des Bösen, des Grausigen und Ekelhaften dieser Forderung nicht entsprechen und mithin im Schillerschen Sinn keine erhabene Wirkung zeitigen können.

Das Schillersche Erhabene findet sich vielmehr in der Natur; alle Beispiele, die Schiller nennt, stammen aus diesem Bereich: „der Anblick unbegrenzter Fernen und unabsehbarer Höhen, der weite Ozean zu seinen Füßen und der größere Ozean über ihm“, der „wunderbare Kampf zwischen Fruchtbarkeit und Zerstörung in Siziliens Fluren“, „Schottlands wilde[...] Katarakte[...] und Nebelgebirge[...]“ sowie die „tückischen Krater des Vesuvs“⁹⁷. All diese gewaltigen Naturerscheinungen – von denen uns im übrigen manche als schaurige Szenerien in Schauernovellen wiederbegegnen⁹⁸ – wirken im Schillerschen Sinn erhaben, indem sie in

⁹⁴ Ebd., S. 801.

⁹⁵ Ebd.

⁹⁶ Ebd., S. 803.

⁹⁷ Schiller: *Über das Erhabene*, S. 802.

⁹⁸ So begegnet z.B. Schillers „Anblick unbegrenzter Fernen und Höhen“ in Poes *Une Descente dans le Maelstrom*; „der weite Ozean“ in derselben Erzählung Poes sowie in Villiers' *Duke of Portland*; „Siziliens Fluren“ Schillers ähnlich finden sich südländische Landschaften (nämlich die Landschaft Korsikas) bei Mérimée in *Mateo Falcone* und *Colomba* sowie bei Maupassant in *Un bandit corse* und *Une vendetta*; ein immerhin italienischer Vulkan, wenn auch nicht der Vesuv, begegnet in Stendhals *L'Abbesse de Castro*.

Nur Schottland scheint bei den Autoren von Schauernovellen etwas aus der Mode gekommen zu sein. Als Erklärung läßt sich anführen, daß Schottland als Ort der Handlung eher dem Genre der phantastischen Novelle vorbehalten zu sein scheint, da dieses Land in der literarischen Tradition seit MacPhersons *Ossian* als ein vom Meer umtostes archaisches Land mit tiefen nebeligen Abgründen gilt, das von abergläubischen Menschen zusammen mit zahlreichen Elfen, Geistern und anderen übernatürlichen Wesen bewohnt wird; die südlichen

ihrer Größe den Geist des Menschen „der drückenden Gefangenschaft des physischen Lebens“⁹⁹ entreißen und ihm ein Bild eines Höheren vermitteln, an dem der Geist des Menschen selbst teilhat. Schon an dieser Stelle wird deutlich, daß Schiller versucht, die eigentlich nicht klassische, da ihrem Wesen nach nicht schöne und gute Kategorie des Erhabenen mit den der Vernunft und dem Verstand verpflichteten Werten der Klassik zu verbinden.

Die Schlüsse, die Schiller für die Kunst aus seinen Beobachtungen zum Erhabenen zieht, bestätigen dieses Bemühen. Denn von der Kunst verlangt Schiller, daß sie, obwohl „schon die Natur für sich allein Objekte in Menge auf[stellt], an denen sich die Empfindungsfähigkeit für das [...] Erhabene üben könnte“¹⁰⁰, ebenfalls das Erhabene darstellen müsse, damit der Mensch sich und seinen Sinn für das Erhabene bilden könne. Die künstlerische Darstellung der zerstörerischen Kraft der Natur wirke in diesem Sinn wie eine Impfung, wappne den Menschen gegen die Erfahrung wirklichen Unglücks, helfe dem Geist zur Selbständigkeit, so daß er einen Vorsprung vor dem sinnlichen Trieb gewinne. Dies führe dazu, daß der Mensch dann, wenn aus dem künstlich Übermächtigen ein wirkliches, ernsthaftes werde, dazu imstande sei, dieses als ein künstliches zu behandeln und das wirkliche Leiden in ein Gefühl des Erhabenen aufzulösen.¹⁰¹

Hier gelingt Schiller die dem klassischen Ideal verpflichtete Begründung, warum die Kunst das dem klassischen Kanon des Schönen nicht entsprechende Erhabene doch auch im klassischen Sinn zum Zweck der Erziehung des Menschen darstellen darf bzw. muß. So sehr sich Schiller mit dieser Funktionsbestimmung des Erhabenen auch vom Burkeschen „delight“ unterscheidet, in seinen Überlegungen die Kunst betreffend nähert er sich seinem Vorgänger doch auch an, wenn er betont, daß das Erhabene am besten und leichtesten in der Form des Künstlichen erfahren werden könne – also vor allem dann, wenn der Mensch nicht unmittelbar mit dem überwältigenden Erhabenen konfrontiert ist, sondern es als Beobachter, dem Erhabenen nicht physisch unterworfen, aus der Ferne auf sich wirken lassen kann.

Festzuhalten bleibt, daß für Schiller sich das Erhabene sowohl in der Kunst als auch in der Natur findet, daß es infolge seiner geistesbildenden Funktion niemals böse, grausige oder ekelhafte Züge tragen kann; Schillers Bestimmung des Erhabenen weist vielmehr wichtige Übereinstimmungen mit der in dieser Arbeit vorgestellten Kategorie des Schaurigen auf. Es

Länder finden sich hingegen eher in der Schauernovelle wieder, da den Bewohnern dieser Länder traditionell eine besondere Leidenschaft und damit verbunden der Hang zu leidenschaftlichen Verbrechen zugeschrieben wird (vgl. zu letzterem unten S. 118).

⁹⁹ Schiller: *Über das Erhabene*, S. 801.

¹⁰⁰ Ebd., S. 807.

¹⁰¹ Vgl. ebd., S. 805.

soll freilich schon an dieser Stelle bemerkt werden, daß das Schaurige der Schauernovellen, auf dessen Funktion an anderer Stelle noch im einzelnen eingegangen werden muß (vgl. unter 2.4), sicher eine andere Funktion als die von Schiller für das Erhabene zumindest postulierte aufklärerisch-geistesbildende übernimmt.

Im folgenden soll an einem Beispiel dargelegt werden, wie sich der Begriff des Erhabenen – hier vor allem in Schillerscher Prägung – auf die schaurige Szenerie einer Schauernovelle anwenden läßt. In *Une Descente dans le Maelstrom* (1841)¹⁰² beschreibt Poe einen schrecklichen, Mensch und Schiff verschlingenden Meeresstrudel. Der Ich-Erzähler der Binnenerzählung ist ein alter Fischer, der, im zeitlichen Abstand von drei Jahren, als einziger Überlebender von einer Schifffahrt berichtet, die er mit seinen beiden Brüdern angetreten hat und die sie in den Abgrund des Moskoe-Stroms bei den Lofoten geführt hat. Die Affinitäten der durch diesen Ich-Erzähler evozierten schaurigen Szenerie zu den Bestimmungen des Erhabenen bei Schiller und Burke sind augenfällig. Allein in der unten zitierten Textstelle findet sich eine Vielzahl von Entsprechungen zu so zentralen Burkeschen Begriffen wie „vastness“ (vgl. unten „vaste“), „obscurity“ (vgl. unten „murs noirs“, „pleine lune“), „magnificence“ (vgl. unten „splendeur“) und „terror“ (vgl. unten „horrible“). Und so, wie Schiller sich das Erhabene beispielhaft im „Anblick [...] unabsehbarer Höhen“¹⁰³ zu denken vermag, beschwört der Poesche Ich-Erzähler den Eindruck von „profondeur prodigieuse“, wiederaufgenommen durch „les plus intimes profondeurs de l’abîme“:

Le bateau semblait suspendu comme par magie, à mi-chemin de sa chute, sur la surface intérieure d’un entonnoir d’une vaste circonférence, d’une profondeur prodigieuse, et dont les parois admirablement polies auraient pu être prises pour de l’ébène, sans l’éblouissante vélocité avec laquelle elles pirouettaient et l’étincelante et horrible clarté qu’elles répercutaient sous les rayons de la pleine lune, qui, de ce trou circulaire que j’ai déjà décrit, ruisselaient en un fleuve d’or et de splendeur le long des murs noirs et pénétraient jusque dans les plus intimes profondeurs de l’abîme.¹⁰⁴

In dieser Beschreibung des tödlichen Strudels kommt auch schon die spezifische Ambivalenz des Gefühls zum Ausdruck, die in der Natur des Schaurigen bzw. des Erhabenen liegt, indem Wörtern und Passagen, die das Bedrohliche der Situation bezeichnen („le bateau semblait suspendu [...] à mi-chemin de sa chute“, „entonnoir“, „horrible“, „trou“, „murs noirs“ und „les

¹⁰² Das Korpus dieser Arbeit enthält einige Novellen des Angloamerikaners Edgar Allan Poe. Dies mag auf den ersten Blick überraschen, ist aber für den Gegenstand der Arbeit unverzichtbar, da Poes Werke auf die Entwicklung der französischen Schauernovelle enormen Einfluß ausgeübt haben (vgl. z.B. 2.2.1 e). Da diese Wirkmächtigkeit nicht zuletzt auf die Vermittlung durch Baudelaire zurückzuführen ist, habe ich mich dazu entschieden, Poes Novellen in der Baudelaireschen Übersetzung, wie sie in der entsprechenden Pléiade-Ausgabe vorliegt, zu zitieren. Zu den poetologischen Bezügen siehe S. 46f.

Die Angaben zum Erscheinen der Poeschen Texte beziehen sich hier und im folgenden auf ihr erstes Erscheinen in englischer Sprache (meist in amerikanischen Zeitschriften).

¹⁰³ Schiller: *Über das Erhabene*, S. 802.

¹⁰⁴ Poe: *Œuvres en prose*, S. 195.

plus intimes profondeurs de l'abîme“), solche entgegengestellt werden, die das Großartige und Faszinierende des Strudels hervorheben („magie“, „prodigieuse“, „admirablement“, „éblouissante“, „étincelante“, „fleuve d'or et de splendeur“). Der Ich-Erzähler macht diese Ambivalenz des Gefühls in seiner Beschreibung des von ihm durchlebten schrecklichen Naturphänomens explizit, wenn er erklärt, daß keine der bisherigen wissenschaftlichen Beschreibungen dem Anblick „de la magnificence et de l'horreur du tableau“¹⁰⁵ gerecht werde. Damit verwendet er wieder Attribute, die sich, wie erinnerlich, exakt mit den Eigenschaften des Erhabenen decken.

Die Parallelen zwischen der schaurigen Poeschen Untergangsszene und Schillers Überlegungen zum Erhabenen betreffen aber nicht nur die Attribute des Erhabenen sowie eine gewisse Motivik; Übereinstimmungen lassen sich vielmehr sogar im psychologischen bzw. geistigen Aspekt erkennen, den beide Autoren zur Bedingung des Erlebens des Erhabenen machen. In erstaunlicher Entsprechung zu der Schillerschen Theorie des Erhabenen ist der Poesche Held nämlich zunächst, so erinnert er sich in seinem Bericht, noch so in seiner physischen Furcht gefangen, daß er das Erhabene des Schauspiels gar nicht wahrzunehmen in der Lage ist. In dieser Phase bestimmen noch tierhaft-instinktive Reaktionen das Verhalten des Helden: Er schließt vor Horror die Augen und ein Krampf verhindert, daß er sie wieder öffnen kann.¹⁰⁶ Dies kann als der letzte verzweifelte Versuch der Kreatur gedeutet werden, sich vor dem Unabwendbaren zu schützen.¹⁰⁷ Diese Reaktion entspricht jener, die Schiller dem geistig nicht gebildeten Menschen angesichts des Erhabenen unterstellt: „sich [...] mit Entsetzen abwenden.“¹⁰⁸

Erst als sich der Geist des Protagonisten im Angesicht des scheinbar unausweichlichen Todes von der Herrschaft seiner Furcht befreit hat, indem er in dem schaurigen tödlichen Naturschauspiel, wenn auch nicht wie Schiller ein Sinnbild seines eigenen Geistes, sondern in romantischer Manier transzendent eingefärbt, ein Bild für die Kraft Gottes erkennt, eröffnet sich ihm das Erhabene der Situation. Erst dieser Gedanke gibt dem Erzähler die Kraft, das tödliche Schauspiel ganz im Schillerschen Sinn als geistig freier, nicht mehr nur der Physis unterworfenen Mensch zu genießen:

Je commençai à songer quelle magnifique chose c'était de mourir d'une pareille manière, et combien il était sot à moi de m'occuper d'un aussi vulgaire intérêt que ma conservation individuelle, en face d'une si prodigieuse manifestation de Dieu. Je crois que je rougis de honte quand cette idée traversa mon esprit. Peu d'instant après [...], je sentis positivement le *désir* d'explorer ses profondeurs [...].¹⁰⁹

¹⁰⁵ Ebd., S. 184.

¹⁰⁶ Ebd., S. 192.

¹⁰⁷ Vgl. Lubbers (1961), S. 90.

¹⁰⁸ Schiller: *Über das Erhabene*, S. 801.

¹⁰⁹ Poe: *Œuvres en prose*, S. 193.

Die Bedeutung der geistigen Kräfte des Verstandes im Erleben des Erhabenen wird im folgenden Absatz noch deutlicher hervorgehoben. An dieser Stelle, an welcher der Erzähler berichtet, daß auch die eintretende Windstille dazu beigetragen habe, daß er sich von seiner Kopflosigkeit habe befreien können, findet sich kein Hinweis mehr auf eine transzendente göttliche Kraft,:

[...] j'ai souvent eu l'idée, depuis lors, que les évolutions du bateau autour du gouffre m'avaient un peu étourdi la tête. Il y eut une autre circonstance qui contribua à me rendre maître de moi-même; ce fut la complète cessation de vent [...].¹¹⁰

Einerseits ist es also ein geistiges Erkennen der transzendentalen Bedeutung des Schrecklichen, andererseits ein Erwachen der geistigen Kräfte durch äußere günstige Umstände, was es dem nunmehr geistig wieder selbstbestimmten Erzähler erlaubt, sich „furchtlos und mit schauerlicher Lust [...] diesen Schreckbildern [zu nähern]“¹¹¹, oder, wie es bei Poe heißt, genau hinzuschauen und das Schauspiel und seine Situation in seiner ganzen „magnificence terrifique“¹¹² wahrzunehmen. Was diese Erfahrung im Erzähler auslöst, entspricht wiederum Gefühlen, wie sie in dieser Arbeit für das Schaurige bzw. von Schiller und Burke für das Erhabene bestimmt wurden: „Jamais je n'oublierai les sensations d'effroi, d'horreur et d'admiration que j'éprouvai en jetant les yeux autour de moi“¹¹³; und einige Absätze darunter wird das für das Erhabene charakteristische Vergnügen am Furchtbaren noch deutlicher hervorgehoben: „Il fallait que j'eusse le délire, – car je trouvais même une sorte d'*amusement* à calculer les vitesses relatives de leur descente [des nombreux objets qui flottaient] vers le tourbillon d'écume.“¹¹⁴ Die bewundernde, nunmehr nicht mehr vom primitiven Entsetzen dominierte Wahrnehmung des Erhabenen, das zeigt die zitierte Textstelle, bringt den Helden dazu, die erschreckende Natur um sich herum nun einerseits mit Vergnügen und andererseits, daran gekoppelt, mit einer gewissen wissenschaftlichen Genauigkeit wahrzunehmen.

Bemerkenswert an der letzten der zitierten Textstellen ist also außer dem Bezug zu Theorien des Erhabenen durch die Betonung des Vergnügens am Untergang („amusement“) auch das vom Protagonisten verwendete Wort „calculer“, in dem ein der wissenschaftlichen Exaktheit verpflichteter Umgang mit dem Erhaben-Schrecklichen zum Ausdruck kommt. Diese helllichtige, rationale Haltung des Erzählers in bezug auf das gefährvolle Schreckliche, in dem er sich befindet, schwingt in der gesamten Darstellung seines Erlebnisses mit, da der Erzähler häufig Wörter und Wendungen wählt, die deutlich machen, daß er den gewaltigen

¹¹⁰ Ebd.

¹¹¹ Schiller: *Über das Erhabene*, S. 801.

¹¹² Poe: *Œuvres en prose*, S. 195.

¹¹³ Ebd.

¹¹⁴ Poe: *Œuvres en prose*, S. 196 (Hervorhebungen im Original).

Strudel vernunftgeleitet und wissenschaftlich zu erfassen versucht. Diese Haltung ergibt sich freilich erst, nachdem der Held sich von seiner anfänglichen in die Blindheit flüchtenden primitiven Angstreaktion befreien konnte: So finden sich Ausdrücke wie „explorer ses profondeurs“¹¹⁵, „observer [...] avec quelque exactitude“¹¹⁶ oder „je fis aussi trois observations importantes“¹¹⁷ und mathematisch-naturwissenschaftliches Vokabular wie „vortex“¹¹⁸, „talus incliné à plus de 45 degrés“¹¹⁹, „cylindre“ und „cylindrique“¹²⁰, „sphère“ und „sphérique“¹²¹, „deux masses d’un volume“¹²² etc.

Und in der Tat sind es schließlich genau diese rationalen Beobachtungen, die dem Protagonisten zur Rettung gereichen: Bei seinen faszinierten Beobachtungen stellt der Fischer nämlich fest, daß zylindrische Formen am wenigsten schnell sinken; er erblickt Fässer, die den Strudel fast unbeschadet zu überstehen scheinen. Hoffnung keimt in dem Erzähler auf, und er faßt den Entschluß, das Experiment zu wagen: Er bindet sich an das Faß, das er auf dem Schiff umklammert hält und überläßt sich dem Meer, während der eine seiner Brüder in der Betäubung des Schocks verharrt und sich weigert, seinen Platz am Anker zu verlassen und dem Beispiel des Protagonisten zu folgen. Der dritte Bruder hatte sich übrigens an den vermeintlich sichersten Punkt des Schiffes, den Hauptmast, geklammert, wurde aber schon bei der ersten Welle des Strudels über Bord gespült, weil der Mast brach. Obwohl der Held durch Zeichen versucht, den verbleibenden Bruder auf das rettende Unterfangen aufmerksam zu machen, schüttelt dieser verzweifelt den Kopf:

Je résolu de m’attacher avec confiance à la barrique que je tenais toujours embrassée, de larguer le câble qui la retenait à la cage et de me jeter avec à la mer. Je m’efforçais d’attirer par signes l’attention de mon frère sur les barils flottants auprès desquels nous passions, et je fis tout ce qui était en mon pouvoir pour lui faire comprendre ce que j’allais tenter. Je crus à la longue qu’il avait deviné mon dessein; – mais, qu’il l’eût ou ne l’eût pas saisi, il secoua la tête avec désespoir et refusa de quitter sa place près du boulon.¹²³

Die verneinende Geste des Kopfschüttelns sagt wohl genug über den Bruder aus: In seiner „agonie de terreur“¹²⁴ gelingt ihm keine geistige Distanznahme zu seiner gefährdeten Physis; er wird Opfer nicht nur der Katastrophe, sondern auch der eigenen Verzweiflung, da er den Zeichen der Rettung nicht zu folgen weiß. Während also auch der zweite Bruder wie der erste untergeht, überlebt der wissenschaftlich denkende und auf seine Erkenntnisse vertrauende Ich-Erzähler den tödlichen Strudel. Die Brüder des Protagonisten dienen somit

¹¹⁵ Ebd., S. 193.

¹¹⁶ Ebd., S. 195.

¹¹⁷ Ebd., S. 197.

¹¹⁸ Ebd., S. 186.

¹¹⁹ Ebd., S. 195.

¹²⁰ Ebd., S. 197.

¹²¹ Ebd.

¹²² Ebd.

¹²³ Poe: *Œuvres en prose*, S. 198.

¹²⁴ Ebd., S. 194.

gewissermaßen als „Folien für den Helden“¹²⁵: Das im Instinktiven verharrende Verhalten der Brüder, ihr Festhalten an den scheinbar sichersten Punkten des Schiffes und ihr aus diesem Verhalten resultierender Untergang werden dem andersgearteten Verhalten und Schicksal des Protagonisten gegenübergestellt. Die „Folie“ der Brüder betont, daß in dem Verhalten des Helden, das heißt in der Überwindung der Furcht, in der folgenden hellstichtigen Betrachtungsweise der Situation und in dem Akt des vertrauenden Loslassens, der Grund für sein Überleben zu sehen ist.

Es läßt sich festhalten, daß auch der romantische Held Poes dem klassisch-aufklärerischen Ideal des selbständig denkenden und geistig befreiten Menschen verpflichtet ist. Bei Poe ist allerdings hinzuzufügen, daß die errettende geistige Befreiung des Menschen ihren Ursprung in der Erkenntnis der göttlich-transzendenten Dimension der bedrohlichen Naturkraft hat: Wie die Analyse gezeigt hat, steht diese Erkenntnis am Anfang der hellstichtigen Überlegungen des Helden und seiner Rettung.¹²⁶

Typisch romantisch ist, daß dem geistigen Potential, welches das Erlebnis des Erhabenen freisetzt und welches durch das rationale Handeln des Erlebenden dessen Rettung bewerkstelligt, ein gewisser „Irrationalismus“¹²⁷ zur Seite gestellt wird. Die einer Todeserfahrung vergleichbare Situation in der vermeintlichen Unentrinnbarkeit des Strudels umschreibt der Erzähler mit dem Begriff „mystères“¹²⁸. Traditionelle Meßinstrumente versagen.¹²⁹ Keine vorgefertigte wissenschaftliche Beschreibung vermag der Erfahrung gerecht zu werden.¹³⁰ Daß „eine Antithese besteht zwischen menschlicher *ratio* und übernatürlicher Macht, daß diese Macht die Ergebnisse logischen Denkens ad absurdum führen kann“¹³¹, verdeutlicht das der Erzählung vorangestellte Motto:

Les voies de Dieu, dans la Nature comme dans l'ordre de la Providence, ne sont point vos voies; et les types que nous concevons n'ont aucune mesure commune avec la vastitude, la profondeur et l'incompréhensibilité de Ses œuvres, qui contiennent en elles un *abîme plus profond que le puits de Démocrite*.¹³²

Dieses einem Essay von Glanvil entnommene Zitat mag einen der Romantik verpflichteten Angriff auf die Ungereimtheit der rationalistischen Doktrin darstellen, im

¹²⁵ Lubbers (1961), S. 92.

¹²⁶ Vgl. dazu Goldhurst (1996), der ebenfalls darauf hinweist, daß der Fischer als einziger überlebe, „because he establishes crucial unity with the watery environment; his mental lucidity is one with the mind of God“ (S. 160).

¹²⁷ Wölkchen (1953), S. 49. Wölkchen verfehlt allerdings das Zentrum des Textes, wenn er generalisierend von einem „leidenschaftliche[n] Überantworten an einen reinen Irrationalismus“ (ebd.) spricht.

¹²⁸ Poe: *Œuvres en prose*, S. 193.

¹²⁹ Vgl. ebd., S. 191: „Je tirai ma montre de mon gousset. Elle ne marchait pas.“

¹³⁰ Vgl. ebd., S. 186f.: „Les explications qu'on a données du phénomène, – dont quelques-unes, je me le rappelle, me paraissaient suffisamment plausibles à la lecture, – avaient maintenant un aspect très-différent et très-peu satisfaisant [...] car, pour être concluante qu'elle [l'idée] soit sur le papier, elle devient absolument inintelligible et absurde à côté du tonnerre de l'abîme.“

¹³¹ Lubbers (1961), S. 94.

¹³² Poe: *Œuvres en prose*, S. 181.

Funktionszusammenhang mit dem Gesamttext jedoch muß der *un-vernünftige* Gehalt relativiert werden. Denn wenn auch bestätigt werden kann, daß Poes Erzählung *Une Descente dans le Maelstrom* zum Ausdruck bringt, daß die Wege Gottes und das Erhabene sich dem Zugriff der menschlichen *ratio* entziehen, so erklärt das Erlebnis des gewaltigen und tödlichen Naturereignisses in dieser Erzählung den Verstand des Menschen doch keineswegs für nichtig, sondern stellt ihn als eine zur Rettung führende Kraft dar. Die transzendente Dimension des Textes weist die *ratio* also lediglich in ihre natürlichen Schranken: Verstandesüberlegungen haben ihren Platz, aber sie können nur dort zu einer rettenden Kraft werden, wo der Mensch im Erhabenen einen Spiegel der Transzendenz erkennt.¹³³

Lubbers betont also zu Recht, daß das Motto im Einklang mit dem Werkganzen „nicht im Sinn eines antirationalistischen ‚credo quia absurdum‘, sondern als Ausdruck eines Transrationalismus“¹³⁴ auszulegen ist. Ganz im Sinn des Schillerschen Erhabenen kann auch bei Poe nur derjenige im Schaurigen das Erhabene wahrnehmen, der das Vorhandensein von Dingen erfährt, die der menschliche Geist nicht restlos erfassen kann:

[...] auch das Unfaßbare für den Verstand, *die Verwirrung*, kann, sobald sie ins Große geht und sich als Werk der Natur ankündigt (denn sonst ist sie verächtlich), zu einer Darstellung des Übersinnlichen dienen und dem Gemüt einen Schwung geben.¹³⁵

Und nur derjenige, welcher das Erhabene der schaurigen Katastrophe empfindet, kann sich wiederum von seiner physischen kreatürlichen Furcht befreien, seinem „Gemüt einen Schwung geben“¹³⁶ und dann mit Hilfe seiner *ratio* „manchen Lichtgedanken und Heldenentschluß“¹³⁷ fassen, der seiner Rettung dient.

Poes *Une Descente dans le Maelstrom* stellt ein gutes Beispiel für die von Schiller beschriebene Wirkungsweise des Erhabenen dar. Die Analyse der Erzählung zeigt, welche wichtige Funktion eine erhaben-schaurige Szenerie haben kann: In Poes Erzählung wird das Schaurige gewissermaßen zu einer der Hauptkräfte der Handlung; aus der Konfrontation der drei Figuren mit dieser Kraft erwachsen das Geschehen der Binnenerzählung und damit die transzendente Dimension des Textes. Darüber hinaus wird die Bedeutung des Schaurigen auch in der Rahmenhandlung betont. In ihr wird der Zuhörer des Fischers, des intradiegetischen Erzählers, von diesem in die Nähe des Ortes der Katastrophe geführt. Diesen Ort kann man in jeder Hinsicht als schaurig bezeichnen: eine steile, felsige, schwarze, öde und sturmtoste Klippe hoch oben über dem Abgrund des Maelstroms. Die Funktion des Zuhörers – und extradiegetischen Erzählers –, eines gebildeten Menschen mit

¹³³ Ähnlich Lubbers (1961), S. 94, der allerdings die Verbindung zum Erhabenen nicht thematisiert.

¹³⁴ Lubbers (1961), S. 95.

¹³⁵ Schiller: *Über das Erhabene*, S. 801f.

¹³⁶ Schiller: *Über das Erhabene*, S. 802.

¹³⁷ Ebd., S. 801.

rationalistischer Grundhaltung, ist leicht zu bestimmen: Er objektiviert das Berichtete, da er, obwohl die Elemente in seiner Gegenwart zum Zeitpunkt der Erzählung lange nicht die gleiche Gewalt entfalten wie zum Zeitpunkt der berichteten Katastrophe, eine ähnliche Erfahrung wie der Fischer machen muß. Der Rahmen konfrontiert in seiner Funktion als Metaebene der Erzählung und damit als Abbild der Erzähler-Leser-Kommunikation den impliziten Leser in weniger mittelbarer Form mit der schaurig-erhabenen Szenerie der Erzählung und mit dem Erlebnis des Fischers. Durch die zusätzliche Perspektive wird erreicht, daß der Leser sich nun noch deutlicher selbst der abschließenden Frage des Fischers stellen muß, ob der Zuhörer dem Bericht Glauben schenke. Im Rahmen werden der Zuhörer bzw. der extradiegetische Erzähler, und damit der implizite Leser, der schaurigen Szenerie gegenübergestellt, und durch diese Konfrontation wird ein einseitig wissenschaftlich-rationalistisches Weltverständnis in Frage gestellt.¹³⁸ Es ist sicher kein Zufall, daß Poe die Antwort des Zuhörers auf die ängstliche Frage des Fischers, ob dieser seinem Bericht Glauben schenke, offenläßt; die Frage und die Schwierigkeit, darauf eine Antwort zu finden, werden so direkt an den Leser weitergeleitet.

Die Analyse der schaurigen Szene aus Poes *Une Descente dans le Maelstrom* hat exemplarisch gezeigt, daß die philosophisch-ästhetische Kategorie des Erhabenen bei Schiller und, wenn auch nicht so klar abgrenzbar, letztlich auch bei Burke, in erster Linie und ihrem eigentlichen Wesen nach der Kategorie des Schaurigen entspricht. In einem weiteren Sinn, durchaus in Übereinstimmung mit der sehr weit gefaßten Definition des Erhabenen bei Burke, läßt sich die Eigenschaft des Erhabenen aber auch den Kategorien des Bösen und des Grausigen zuschreiben. In den Schauernovellen des 19. Jahrhunderts findet sich sowohl Böses also auch Grausiges, das mit den Vorstellungen des Erhabenen bei Burke verbunden werden kann. Als Beispiel für einen grausigen Gegenstand, dem Erhabenes anhaftet, sei Villiers' Beschreibung der Guillotine in der Novelle *Les Phantasmes de M. Redoux* genannt. Die Guillotine ist hier als ein grausiger Gegenstand zu betrachten, da mit ihr ein Hinweis auf das grausige Handlungselement des Köpfens assoziiert wird – im Text wird dies in den Phantasien der Titelfigur deutlich, die sich beim Anblick der schrecklichen Maschine die Hinrichtung von Louis XVI ausmalt. Dem grausigen Gegenstand der Guillotine werden im

¹³⁸ Aufgrund dieser Bestimmung der Leserwirkung ließe sich Poes Novelle auch der Gattung der phantastischen Novelle zuordnen. Da die transzendente Kraft sich in diesem Text allerdings im Großen und Ganzen auf die Macht des Todes und der Natur beschränkt – Größen, denen nichts per se Phantastisches anhaftet –, kann diese Novelle als Schauernovelle gewertet werden, die beim Leser Furcht erregt, indem die Erzählung ihm seine Begrenztheit und Endlichkeit vor Augen führt (vgl. zum Begriff der Furcht unten S. 52-54 und zur Abgrenzung von phantastischer Novelle und Schauernovelle S. 55-60).

Text nun eindeutig Wesensmerkmale des Erhabenen zugeschrieben, wenn die Übermächtigkeit und die Größe dieses Gerätes hervorgehoben werden, die den Betrachter, M. Redoux, schauernd erzittern lassen:

[...] Redoux tressaillit. Un objet lui était apparu, tout au fond, sur l'estrade de la Chambre des Horreurs et dominant toute la salle. C'était le vieil instrument qui, d'après des documents à l'appui assez sérieux, avait servi, en France, jadis, pour l'exécution du roi Louis XVI [...]. Frappé par l'impression majeure de cette guillotine, songeant au grand drame passé, il avisa, naturellement, le socle où se dressait, dans une allée latérale, l'approximative reproduction de Shakespeare, et s'assit, tout auprès, en confrère, sur un banc.¹³⁹

Der Anblick des grausigen Gerätes zaubert denn auch ganz im Sinn der ihm eigenen erhabenen Eigenschaften beim Protagonisten einen Gesichtsausdruck hervor, den der Autor mit dem Adjektiv „quasi-sublime“ versieht. Dieses „quasi“ schränkt das Redoux ergreifende, von der grausigen Guillotine ausgelöste Gefühl des Erhabenen ein und ist als eine ironische Distanznahme des Erzählers in bezug auf den ehrenwerten Bürger Redoux zu verstehen, der in seiner Beschränktheit natürlich nicht in der Lage sein kann, das edle Gefühl des Erhabenen wirklich zu empfinden. Dennoch nähert die Faszination, von welcher der Protagonist ergriffen ist, ihn der Tötungsmaschine noch mehr an:

Ce disant, le digne M. Redoux, prenant une expression résignée, quasi-sublime, s'inclina, doucement d'abord, puis peu à peu, se coucha sur la bascule invitante: si bien qu'il pouvait contempler l'orbe distendu des deux croissants concaves, largement entrebâillés, du carcan.¹⁴⁰

Ganz im Sinn des Burkeschen Erhabenen geht das als „quasi-sublime“ charakterisierte Empfinden M. Redoux' in ein Gefühl des wahren Schreckens über. Wo die eigene Gefährdung so nahe rückt, ist kein Platz mehr für schönen Schauer:

Chose singulière, ce petit incident le dégrisa, tout à coup. Puis, sans transition, sa face devint couleur de plâtre et son sang parcourut ses artères avec une horrible rapidité; ses yeux, à la fois éperdus et ternes, roulaient, comme sous l'action d'un vertige et d'une horreur folle; agité d'un tremblement, son corps glacé se raidissait; ses dents claquaient.¹⁴¹

Nur solange das mit dem grausigen Gegenstand konfrontierte Subjekt diesem nicht unmittelbar ausgesetzt ist, kann eine im Burkeschen Sinn erhabene Wirkung zustande kommen. Aus der Textstelle läßt sich schließen, daß unter der Voraussetzung einer gewissen Mittelbarkeit das Erhabene seinen Ausgang durchaus im Grausigen nehmen kann.¹⁴²

¹³⁹ Villiers: *Œuvres complètes II*, S. 263.

¹⁴⁰ Ebd., S. 266.

¹⁴¹ Villiers: *Œuvres complètes II*, S. 266f.

¹⁴² Dies gilt auch, wenn sich die Angst von Monsieur Redoux am Ende der Erzählung als völlig unbegründet herausstellt, da sich gar kein Messer in der Guillotine, unter der sich Monsieur Redoux gefangen und vom Tode bedroht glaubt, befindet. Dieser Schluß, der im übrigen stark an Poes Erzählung *Enterrement prématuré* erinnert (vgl. hierzu Lemonnier 1947, S. 79), dient dazu, den spöttischen Ton der Erzählung zu verstärken und den Bürger Redoux in seiner Angst lächerlich zu machen. Auch wenn damit am Schluß der Erzählung die Erhabenheit der Guillotine im Lächerlichen untergeht, ist sie am Anfang der Erzählung doch klar vorhanden.

Als ein Beispiel für die mit dem Erhabenen – natürlich nur im Burkeschen, nicht im Schillerschen Sinn – verbundene moralische Kategorie des Bösen sei hier Barbey's Beschreibung des Grafen Savigny und seiner Fechtpartnerin aus *Le Bonheur dans le crime* genannt; das Liebespaar begeht Ehebruch, tötet die erste Ehefrau des Grafen, heiratet und verkörpert damit die moralische Kategorie des Bösen. Der Erscheinung dieses Paares, vor allem der den Grafen im Bösen noch um einiges überragenden Hauteclaire, werden vom Erzähler im Verlauf des Textes immer wieder Eigenschaften zugeschrieben, die mit dem Erhabenen verbunden sind: So erscheinen die beiden zu Beginn des Textes dem extradiegetischen Erzähler im *Jardin des Plantes* als „créatures supérieures“ und „superbes“, deren Umarmung über eine normal-menschliche hinauszugehen scheint.¹⁴³ Dieser Auftritt des Paares, der einen Bestandteil der Rahmenerzählung darstellt, bildet den Anlaß für die Binnenerzählung. Deren Erzähler verbindet mit Serlon de Savigny und seiner Geliebten Hauteclaire ähnliche Eindrücke, die lange zurückreichen. Als er das ehebrecherische Liebespaar eines Nachts in der schaurigen Umgebung des dunklen, nur vom Mondlicht erleuchteten und von einem Tannenwald umgebenen Schlosses in der Normandie beim Fechten überrascht, erscheinen ihm die beiden als Inbegriff von Jugend, Kraft, Schönheit, Großartigkeit:

Vous venez tout à l'heure d'admirer dans ce jardin l'orgueilleuse beauté de l'un et de l'autre, que les années n'ont pas détruite encore. Eh bien! aidez-vous de cela pour vous faire une idée de la magnificence du couple que j'apercevais alors [...].¹⁴⁴

Schon hier also werden Momente des Erhabenen auf Personen angewendet, die durch ihre Handlungen eindeutig als böse Charaktere eingestuft werden können. Bezeichnend ist in diesem Zusammenhang, daß der intradiegetische Erzähler zur Beschreibung des Paares mehrfach die Metapher eines Standbildes verwendet.¹⁴⁵ Die Affinität der äußeren Erscheinung des Paares zu einem Kunstwerk – einem im Sinn Schillers erhabenen Gegenstand par excellence – bereitet darauf vor, daß der Erzähler gegen Ende der Novelle seinen Eindruck in bezug auf Hauteclaire explizit darlegt:

Elle était sublime d'air heureux. Ah! son air était à quinze mille lieues au-dessus de l'air de Serlon. [...] Cet air surhumain de la fierté dans l'amour heureux, qu'elle a dû donner à Serlon [...], je ne l'ai vu ni diminuer, ni se voiler un instant sur la face de ces deux étranges Privilégiés de la vie. C'est par cet air qu'ils ont toujours répondu victorieusement à tout, à l'abandon, aux mauvais propos, aux mépris de l'opinion indignée, et qu'ils ont fait croire à qui les rencontre que le crime dont ils ont été accusés quelques jours n'était qu'une atroce calomnie.¹⁴⁶

¹⁴³ Barbey: *Œuvres romanesques complètes II*, S. 87.

¹⁴⁴ Barbey: *Œuvres romanesques complètes II*, S. 113.

¹⁴⁵ Vgl. ebd.

¹⁴⁶ Ebd., S. 124.

Trotz Mord oder gerade nach dem Mord wirken der Graf und seine zweite Frau erhaben. Die herausragende Stärke dieses Paares, das sich an keine moralischen Grenzen hält und das als böse zu bezeichnen ist, kann also, ebenso wie die Kategorien des Grausigen und des Schaurigen, mit der Vorstellung des Erhabenen verknüpft werden: Es handelt sich hierbei, wie Barbey es in einer anderen Novelle seiner *Diaboliques*, in *La Vengeance d'une femme*, formuliert, allerdings um ein „sublime à la renverse“, ein „sublime infernal“¹⁴⁷.

An dieser Stelle soll noch bemerkt werden, daß sich sowohl Burkes als auch Schillers Ausführungen zum Phänomen des Erhabenen auf psycho-soziologische Überlegungen beziehen lassen, wie sie erstmals Richard Alewyn in seinem Aufsatz *Die literarische Angst* in bezug auf das Erscheinen des Schaurigen in der Literaturgeschichte formulierte. Ausgangspunkt der Überlegungen Alewyns bildet die Feststellung, daß ab der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts mit dem englischen Schauerroman eine neue Art der Literatur entsteht, die sich „die Erschaffung von künstlichen Paradiesen der Angst angelegen sein läßt“¹⁴⁸, indem sie grausige Verbrechen und grausame Bösewichter in Verbindung mit unheimlichen, schaurigen, ekelhaften Elementen zur Darstellung bringt. Wenn auch nicht behauptet werden kann, daß erst der Schauerroman die literarische Angst¹⁴⁹ sowie die Darstellung von Verbrechen und Gewalt¹⁵⁰ entdeckt habe, so läßt sich doch feststellen, daß seit Mitte des 18. Jahrhunderts ein verstärktes literarisches Interesse am Unheimlichen, Schaurigen, Bösen, Grausigen und Ekelhaften zu verzeichnen ist, das in klarer Opposition zur Literatur der vorausgegangenen Epochen der französischen Klassik und der Aufklärung steht.

Alewyn stellt die These auf, daß dieses Erstarren von Angst, Gewalt und Verbrechen in der Literatur darauf zurückzuführen sei, daß diese Phänomene „aus dem Leben zu verschwinden beginn[en].“¹⁵¹ Alewyn geht davon aus, daß die im 18. Jahrhundert neu entdeckte literarische Angst in Folge einer anthropologischen Wandlung zu verstehen sei als eine Art Atavismus der

¹⁴⁷ Barbey: *La Vengeance d'une femme*, in: *Œuvres romanesques* II, S. 259. Auch in dieser Novelle verbindet Barbey deutlich die Vorstellung des Erhabenen mit dem Bösen, indem er an dieser Stelle die außergewöhnliche Leidenschaft der Herzogin d'Arcos de Sierra-Leone, ihren abgrundtiefen Haß ihrem Mann gegenüber und ihre gottlose, böse Rache an ihm als erhaben bezeichnet (vgl. zu dieser Novelle genauer auch unten S.121-123).

¹⁴⁸ Alewyn (1965), S. 28. Erster Vertreter dieser Gattung ist Walpoles 1764 erschienener Schauerroman *The Castle of Otranto*.

¹⁴⁹ Da Alewyn in seinem Aufsatz ausnahmslos den Begriff der Angst verwendet, ohne eine Differenzierung zwischen Furcht und Angst vorzunehmen, soll an dieser Stelle auch nur von der Leserreaktion der Angst die Rede sein. Zu einer genaueren Differenzierung der beiden Begriffe vgl. unten die Definition der Schauernovelle S. 52-54.

¹⁵⁰ In dem zitierten Aufsatz konzentriert Alewyn sein Interesse vornehmlich auf das Phänomen der literarischen Angst und bemerkt nur am Rande, daß für das Phänomen des literarischen Verbrechens eine ähnliche Entwicklung festzustellen sei (vgl. Alewyn 1965, S. 36). Genauer geht Alewyn auf das literarische Verbrechen in seinem Aufsatz *Das Rätsel des Detektivromans* ein (vgl. Alewyn 1963, S. 117ff.).

¹⁵¹ Alewyn (1965), S. 36.

alten Angst des primitiven Menschen, die man als eine bloße Übergangserscheinung auf dem Weg in ein neues Zeitalter ohne Angst auffassen könne.¹⁵² Hierzu läßt sich kritisch anmerken, daß diese Deutung des Phänomens der literarischen Angst bzw. der Angst an sich m.E. insofern zu weit geht, als bei aller historischen Bedingtheit und Veränderlichkeit des Menschen, die Alewyn zum Axiom seiner Überlegungen macht, die menschliche Angst doch gewiß als eine anthropologische Konstante gewertet werden muß, die durch das stets bedrohte, endliche In-der-Welt-sein des Menschen gegeben ist: Krankheit, Tod und das Böse waren und sind in diesem Sinn wohl aller Aufklärung zum Trotz unausweichlich und sie werden dem Menschen auch in Zukunft bedrohlich erscheinen und ihm Angst machen.¹⁵³ So mag man es noch für möglich halten, daß Verbrechen und Gewalt aus einer modernen, aufgeklärten Welt vertrieben werden können. Die Annahme, daß die Angst verschwinden könne, erscheint problematisch.¹⁵⁴

Immerhin ist es aber gerechtfertigt, wie Alewyn¹⁵⁵ davon auszugehen, daß im Laufe des 18. Jahrhunderts durch die Fortschritte der Naturwissenschaften die technische Verfügungsgewalt über die Natur anwuchs und eine Entmythologisierung der Natur sich Bahn brach, so daß viele der Ängste, die bis ins 18. Jahrhundert hinein das Leben dominierten wie z.B. die Angst vor Gespenstern und Dämonen, vor nächtlichen Gewittern¹⁵⁶ und vor anderen Naturgewalten, vor Alpen- bzw. Gebirgsübergängen und vor Durchquerungen dunkler Wälder zurückgedrängt werden konnten. Ähnlich plausibel mag die Annahme erscheinen, daß der gleiche Effekt durch die zunehmende „Sekurisierung des öffentlichen Lebens im modernen Staat“¹⁵⁷ erzielt wurde, indem die Schaffung sozialer Institutionen und rechtsstaatlich geordneter Verhältnisse die Angst vor Verbrechen und Gewalt verminderte.

Man kann also in der Tat das Phänomen der Aufklärung, die die Angst aus dem alltäglichen Leben vertreibt, und das Phänomen des Aufkommens des Schauerromans kausal miteinander verknüpfen und die These aufstellen, daß die Angst in der Literatur verstärkt auftritt, weil sie das alltägliche Leben nicht mehr in gleicher Weise wie zuvor dominiert. Alewyn deutet diese kompensatorische Verwandlung des realen Schreckens in einen literarischen Schrecken folgendermaßen:

¹⁵² Vgl. ebd., S. 37.

¹⁵³ Vgl. in bezug auf die Angst als eine Grundbefindlichkeit des Menschen auch die Ausführungen zur Angst im Rahmen der Definition der Schauernovelle S. 52-54 sowie Heidegger, *Sein und Zeit*, S. 188: „Denn dieses [das Sichhängigen] ist als Befindlichkeit eine Grundart des In-der-Welt-seins.“

¹⁵⁴ Vgl. Zelle (1987, S. XXIV), der in bezug auf die Thesen Alewyns bemerkt, daß „die Reichweite dieses Theorems auf jene Phänomene beschränkt zu sein [scheint], die im 18. Jahrhundert geläufiger Weise unter der Rubrik des Schrecklich-Erhabenen der Natur subsumiert wurden.“

¹⁵⁵ Vgl. zum Folgenden Alewyn (1965), S. 25ff.

¹⁵⁶ Als konkreter Beleg für diese These sei hier erwähnt, daß Franklin 1752 den Blitzableiter erfand.

¹⁵⁷ Alewyn (1965), S. 36.

Die durch die Aufklärung vertriebene Angst sucht eine Zuflucht und findet sie in der Literatur. [...] hier findet die Konversion von Angst in Lust statt [...]. Aber von der wirklichen Angst unterscheidet sich die literarische Angst auch dadurch, daß sie keinen Einsatz verlangt: weder ein Risiko der Existenz noch eine Preisgabe der Vernunft. So kann man beides haben: die Sicherheit im Leben und die Angst in der Literatur.¹⁵⁸

An diesem Punkt lassen sich die dargestellten psycho-soziologischen Überlegungen zur Literaturgeschichte mit den Ausführungen Burkes und Schillers zum Erhabenen verbinden. Denn Burke geht ja davon aus, daß das Erhabene als Freude am Furchtbaren nur der empfinden könne, der sich in ausreichendem Abstand zu dem „terror“ verursachenden Gegenstand befinde. Auch mit Burkes Überlegungen zum Erhabenen läßt sich also begründen, warum das Schaurige, das Erhabene, die Angst ab der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts so verstärkt in der Literatur erscheinen: Die Menschen befinden sich jetzt in einem ausreichend großen, in diesem Fall zeitlichen Abstand zu ihren alltäglich-natürlichen Ängsten und Nöten, um literarisch an der Darstellung derselben Gefallen zu finden.

Schillers Überlegungen lassen sich ebenfalls in diesen Gedankengang einfügen. Für Schiller kann, wie erinnerlich, nur der das Erhabene empfinden, der nicht mehr ausschließlich den physischen Bedürfnissen des Lebens unterworfen ist, sondern dessen Geist gebildet und dadurch empfänglich für das Erhabene ist. Auf die literaturgeschichtliche Situation übertragen würde dies bedeuten, daß erst der aufgeklärte, naturwissenschaftlich gebildete und geistig entwickelte Mensch, der die Natur nicht mehr mit abergläubischer Furcht betrachtet und sich ihr ohnmächtig unterlegen fühlt, daß nur der Mensch, der sich geistig von diesem Zustand befreit hat, Gefallen an der literarischen Darstellung des Erhabenen und, damit verbunden, da Ursache des Erhabenen, an der literarischen Darstellung des Furchtbaren finden kann.

Um auf das Problem der hier versuchten Definition des Gegenstandes dieser Arbeit zurückzukommen, ist festzuhalten, daß mit den oben vorgestellten Kategorien des Bösen, des Grausigen, des Ekelhaften und des Schaurigen Kriterien vorliegen, mit denen die Spezifika der Schauernovelle beschrieben werden können. An dieser Stelle muß angemerkt werden, daß das Schaurige zwar die Kategorie der Schauernovelle sein mag, die am häufigsten vorzufinden und damit vielleicht am typischsten ist; die Gattung ist aber keineswegs, wie dies die Bezeichnung „Schauernovelle“ nahelegt, auf die Darstellung des Schaurigen beschränkt. Das Schaurige geht vielmehr als der Szenerie zugehöriges Element häufig mit dem Bösen, Grausigen, Ekelhaften einher. Deswegen ist es als typisches Moment dieser Gattung zum maßgeblichen Bestandteil der Gattungsbezeichnung gemacht worden. Allein der Umstand,

¹⁵⁸ Ebd.

daß das Schaurige oft gemeinsam mit dem Bösen, Grausigen, Ekelhaften auftritt¹⁵⁹, macht deutlich, daß es der Gattung Schauernovelle nicht gerecht würde, wollte man den Inhalt der Schauernovelle auf das Schaurige und die angestrebte Leserwirkung dieses Novellengattung auf den faszinierten Schauer beschränken.

Die Kategorien des Bösen, des Grausigen, des Ekelhaften und des Schaurigen eint ihre leserpsychologisch orientierte Funktion, Angst bzw. Ekel hervorzurufen. Insofern liegt es nahe, davon auszugehen, daß die genannten Kategorien in jeweils unterschiedlicher Komposition die Einheit der Gattung Schauernovelle bilden. Als deutsche Gattungsbezeichnung soll der Begriff Schauernovelle trotz der Unzulänglichkeiten beibehalten werden, da er doch zwei typische Merkmale dieser Gattung benennt: das häufige Vorkommen schauriger Elemente einerseits und die angestrebte Wirkungsweise dieser Textsorte, das Erschauern des Lesers, andererseits. Der Begriff der Schauernovelle soll darüber hinausgehend in dieser Arbeit in einem weiter gespannten Sinn verstanden werden, indem angenommen wird, daß in der diesem Begriff inhärenten Bestimmung der Reaktion des Schauers auch die Furcht vor dem Bösen, das Grausen vor dem Grausigen und der Ekel vor dem Ekelhaften enthalten sein können.

So kann der Idealtyp der Schauernovelle als ein narrativer Text mittlerer Länge verstanden werden, der eine Handlung darstellt, in der sich das Böse eines Menschen zeigt und an die sich schaurige, grausige oder ekelhafte Elemente knüpfen mit dem Ziel, beim Leser Angst und/oder Ekel zu erzeugen.

Dieser Definition sei folgendes erläuternd hinzugefügt:

a) Idealtyp: Da es keine umfassende autoritative Poetik zur Schauernovelle gibt, ist es kein einfaches Unterfangen, einen Idealtyp der Schauernovelle zu bestimmen. Die vorgenommene Definition eines Idealtyps versteht sich von daher als die Bestimmung des Kerns der Gattung, von dem sich die ihr zuzuordnenden Texte mehr oder weniger weit bis in die Randbereiche entfernen können. So ist es möglich, daß in einer Schauernovelle nicht alle der für diese Gattung typischen Spezifika auffindbar sind. Eine Schauernovelle kann sich beispielsweise von ihrer Kernbestimmung entfernen, indem sie gar nicht mehr die Handlung eines bösen Menschen darstellt, sondern nur noch das in der literarischen Tradition das Böse begleitende

¹⁵⁹ Vgl. als Beispiele hierfür die schon weiter oben angeführten Texte *Le Bonheur dans le crime* von Barbey, wo das Böse in einer schaurigen Szenerie präsentiert wird (der nächtliche Fechtkampf), und *Le Secret de l'échafaud* von Villiers, wo die als böse zu bezeichnende Handlung einer Hinrichtung durch die Guillotine sich in einer grausig-schaurigen Szenerie abspielt; zu Ekelhaftem, das in schauriger Szenerie präsentiert wird, vgl. etwa Poes *Le Puits et le pendule*.

Element des Schaurigen, des Grausigen oder des Ekelhaften enthält. Als Beispiele für dieses Phänomen seien Poes Erzählung *Une Descente dans le Maelstrom* angeführt, wo das Schaurige als Naturphänomen zu einem wichtigen Element der Handlung wird, ohne auf die Kategorie des Bösen zu verweisen, oder auch drei Erzählungen aus *La Pile de Volta* (*L'Aigle des Alpes*, *Le Boa* und *Le Lion et le tigre*), wo nicht Menschen, sondern Tiere zum Ursprung des Grausigen bzw. Ekelhaften werden, so daß man auch hier diese Elemente nicht mit der (menschlich-)moralischen Kategorie des Bösen in Verbindung bringen kann. Aufgrund der in diesen Novellen auffindbaren Kategorien des Schaurigen bzw. des Grausigen sowie des Ekelhaften, die dazu eingesetzt werden, beim Leser die Gefühle der Furcht (als Schauer und als Grausen) sowie des Ekels auszulösen, können diese Novellen aber trotzdem der Gattung der Schauernovelle zugerechnet werden.

Darüber hinaus sind in den Randbereichen natürlich auch Überschneidungen mit benachbarten Gattungen möglich. Da die Abgrenzung der Schauernovelle insbesondere in bezug auf das benachbarte Novellenmodell der phantastischen Novelle eine umfassendere und viel diskutierte Problematik darstellt, soll dieses Problem aber nicht an dieser Stelle, sondern – mit Bezug auf die Forschungsliteratur – in Kapitel 1.3 gesondert behandelt werden.

b) Text mittlerer Länge: Ohne daß hier im einzelnen auf die verschiedenen Novellentheorien eingegangen werden kann, läßt sich festhalten, daß die romanische Novelle ein Textmodell ist, das seinem Ursprung nach die literarische Kommunikation auf besondere Art verwirklicht, da es mittels einer Rahmenfiktion einen oralen Erzählvorgang abbildet.¹⁶⁰ Dieser Ursprung der Novelle in der mündlichen Kommunikation spiegelt sich wider in der Gattungsbezeichnung *conte*, die das Französische synonym zu dem Gattungsbegriff *nouvelle* verwendet und die auch viele Schauernovellenautoren als Gattungsbezeichnung ihrer Texte wählen. Wie Blüher bemerkt, lassen sich viele Merkmale der Novelle darauf zurückführen, „daß in diesem narrativen System ein intertextueller Gattungszwang fortbesteht, der ursprünglich aus der Übertragung von oralen Kommunikationsbedingungen auf den

¹⁶⁰ Vgl. hierzu und im folgenden Blüher (1985), S. 10ff. Als Ursprung der romanischen Novellentradition wird Boccaccios *Decameron* zum Vorbild einer der ersten französischen Novellensammlungen, des *Heptaméron* von Marguerite de Navarre.

Überprüft man, inwiefern in Novellen orale Erzählmuster vorliegen, ist für unseren Zusammenhang festzuhalten, daß immerhin 116 (also fast die Hälfte) von den 234 Schauernovellen des dieser Arbeit zugrunde gelegten Korpus eine Rahmenfiktion aufweisen, das heißt, die orale Erzählsituation fiktiv zur Grundlage der Erzählung machen. Der Befund, daß der mündliche Erzählvorgang auch im 19. Jahrhundert noch häufig dargestellt wird, ist umso erstaunlicher, als der überwiegende Teil der betreffenden Novellen ja nicht in eine Rahmenerzählung à la Boccaccio eingebettet ist, die mehrere Binnenerzählungen in einem Rahmen versammelt. Die Rahmenerzählung hat im 19. Jahrhundert also weitestgehend die ursprünglich zentrale Funktion verloren, eine Verbindung zwischen verschiedenen Texten herzustellen, und doch lebt sie fort – spezifisch auf ihre *eine* Binnenerzählung ausgerichtet.

verschrifteten literarischen Kommunikationsstatus der Novelle entstanden ist.“¹⁶¹ Die spezifischen Merkmale der Novelle lassen sich nach Blüher demzufolge letztlich aus „allgemein pragmatischen Grundgegebenheiten zwischenmenschlicher Kommunikation“¹⁶² herleiten.

Grundannahme dieser These ist hiernach, daß die Novelle ein Text ist, der – wie das mündliche Erzählen, das er imitiert – in besonderer Art und Weise auf die Aufmerksamkeit des Zuhörers angewiesen ist. Da die Rezeptionsbereitschaft eines Zuhörers begrenzt ist und nur für eine gewisse Zeitspanne vorausgesetzt werden kann, ist auch das schriftliche Erzählen der Novelle davon abhängig, daß die Erzählung in einem Zuge durchgelesen werden kann. Die Novelle ist folglich kurz; sie hat keinen Platz für lange Zustandsbeschreibungen, sondern akzentuiert das Ereignis in Form einer zielstrebig organisierten Handlung, die, hierin dem Drama vergleichbar, eine geschlossene Struktur aufweist und häufig auf eine pointiert präsentierte Schlußklimax hinausläuft.¹⁶³ Geschlossenheit und Kürze erlauben es der Novelle, eine möglichst große Wirkung beim Leser zu erzielen; die Novelle erweist sich hierin ihrem Wesen nach, weil sie wie im mündlichen Gespräch auf die Aufmerksamkeit ihres Zuhörers angewiesen ist und diese fesseln will, als eine leserpsychologisch orientierte Gattung.

Baudelaires Ansätze zu einer Poetik der Novelle¹⁶⁴, die sich deutlich von dem Schauernovellenautor Poe beeinflusst zeigen, bestätigen diese Einschätzung, wenn sie genau die oben genannten Eigenschaften der Novelle als ihr wichtigstes Merkmal und ihren größten Vorteil gegenüber dem Roman hervorheben:

La nouvelle, plus resserrée, plus condensée, jouit des bénéfices éternels de la contrainte: son effet est plus intense; et comme le temps consacré à la lecture d'une nouvelle est bien moindre que celui nécessaire à la digestion d'un roman, rien ne se perd de la totalité de l'effet.¹⁶⁵

¹⁶¹ Blüher (1985), S. 11.

¹⁶² Ebd., S. 10.

¹⁶³ Die Geschlossenheit wird in der traditionellen Novelle durch den Rahmen betont, der klar und deutlich Anfang und Ende der Erzählung markiert, indem er diese eben einrahmt.

¹⁶⁴ Da es sich nur um einzelne Äußerungen und Überlegungen aus verschiedenen Aufsätzen Baudelaires zur Gattung der Novelle handelt, kann man nicht wirklich von einer Poetik sprechen, die die Gattung Novelle systematisch zu erfassen suchen würde.

¹⁶⁵ Baudelaire: *Théophile Gautier [I]*, in: *Œuvres complètes II*, S. 119.

Vgl. hierzu Poe: *L'Art du conte chez Nathaniel Hawthorne*, in: *La Genèse d'un poème*, S. 88ff (hier in der französischen Übersetzung zitiert, um die Parallelen zu Baudelaire deutlicher werden zu lassen): „A notre avis le conte proprement dit offre sans conteste le plus beau domaine à l'exercice du plus haut talent parmi les vastes domaines de la simple prose. [...] sans unité d'impression, il est impossible de produire les effets les plus profonds. Les épopées étaient le fruit d'un sens imparfait de l'Art et leur règne n'est plus. [...] Si pourtant, l'on nous demandait de désigner le genre de composition qui, après le genre de poème que nous venons de décrire, serait le mieux capable de satisfaire les exigences et de servir les desseins du génie ambitieux, lui offrirait le champ d'action le plus avantageux, nous citerions sans hésiter le conte en prose [...]. Nous faisons allusion au bref récit en prose dont la lecture demande d'une demi-heure à une ou deux heures. Le roman ordinaire est inacceptable, à cause de sa longueur, pour les raisons déjà exposées en substance. Comme il ne peut être lu d'une traite, il ne peut bénéficier de l'immense force que confère la *totalité*. Les préoccupations quotidiennes intervenant durant les pauses dans la lecture, modifient, annulent ou contrarient dans une mesure plus ou moins grande les impressions produites par le livre. Mais la simple interruption de lecture serait à elle seule capable de détruire la véritable unité. Dans le conte bref, cependant, l'auteur est en mesure de mettre intégralement son

Über die dargestellten strukturellen Eigenschaften der Kürze und der Geschlossenheit hinaus muß die Novelle auch gewisse inhaltliche Kriterien erfüllen, um den von Baudelaire und Poe für die Novelle als typisch postulierten Effekt beim Zuhörer zu erreichen und das Interesse desselben zu fesseln. Auch diese Bedingungen lassen sich wieder auf die Ursprünge der Novelle in der oralen Kommunikation zurückführen: Die Novelle muß in diesem Sinn, wie jeder Erzähler, der möchte, daß man ihm gespannt zuhört, von etwas berichten, was für andere interessant ist. Die Novelle weist hiernach einen gesellschaftlichen Bezug auf und erhebt einen Authentizitätsanspruch des Erzählten; letzteres wird zum Teil auch mit dem Anspruch verknüpft, von etwas Neuem zu berichten (wie im Etymon „nouvelle“ enthalten).

Die hier vorgenommene Bestimmung der Gattung Novelle bleibt im Allgemeinen; als Grundlage für diese Arbeit mag sie ausreichen. Es wird deutlich, daß die Inhalte der Schauerliteratur, wie sie oben annäherungsweise bestimmt wurden, geradezu prädestiniert sind für eine novellistische Behandlung: Die provozierenden Inhalte der Schauernovellen, das zeigen schon die in Kapitel 1.1 analysierten Sammlungstitel, wollen die Aufmerksamkeit der Leser gewinnen. Den Inhalten der Schauernovelle eignet zudem das Bestreben, eine bestimmte Wirkung beim Zuhörer zu erzielen: Die Bestimmung der inhaltlichen Kategorien der Schauernovelle zeigt, daß das Schaurige den Effekt des „schönen Schauers“ erzielen will, das Grausige den des Grausens, das Ekelhafte den des Ekels und das Böse den der Furcht oder des Abscheus. Die Schauernovellen sind in diesem Sinn in besonderem Maße bestrebt, die genannten Elemente des Schrecklichen möglichst effektiv, das heißt meist am Novellenende schockartig pointiert, in die straff organisierte, auf Effekt und Spannung zielende Novellenhandlung einzufügen. In der Analyse der Texte wird noch deutlicher zu zeigen sein, daß fast alle Schauernovellen zudem großen Wert auf die Authentizität des Berichteten legen¹⁶⁶; ein schreckliches Ereignis, das nur zum Amusement der Leser ausgedacht wäre, besäße keine Glaubwürdigkeit. Damit verlöre es an Schrecklichkeit, und die angestrebte Wirkung auf den Leser würde beträchtlich abgeschwächt. Es ist also sicher kein Zufall, daß sich die Autoren der Schauernovellen „verstärkt illusionistischer Erzähltechniken [bedienen], wie Detailrealismus, Couleur historique und Couleur locale, um den Wahrheitsanspruch der

dessein, quel qu'il fût, à exécution. Pendant l'heure que dure la lecture, l'âme du lecteur demeure sous la coupe de l'écrivain.“ Der zitierte Aufsatz Poes erschien zum ersten Mal im Mai 1842 in *Graham's Magazine*.

¹⁶⁶ Vgl. z.B. die auffällig häufigen Authentizitätsbeglaubigungen in *La Pile de Volta* (vgl. oben S. 7), die Betonung des Authentischen in der Balzacschen Konzeption des *conte brun* (vgl. oben S. 11f.), das besondere Bemühen Stendhals darum, seine Erzählungen als verbürgt erscheinen zu lassen (vgl. den Sammlungstitel „Chroniques“) oder auch allgemein das häufige Vorkommen eines Erzählrahmens, der u.a. ebenfalls die Funktion der Objektivierung und der Authentizitätsbeglaubigung erfüllt.

[...] Horrorgeschichten zu bekräftigen“¹⁶⁷. Auch Castex hebt dieses Wesensmerkmal der Gattung hervor:

D'un certain point de vue, la cruauté en littérature peut apparaître comme la manifestation d'un réalisme exaspéré, qui se donne pour programme la description d'expériences extrêmes, mais plausibles.¹⁶⁸

Nicht ganz so hervorstechend wie der Authentizitätsanspruch, aber durchaus vorhanden ist für die Gattung der Schauernovelle schließlich die gesellschaftliche Dimension des Textes. Der Leser wird von menschlichen Missetaten, also von Taten, die seinesgleichen verübt hat, in Furcht und Schrecken versetzt. Die Schauernovelle ist also in einem sehr weit gefaßten Sinn „gesellschaftlich“: indem sie nämlich von der Gesellschaft und dem Zusammenleben der Menschen berichtet und davon, wie sich Menschen anderen Menschen gegenüber verhalten können. Der gesellschaftliche Bezug findet sich allerdings häufig auch in konkreterer Form in den Schauernovellen. Schon Sade nimmt z.B. in der Mehrheit seiner Novellen konkret Bezug auf die adelige Gesellschaft des ausgehenden 18. Jahrhunderts und thematisiert die Sittenlosigkeit und Korruptiertheit dieser Gesellschaftsschicht. Dabei läßt sich im Laufe des 19. Jahrhunderts eine Zunahme dieses konkreteren gesellschaftlichen Bezuges der Schauernovellen feststellen. Die frühen Novellenautoren berichten noch gern, vor allem um einer gewissen exotischen und spannenden Schrecklichkeit willen, von entsetzlichen Begebenheiten in fernen exotischen Ländern oder aus lange vergangenen Zeiten. Dies gilt durchweg für Florian, Mme de Genlis und Stendhal sowie für einige Texte, welche aber die Minderzahl darstellen, von Sade, Borel, Balzac oder Poe. Im Gegensatz hierzu setzt sich im Laufe des 19. Jahrhunderts zunehmend, auch aufgrund des zunehmenden Bemühens um Realismus und Authentizität, die Tendenz durch, von entsetzlichen Ereignissen zu erzählen, die nahe an die Realität der französischen Gesellschaft des 19. Jahrhunderts heranreichen: So werden in der ersten Jahrhunderthälfte von den Schauernovellenautoren z.B. häufig die Greuel der Revolution und der napoleonischen Feldzüge thematisiert; in der zweiten Jahrhunderthälfte geraten hingegen mehr und mehr entsetzliche Ereignisse des bürgerlichen Alltags oder, besonders bei Maupassant, des bäuerlichen Lebens im Frankreich des 19. Jahrhunderts, aber auch die Ereignisse des Deutsch-Französischen Krieges in den Blick der Schauernovellisten.

Es ließe sich der Standpunkt vertreten, daß die Untergattung der Schauernovelle den vorgestellten allgemeinen Wesensmerkmalen der Novelle in besonderer Weise zu entsprechen vermag. Auch der Umstand, daß der Schauerroman im Laufe des 19. Jahrhunderts an Bedeutung verliert und sich die Schauernovelle immer größerer Beliebtheit erfreut, mag damit

¹⁶⁷ Blüher (1985), S. 164.

¹⁶⁸ Castex (1962a), S. 346.

zusammenhängen, daß sich die Wirkabsicht der Schauerliteratur mit dem Charakter des Novellistischen besonders gut verträgt.

c) **Leser:** Es muß gefragt werden, welcher Leser gemeint ist, wenn in obiger Definition von der schauernovellistischen Leserwirkung der Angst und des Ekels die Rede ist. Die Literaturwissenschaft kennt eine Reihe von Lesertypen, die immer dann angeführt werden, wenn es, wie in unserem Fall, darum geht, Feststellungen über Rezeption bzw. Wirkung von Literatur zu treffen. Beliebte Konzeptionen sind etwa der ideale Leser und der zeitgenössische Leser. Was den idealen Leser betrifft, hat Iser überzeugend festgestellt, daß es sich bei diesem Lesertyp eher um eine Fiktion der Literaturwissenschaft handelt, die, weil sie kein reales Fundament besitzt, vor allem dazu dient, „Argumentationslücken [zu schließen], die sich in der Analyse von Wirkung und Rezeption der Literatur immer wieder auftun.“¹⁶⁹ Der ideale Leser steht also unter dem Verdacht, eine reine Konstruktion zu sein, die wenig sinnvoll scheint, da er „eine strukturelle Unmöglichkeit der Kommunikation verkörpert.“¹⁷⁰

Das Postulat des idealen Lesers, der über den gleichen Code wie der Autor verfügt, würde auch bedeuten, daß der ideale Leser das Sinnpotential eines Textes unabhängig von der historischen Bedingtheit seiner eigenen Situation realisieren und dieses auch restlos ausschöpfen können müßte. Das wäre, wie Iser zu Recht bemerkt, sicher eine für die Literatur „ruinöse Idealität“¹⁷¹, da sie keinen Raum ließe für die Mehrdeutigkeit eines Textes und die damit verbundene Möglichkeit, den Text, z.B. historisch oder individuell bedingt, unterschiedlich zu verstehen und zu deuten.

Auch mit dem zweiten der genannten Lesertypen, dem in der Realität fest verankerten zeitgenössischen Leser, sind in der Anwendung für diese Arbeit Probleme verbunden.¹⁷² So könnte eine empirische Untersuchung unter Heranziehung verschiedener Quellen sicher Urteilsnormen und Einstellungen der Leser des 19. Jahrhunderts aufdecken, damit Anhaltspunkte für eine Geschmacks- und Sozialgeschichte des damaligen lesenden Publikums liefern und so den Boden für die zeitgenössische Rezeptionsgeschichte der Schauernovelle nachvollziehen helfen. Der auf diese Weise ermittelte Geschmack der potentiellen Novellenleser könnte als Folie für die Schauernovellen verwendet werden; aus der Diskrepanz zwischen gängigen Geschmacks- und Wertevorstellungen einerseits und den Texten

¹⁶⁹ Iser (1976), S. 54.

¹⁷⁰ Iser (1976), S. 53. Vgl. ebd.: „Ein idealer Leser müßte den gleichen Code wie der Autor besitzen, was, sprachwissenschaftlich betrachtet, unmöglich scheint, wenn man nicht annehmen will, daß idealer Leser und Autor ein und dieselbe Person darstellen.“

¹⁷¹ Iser (1976), S. 54.

¹⁷² Vgl. hierzu und im folgenden Iser ebd., S. 52ff.

andererseits – eine Differenz liegt ja in der Natur der Schauernovelle – würde sich annähernd eine bestimmte Dimension der Textwirkung auf den Leser ermitteln lassen.

Es ist allerdings zweifelhaft, ob aus einer solchen Untersuchung auch die in obiger Definition genannte und hier interessierende, eher psychisch bestimmte Dimension der Leserreaktion der Angst oder des Ekels zu ermitteln wäre. Die für eine rezeptionsgeschichtliche Untersuchung der Schauernovellen unabdingbaren Quellen und Zeugnisse, die, wenn auch nur in begrenztem Maße, da nicht sehr zahlreich vorhanden, erste Hinweise auf den Geschmack, moralische Einstellungen und Werte der Novellenleser des 19. Jahrhunderts geben können, sind in diesem Punkt nicht sehr ergiebig. Beispielsweise thematisieren Zeitungsrezensionen der Novellen in der Regel nicht die von der Lektüre ausgelösten psychischen Reaktionen, sondern widmen sich eher Fragen, die den moralischen und ästhetisch-künstlerischen Wert des Werkes betreffen.

Auch die Immoralismus-Prozesse, die als Quellen zur Rezeptionsforschung für einige Schauernovellen zur Verfügung stehen¹⁷³, können nur Informationen zur veröffentlichten moralischen Bewertung der Texte durch die Zeitgenossen, nicht aber über die durch die Novellen ausgelöste psychische Reaktion liefern, die viel umfassender angelegt sein kann. Hierbei muß noch angemerkt werden, daß die Immoralismus-Prozesse sogar über die moralische Bewertung durch die Zeitgenossen nur sehr beschränkt Auskunft geben können, da die staatliche Zensur auch dort den Ansatz eines Angriffes auf die ethisch-moralischen Werte und damit eine Gefährdung der auf diesen Werten begründeten Gesellschaftsordnung sehen kann, wo der zeitgenössische Leser sein Weltbild und sein Wertesystem in keiner Weise in Frage gestellt sieht.¹⁷⁴ Auch die empirische Rezeptionsforschung bringt also Probleme mit sich, die sie für die Erkenntnisziele dieser Arbeit als nicht sehr geeignetes Mittel erscheinen lassen.

Deswegen soll, wenn im folgenden vom Leser die Rede ist, damit die den Texten eingezeichnete Struktur des impliziten Lesers gemeint sein.¹⁷⁵ Nach Iser ist dieser Lesertyp dadurch bestimmt, daß er, im Unterschied zum zeitgenössischen Leser, keine reale Existenz besitzt, sondern „die Gesamtheit der Vororientierungen, die ein fiktionaler Text seinen

¹⁷³ Vgl. Heitmann (1970). Immoralismus-Prozesse wurden – im Hinblick auf in dieser Arbeit behandelte Autoren – gegen Stendhal, Balzac, Barbey, Maupassant und Baudelaire geführt.

¹⁷⁴ Vgl. Zörner (1974), S. 233. Diese Einschätzung bestätigt auch Heitmann, wenn er Belege dafür anführt, daß die Ankläger der Literatur, also letztlich die staatliche Zensur, häufig auch die Öffentlichkeit bzw. die Käufer der angeklagten Bücher in ihre Anklage aufnehmen. So steht 1867 in der *Revue des Deux Mondes* als Ergebnis einer Studie zum Thema „Des mœurs littéraires du temps présent“ zu lesen: „La frivolité du public, c'est là le vrai mal du temps présent“ (vgl. Heitmann 1970, S. 49).

¹⁷⁵ Vgl. hierzu und im folgenden Iser (1976), S. 60ff.

möglichen Lesern als Rezeptionsbedingungen anbietet“¹⁷⁶, verkörpert. Im Unterschied zum idealen ist der implizite Leser damit auch kein bloßes Konstrukt. Er ist vielmehr in der Struktur der Texte selbst fundiert, indem die Wirkungsstrukturen des Textes in den Blick gerückt werden, „durch die der Empfänger zum Text situiert und mit diesem durch die von ihm ausgelösten Erfassungsakte verbunden wird.“¹⁷⁷ Nach Iser beinhaltet das Modell des impliziten Lesers in diesem Sinn zwei zentrale Aspekte: die Textstruktur und die Aktstruktur. In bezug auf die Novelle muß man, was die Textstruktur betrifft, mit Iser davon ausgehen, daß jede Novelle ein perspektivisches Gebilde ist, das aus mehreren Perspektivträgern besteht, wie z.B. dem Erzähler, den Figuren, der Handlung oder der Leser- bzw. Zuhörerfiktion. Wenn die unterschiedlichen Perspektiven für die Bedeutung des Textganzen auch unterschiedliches Gewicht haben können, so ist von den genannten Perspektiven doch keine ausschließlich mit dem Sinn des Textes identisch; nach Iser muß der Leser vielmehr einen Blickpunkt außerhalb des Textes einnehmen, der es ihm erlaubt, den Sinn des Textganzen aus einer Vielzahl von ihm dargebotenen Perspektiven zu konstruieren. An dieser Stelle wird deutlich, daß die dem Text eingezeichnete Leserrolle sich nicht ausschließlich mit der Leser- bzw. Zuhörerfiktion im novellistischen Rahmen decken kann.¹⁷⁸ Denkbar ist sogar, daß eine Rezeptionsfiktion den impliziten Leser zu einer abweichenden Positionierung herausfordert. In Barbey's *Le Rideau cramoisi* legt der Zuhörer des Binnenerzählers Brassard einen „ton léger“¹⁷⁹ an den Tag, der nicht geboten erscheint. So wird ex negativo eine Leserlenkung vorgenommen, die eine unangemessene Leichtfertigkeit im Umgang mit dem Erzählten unterbindet. Es zeigt sich, daß die Leser- bzw. Zuhörerfiktion wichtige und aufschlußreiche Hinweise darauf enthalten kann, wie sich die tatsächliche Rezeption gestalten könnte. Allgemein sei im Hinblick auf die Schauernovelle allerdings angemerkt, daß hier kaum Rezeptionsfiktionen anzutreffen sind, die den tatsächlichen Leser zu einer diametral entgegengesetzten Stellungnahme bewegen würden. Die in der Gattungsbezeichnung nahegelegte Reaktion „Schauer“ mag nur schwerlich durch einen fiktiven „Kontrapunkt“ zu erreichen sein. Selbst der zunächst unsensibel zuhörende Reisegenosse Brassards zeigt schließlich große Betroffenheit. Festzuhalten bleibt, daß eine

¹⁷⁶ Iser (1976), S. 60.

¹⁷⁷ Ebd., S. 61.

¹⁷⁸ Dies zeigt sich im übrigen auch schon darin, daß in der klassischen Zuhörerfiktion der romanischen Novelle (*Decameron* und *Heptaméron*) immer mehrere Zuhörer anwesend sind, die den Text aus ihren zum Teil recht unterschiedlichen und gegensätzlichen Perspektiven kommentieren: Diese multi-perspektivische Zuhörerfiktion kann also nicht eindeutig eine Leserrolle vorgeben.

¹⁷⁹ Barbey: *Œuvres romanesques complètes II*, S.49.

derartige Textstruktur in ihrer Vielschichtigkeit eine „Intention, die sich erst durch die im Empfänger ausgelösten Akte erfüllt“¹⁸⁰, verkörpert.

Freilich hält sich die spezifische Realisierung der Leserrolle in bestimmten Grenzen und kann nicht in Beliebigkeit ableiten. Sie bleibt vielmehr „der Beurteilung zugänglich [...] vor dem Hintergrund der im Text parat gehaltenen Wirkungsstrukturen“¹⁸¹. Das Konzept des impliziten Lesers erscheint geeignet für die Untersuchung der Schauernovelle, denn es „[stellt] den Beziehungshorizont für die Vielfalt historischer und individueller Aktualisierungen des Textes bereit[...]“.¹⁸² In diesem Sinn werden in der vorliegenden Arbeit – unabhängig von Quellen oder Zeugnissen der empirischen Rezeptionsforschung – diejenigen der den Texten eingeschriebenen Wirkungsstrukturen der Schauernovellen untersucht, die darauf abzielen, in den Erfassungsakten der Leser Angst oder Ekel zu erzeugen. Das Konzept des impliziten Lesers macht es dabei möglich, aufzuzeigen, daß gewisse Textstrukturen der Schauernovellen mit der Aktstruktur der Angst bzw. des Ekels verbunden werden können, ohne daß man davon ausgehen oder empirisch belegen müßte, daß wirklich alle Leser – sei es nun der abgebrühte Mörder oder die unschuldige junge Dame vom Lande – bei der Lektüre der Texte die gleichen Gefühle der Angst und des Ekels empfinden.

d) Angst und Ekel: Zunächst ist also festzuhalten, daß die in unsere Definition aufgenommene Reaktion der Angst und des Ekels als eine Reaktion verstanden wird, die den impliziten Leser betrifft. In bezug auf die verwendete Begrifflichkeit ist der obigen Definition noch folgendes hinzuzufügen: Während der Begriff des Ekels hinreichend klar definiert und damit in seiner Verwendung unproblematisch ist (vgl. oben S. 21), bedarf der Begriff der Angst noch einiger Erläuterungen. Denn daß in unserer Definition der Schauernovelle von dem unbestimmten Gefühl der Angst als der von dieser Textsorte angestrebten Leserreaktion die Rede ist, mag verwundern, da man zunächst vermuten könnte, daß mit den Schauernovellen eigentlich das Gefühl der Furcht verbunden sein müßte, da die Wirkung dieser Textsorte aus gegenständlich fixierbaren Objekten (etwa schaurigen bzw. grausigen) oder bestimmten Handlungen erwächst. Heideggers Bestimmung des „Wovor der Furcht [...] [als] ein innerweltliches, aus bestimmter Gegend, in der Nähe sich näherndes, abträgliches Seiendes“¹⁸³ weist in diese Richtung; es läge also in der Tat nahe, die Reaktion auf konkrete

¹⁸⁰ Iser (1976), S. 62. Iser faßt zusammen: „Textstruktur und Aktstruktur verhalten sich zueinander wie Intention und Erfüllung. Im Konzept des impliziten Lesers sind sie zusammengeschlossen.“ (ebd. S.63).

¹⁸¹ Iser (1976), S. 65.

¹⁸² Ebd., S. 66.

¹⁸³ Heidegger: *Sein und Zeit*, S. 185.

Handlungen oder Gegenstände als Furcht zu bezeichnen, da es sich um eine Reaktion auf innerweltlich Vorhandenes handelt.

In der hier vorgenommenen Definition soll jedoch aus folgendem Grund doch von dem Gefühl der Angst als der beim Leser durch die Schauernovelle möglicherweise ausgelösten Reaktion die Rede sein: Nach Heidegger ist das „*Wovor der Angst [...] das In-der-Welt-sein als solches.*“¹⁸⁴ Und nur, so Heidegger, „weil die Angst latent das In-der-Welt-sein immer schon bestimmt, kann dieses als besorgend-befindliches Sein bei der ‚Welt‘ sich fürchten. Furcht ist an die ‚Welt‘ verfallene, uneigentliche und ihr selbst als solche verborgene Angst.“¹⁸⁵ Das Gefühl der Angst ist mithin gegenüber der Furcht bestimmt als ein allgemeineres, existentielles Gefühl, das den Menschen angesichts oder aufgrund seiner Endlichkeit befällt. In dem Gefühl der Angst äußert sich die Bedrohung des Menschen durch den Tod; in der menschlichen Angst brechen die Illusion der unendlichen Sicherheit des Lebens sowie die „alltägliche Vertrautheit [...] in sich zusammen. Das Dasein ist vereinzelt [...]. [Es] kommt in den existenzialen „Modus“ des *Un-zuhause.*“¹⁸⁶

In diesem Sinn wollen wir in unserer Definition davon ausgehen, daß die Handlungen in böser Absicht sowie die grausigen und schaurigen Gegenstände als innerweltlich Seiendes bei den mit ihnen konfrontierten literarischen Figuren vor allem Furcht auslösen.¹⁸⁷ Ein Leser im 21. Jahrhundert mag zwar auf das Wovor der Furcht anders reagieren, aber er wird doch in der literarischen Figur, die sich fürchtet, auf die eigene Grundbefindlichkeit der Angst verwiesen.¹⁸⁸ Der Schauernovellen-Leser fürchtet sich in erster Linie also nicht vor dem gegenständlich fixierbaren Furchtbaren des Textes; er ängstigt sich vielmehr, weil ihm durch das Furchtbare des Textes die Möglichkeit der Bedrohung seiner eigenen Existenz vor Augen geführt wird.¹⁸⁹ Die in den Schauernovellen durch die Darstellung von Furchtbarem

¹⁸⁴ Ebd., S. 186.

¹⁸⁵ Ebd., S. 189.

¹⁸⁶ Ebd.

¹⁸⁷ Indem der Furcht immer auch latent Angst inhäriert, muß allerdings angemerkt werden, daß auch die Reaktion der Figuren auf das Furchtbare der Schauernovellen nicht auf die Furcht reduziert werden kann.

¹⁸⁸ Als ein Beispiel für dieses Phänomen sei hier das im 19. Jahrhundert beliebte Schaueremotiv der Guillotine erwähnt: Die Guillotine gewinnt durch ihre Omnipräsenz in der Lebenswelt des 19. Jahrhunderts ein besonders hohes Potential an Furchtbarkeit für den zeitgenössischen Leser. Dieses ist für einen Leser von heute durch die große zeitliche Distanz zu den mit dieser Maschine verbundenen Praktiken nicht in der gleichen Weise nachvollziehbar. In seiner Wirkungsstruktur – durch die Konnotation „Tod“ – ist das Motiv der todbringenden Maschine aber darauf angelegt, beim impliziten Leser, und damit möglicherweise auch bei einem heutigen empirischen Leser, das Gefühl der Angst zu erzeugen.

¹⁸⁹ Vgl. Heidegger: *Sein und Zeit*, S. 187: „Was beengt, ist nicht dieses oder jenes, aber auch nicht alles Vorhandene zusammen als Summe, sondern die *Möglichkeit* von Zuhandem überhaupt, das heißt die Welt selbst.“

ausgelöste Reaktion des impliziten Lesers soll von daher in der vorliegenden Definition als Angst bezeichnet werden.¹⁹⁰

1.3 Abgrenzung der Schauernovelle zu anderen Untergattungen der Novelle

Mit Hilfe der oben vorgestellten Definition ist die Schauernovelle von anderen Untergattungen der Novelle abzugrenzen. Hierbei scheint insbesondere eine Diskussion des Abgrenzungsproblems zu den benachbarten Untergattungen der phantastischen Novelle, der psychologischen Novelle und der sozialkritischen Novelle erforderlich.¹⁹¹ Auch an dieser Stelle soll darauf hingewiesen werden, daß in den Randbereichen der genannten Untergattungen Überschneidungen möglich sind (vgl. oben die Ausführungen zum Problem „Idealtyp“, S. 45). Bei der Klassifikation der Novellenuntergattungen können keine scharfen Grenzen gezogen werden. Es ist lediglich möglich, einen Kern der jeweiligen Untergattung zu bestimmen, in bezug auf den sich dann jeder einzelne Text in größerer Ferne oder Nähe positionieren läßt; nach diesem Modell ergeben sich Überschneidungen, wenn Texte aufgrund bestimmter Merkmale mehreren Novellenuntergattungen zugerechnet werden können.

a) Abgrenzung zur phantastischen Novelle: Was die Gattungen der Schauernovelle und der phantastischen Novelle betrifft, so scheint es sehr sinnvoll, zwischen diesen beiden

¹⁹⁰ Es ist anzumerken, daß nicht alle Schauernovellen dieser Kernbestimmung der Gattung entsprechen. Mitunter mag sich die im Text angelegte Wirkungsstruktur etwa darauf beschränken, ein beim Leser möglicherweise gegebenes positives Menschenbild (vgl. oben S. 20) zu erschüttern. In die Peripherie der Gattung führen im übrigen auch solche Novellen, die gar keine böse handelnden Menschen, sondern beispielsweise nur eine Konfrontation des Menschen mit der Natur darstellen (vgl. zu diesen Novellen Kapitel 2.3).

¹⁹¹ Vgl. die von Blüher für das 19. Jahrhundert aufgestellte Novellentypologie (Blüher 1985, S. 140ff.). Darüber hinaus könnte eine Abgrenzung der Schauernovelle in bezug auf die Kriminalnovelle wünschenswert erscheinen. Da diese Gattung in der französischen Novellistik des 19. Jahrhunderts aber nur eine untergeordnete Rolle spielt, soll dieses Problem im folgenden nur kurz und am Rande erörtert werden: Dabei ist anzumerken, daß die Kriminalnovelle zwar wie meist auch die Schauernovelle ein Verbrechen thematisiert, im Gegensatz zur Schauernovelle sich aber nicht auf die Darstellung der Grausamkeit der Tat, sondern „auf die vorrangig intellektuelle Aufklärungsarbeit des Detektivs konzentriert“ (Holzmann 2001, S. 13). Da es dem Detektiv der klassischen Detektivnovelle darüber hinaus immer gelingt, das Verbrechen aufzuklären und damit den Verbrecher seiner gerechten Strafe zuzuführen, läßt sich die Gattungsstruktur der Kriminalnovelle auf das Schema von „Bruch und Wiederherstellung eines sozialen Gleichgewichts“ (Schulz-Buschhaus 1975, S. 2) reduzieren. In dieser Grundstruktur ist nun die Kriminalnovelle deutlich unterschieden von der Schauernovelle, die ihrer Struktur nach zwar auch häufig den Bruch eines sozialen Gleichgewichts durch das hereinbrechende Böse ins Zentrum ihres Interesses rückt, aufgrund ihrer spezifischen Wirkungsabsicht im Unterschied zur Kriminalnovelle die Wiederherstellung des gestörten Gleichgewichts aber gerade nicht darstellt. Aufgrund der genannten auffindbaren inhaltlichen und strukturellen Unterschiede zwischen den beiden Gattungen sollen in dieser Arbeit z.B. Poes Kriminalnovellen *Double assassinat dans la rue Morgue*, *Le Mystère de Marie Roget* und *La Lettre volée* nicht der Gattung Schauernovelle zugeordnet werden. Obwohl zumindest die beiden erstgenannten Novellen auch von außerordentlich schrecklichen und grausamen Verbrechen berichten, stellen diese Texte nämlich in für die Kriminalnovelle geradezu paradigmatischer Weise die analytischen Fähigkeiten des Detektivs Dupin ins Zentrum ihres Interesses, indem sie zeigen, wie ein genialer Mensch nur mit Hilfe seines scharfen Verstandes den Urheber der schreckenerregenden Verbrechen auf die Spur kommt und die aus den Fugen geratene Welt wieder in Ordnung bringt.

Untergattungen zu unterscheiden¹⁹², da der phantastischen Novelle und der Schauernovelle aufgrund ihrer unterschiedlichen Textstruktur zwei unterschiedliche Grundaussagen in bezug auf die Welt und damit auch zwei grundverschiedene Wirkabsichten¹⁹³ zugeordnet werden können. Denn die phantastische Novelle stellt immer die „Konfrontation einer realistischen Ausgangssituation mit dem Einbruch übernatürlicher Ereignisse“¹⁹⁴ dar, wobei wesentlich ist, „daß der Realitätsstatus solcher Ereignisse labil bleibt.“¹⁹⁵ Hierdurch nämlich wird eine „fundamentale Ambiguität“¹⁹⁶ der Textstruktur auf der Vermittlungsebene erreicht, durch die eine bestimmte Aktstruktur konstituiert wird: Der implizite Leser wird zwischen konkurrierenden Erklärungsangeboten im unklaren gelassen und zögert zwischen einer rationalen und einer übernatürlichen Auflösung des Geschehens.¹⁹⁷ Dieser Befund – auf den zuerst Todorov hingewiesen hat – kann heute „als gesicherter und ausreichender struktureller Minimalbestand einer Gattungsdefinition des Fantastischen gelten.“¹⁹⁸

¹⁹² Vgl. hierzu die auf S. 15f. erwähnte Unterscheidung, die der Untersuchungsrichter Bermutier im Erzählrahmen von Maupassants Novelle *La Main* zwischen übernatürlichen und nicht-übernatürlichen Ereignissen bzw. Erzählungen trifft; an den Bemerkungen des Untersuchungsrichters läßt sich erkennen, daß Maupassant einen deutlichen Unterschied erkennt zwischen einerseits Erzählungen, die von realen Verbrechen, denen nichts Phantastisches anhaftet, berichten, und andererseits Erzählungen, die von ähnlichen, allerdings möglicherweise mit dem Übernatürlichen verbundenen Verbrechen berichten. In der Forschung wird eben diese schon von Maupassant thematisierte Unterscheidung auch von Castex (1962a), Hager (1967), Blüher (1985) und Schoell (1994) vertreten; Krömer (1972), Zörner (1974) und Noe (1994) unterscheiden gar nicht oder nicht deutlich zwischen Schauer- und phantastischer Novelle.

¹⁹³ Letzteres richtet sich vor allem gegen Zörner, die in ihrer Untersuchung *Die schockierende Novelle im 19. Jahrhundert* unter dem von ihr gewählten Gattungsterminus „schockierende Novelle“ phantastische und nicht-phantastische Novellen (darunter viele Texte, die in dieser Arbeit unter die Definition der Schauernovelle fallen würden) zusammenfaßt und damit diesen beiden Gattungen als wichtigstes gemeinsames Merkmal die Schockwirkung auf den Leser attestiert bzw. unterstellt (vgl. Zörner 1974, S. 218: „Die einzige Konstante, die jede Novelle charakterisiert, die den Leser schockieren soll, besteht in der Publikumsbezogenheit des Autors.“). Wenn das Schockieren in den von Zörner ausgewählten Texten auch sicher immer eine gewisse Rolle spielt und auffindbar ist, so ist es m.E. doch nicht sehr sinnvoll, diese Leserwirkung in dem Terminus der „schockierenden Novelle“ als wichtigstes Gattungskonstituens auszuwählen. Denn dieser überordnende, nicht zwischen phantastisch und nicht-phantastisch differenzierende Begriff rückt das Hauptanliegen der phantastischen Novelle in den Hintergrund, die aufgrund ihrer Struktur eigentlich doch immer eine Aussage über das Verhältnis der natürlichen und der übernatürlichen Welt in den Vordergrund stellt. Dieses Problem zeigt sich ganz besonders deutlich in Zörners Interpretation der Novelle *Lokis* von Mérimée, in der die Autorin einzig die auf die Schockwirkung zielenden grausigen Elemente des Textes in den Blick rückt, den phantastischen Charakter der Novelle aber nur am Rande erwähnt; die Interpretation läßt damit das wichtigste Strukturmerkmal dieser Novelle, und damit auch die m.E. im Vergleich zur Schockwirkung wichtigere Leserwirkung der Erschütterung des positivistisch-rationalen Weltbildes, unbeachtet (vgl. Zörner 1974, S. 195ff.). Ähnliche Probleme finden sich in den Interpretationen der von Zörner ebenfalls der Gattung der „schockierenden Novelle“ subsumierten phantastischen Novellen *Omphale* von Gautier sowie *La Main enchantée* und *Le Monstre vert* von Nerval. Es mag mit der sehr umfassenden und wenig differenzierten Bestimmung des Gegenstandes zusammenhängen, daß keine klare Charakterisierung einer Novellenuntergattung gelingt und daß nach Zörners eigener Aussage „keine zeitlos gültigen Kennzeichen, die [die schockierende Novelle] als schockierend ausweisen“ (Zörner 1974, S. 218), festzustellen sind.

¹⁹⁴ Wehr (1997), S. 9.

¹⁹⁵ Wehr (1997), S. 9.

¹⁹⁶ Blüher (1985), S. 144.

¹⁹⁷ Dies ist die auf S. 16 schon erwähnte Todorovsche „hésitation du lecteur“ (Todorov 1970, S. 28). Ein typisches Beispiel für die beschriebene Ambiguierung der Explikationsstrukturen des Geschehens in der phantastischen Novelle ist *La Main* von Maupassant (vgl. oben S. 15-17).

¹⁹⁸ Wehr (1997), S. 10.

Die phantastische Novelle des 19. Jahrhunderts ist damit als eine Gattung definiert, deren Textstruktur vor allem darauf ausgerichtet ist, die positivistisch-rationale Weltwahrnehmung des impliziten Lesers um eine übernatürliche Dimension zu erweitern und dadurch auch das positivistisch-rationale Weltbild desselben zu erschüttern. Durch diese Bestimmung unterscheidet sich die phantastische Novelle grundlegend von der Schauernovelle; dies gilt auch, wenn mit der angestrebten Erweiterung bzw. Erschütterung der positivistisch-rationalen Weltwahrnehmung des impliziten Lesers die Wirkabsicht einhergeht, Angst zu erzeugen. Dies ist bei der phantastischen Novelle vor allem dann der Fall, wenn die übernatürlichen Kräfte böse Züge tragen, dementsprechend störend auf die vertraute reale Welt einwirken und grausige oder ekelhafte Szenen heraufbeschwören; wie die Schauernovelle verwendet auch die phantastische Novelle zur Steigerung des angestrebten Effekts der Angst und des Ekels Elemente des Schaurigen. Diese müssen vom impliziten Leser phantastischer Novellen aufgrund der spezifischen phantastisch-ambigen Textstruktur dieser Novellengattung mit übernatürlichen Kräften in Verbindung gebracht werden und verstärken so vor allem den von der phantastischen Novelle eigentlich in den Vordergrund gestellten Effekt der Erschütterung des positivistisch-rationalen Weltbildes des Lesers. Es muß angemerkt werden, daß dieser Effekt oft schon per se (d.h. durch den ihm eigenen Charakter des Unheimlichen) mit dem Gefühl der Angst verbunden ist.¹⁹⁹ Hierbei soll aber festgehalten werden, daß, obwohl man die Wirkabsicht der Angst sowie die Elemente des Bösen, Grausigen, Schaurigen und Ekelhaften auch in der phantastischen Novelle sehr häufig vorfinden kann²⁰⁰, sie im Gegensatz zur Schauernovelle bei dieser Novellengattung nicht gattungskonstitutiv sind.²⁰¹

Im Gegensatz zur phantastischen Novelle kommt die Schauernovelle also ohne jegliche Dimension des Übernatürlichen aus. Die Unterscheidung zwischen den beiden genannten Novellengattungen scheint aufgrund dieses Differenzierungskriteriums auf den ersten Blick unproblematisch; Überschneidungen sind allerdings auch hier möglich. Wie schon Castex in seiner Untersuchung zum *conte fantastique* bemerkt, ist es nämlich nicht immer ganz einfach, die Grenze zwischen den beiden Novellengattungen zu ziehen:

¹⁹⁹ Der Einbruch des Übernatürlichen in die vertraute Welt kann ja, ganz im Sinn der Heideggerschen Definition der Angst, auch als ein Zusammenbrechen der „alltägliche[n] Vertrautheit“ (*Sein und Zeit*, S. 189) gewertet werden, das, im ursprünglichen Sinn des Wortes, das Gefühl des Unheimlichen generiert; folglich erscheint es nur natürlich, daß in der Mehrzahl der phantastischen Texte das phantastisch-unheimliche Ereignis mit dem Gefühl der Angst verbunden ist und in Verbindung mit Elementen des Bösen, Grausigen, Schaurigen sowie Ekelhaften dargestellt wird.

²⁰⁰ Vgl. Blüher (1985), S. 164.

²⁰¹ Es gibt phantastische Novellen, in denen die genannten Angst verursachenden Elemente ganz oder zumindest fast ganz fehlen: So ist z.B. in Gautiers Novellen *Le Pied de momie*, *Omphale* sowie *Spirite* der Figur der „revenante“ das Schreckliche und Angsterregende genommen; ebensowenig werden Nervals Novellen *Sylvie* und *Aurélia ou le rêve de la vie* von einer Atmosphäre der Angst beherrscht.

[...] lorsque nous qualifions de monstres des criminels éhontés, n'admettons-nous pas implicitement qu'au delà d'un certain degré l'horreur ne semble plus à l'échelle humaine? Les docteurs du christianisme vont plus loin: ils discernent, dans certaines catégories de forfaits, les signes d'une intervention démoniaque, justiciable de l'exorcisme. Un Barbey d'Aureville accepte leur autorité; sans partager, certes, les superstitions naïves qu'il a décrites avec tant de relief dans quelques-uns de ses romans, il affirme qu'il croit au diable et à ses influences dans le monde; il présente les héroïnes de ses *Diaboliques* comme des possédées.²⁰²

Abgesehen von den unterschiedlichen Deutungen des Bösen in der Welt, die manchmal eine übernatürliche bzw. religiöse Komponente zur Erklärung von Geschehnissen heranziehen, die sich auch aus nur menschlich-natürlichen Ursachen herleiten ließen, kommt es noch aus einem weiteren Grund zu Überschneidungen zwischen den zwei Novellengattungen. Die beiden Gattungen scheinen sich in ihrer Entwicklung im 19. Jahrhundert nämlich aneinander anzunähern. Die phantastische Novelle entwickelt sich immer mehr zu einem Modell, das die „unerklärlichen Ereignisse mit einer psychologischen [...] Deutungshypothese verknüpft“²⁰³, also immer stärker die psychischen Verwirrungen von Wahnsinn, Halluzination u.ä. sowie die zum Teil schrecklichen Folgen entsprechender Krankheiten auszuloten versucht.²⁰⁴ Die übernatürlichen Deutungshypothesen verlieren dadurch häufig an Bedeutung; übrig bleiben Darstellungen der Abgründe der menschlichen Psyche, die nicht selten etwas Grausig-Schauriges an sich haben. Die Schauernovelle nimmt im Laufe des 19. Jahrhunderts eine ähnlich geartete Entwicklung (vgl. unten S. 153ff.), indem sie immer weniger das Bewußt-Böse, sondern zunehmend durch psychische Krankheit bedingte abnorme Verhaltensweisen des Menschen, die allerdings ebenfalls zu grausamen Verbrechen oder Handlungen führen, ins Zentrum ihres Interesses rückt.²⁰⁵

Eine Zuordnung zu der einen oder anderen Gattung ist aufgrund dieser Entwicklung vor allem bei Novellen aus der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts nicht immer eindeutig zu treffen, und es kann also zu Überschneidungen kommen. Eine gute Entscheidungshilfe bei der Frage, ob eine Novelle eher dem einen oder dem anderen Typus zuzurechnen ist, besteht darin, die Wirkabsicht des Textes zu überprüfen: Wird der implizite Leser vorrangig in seiner positivistisch-rationalen Weltwahrnehmung beunruhigt, ist der Text eher dem Typ der phantastischen Novelle zuzuordnen; wird hingegen sein moralisch-optimistisches

²⁰² Castex (1962a), S. 347.

²⁰³ Blüher (1985), S. 145.

²⁰⁴ Beispiele für diese Tendenz sind viele der phantastischen Novellen Maupassants (z.B. *Le Horla*, vgl. Anm. 213) oder Poes (z.B. *William Wilson*).

²⁰⁵ Ein typisches Beispiel für diesen Typ der Schauernovelle, der das grausame Handeln eines psychisch Kranken ins Zentrum seiner Darstellung rückt, ist Maupassants Novelle *Fou?* (1882). Blüher ordnet sie dem Typ der phantastischen Novelle zu; da dem Text m.E. aber jegliche ambig-phantastische Komponente fehlt – der Text schildert in Form eines Bekenntnisses eines eindeutig psychisch kranken Ich-Erzählers einen „acte de folie“ (*Contes et nouvelles I*, S. 522), nämlich den Mord, den der Ich-Erzähler aus krankhaft übersteigter Eifersucht an einem Pferd, seinem vermeintlichen Nebenbuhler, und an seiner Frau begeht –, kann er unter der Rubrik „crimes de l'amour“ dem Typ der Schauernovelle zugeordnet werden.

Menschenbild erschüttert, gehört der Text eher zur Gattung der Schauernovelle; lassen sich beide Wirkabsichten in der Textstruktur der Novelle nachweisen, ist der Text in den sich überlappenden Randbereichen beider Gattungen anzusiedeln.

Dies trifft m.E. auf *Le Chat noir* von Poe zu. Die Problematik sei am Beispiel dieser Novelle veranschaulicht. Der Leser wird in Form einer Konfession des zum Tode verurteilten Ich-Erzählers mit abnormen grausamen und verbrecherischen Verhaltensmustern konfrontiert. Dieser berichtet von seinem durch Alkoholismus verursachten Persönlichkeitsverfall, in dessen Folge er seiner ehemals geliebten Katze ein Auge ausgestochen hat. Nun kommt er, selbst nachdem er die Katze erhängt hat, von der Erinnerung an seine Tat nicht los. Die vollkommene Zerstörung seines Hauses durch einen Brand erscheint ihm als Strafe, da sich auf der einzigen Wand, die inmitten der Ruinen noch steht, die Umrisse einer erhängten Katze zeigen. Obgleich er sich dieses Phänomen rational erklären kann, bleibt sein psychischer Zustand äußerst angespannt. Aus der Kneipe bringt er eine zweite schwarze Katze nach Hause, die der ersten Katze bis auf einen weißen Fleck gleicht und die wie das ermordete Tier auch nur noch ein Auge hat. Dadurch verschwinden die Gewissensbisse des Erzählers aber nicht; im Gegenteil, nachdem er in dem weißen Fleck der Katze das Abbild eines Galgens zu erkennen meint, nehmen seine Haßgefühle so sehr zu, daß auch die zweite Katze Opfer seiner Gewalttätigkeit zu werden droht. Ein an sich wenig aussagekräftiges Phänomen – der weiße Fleck – wird als mahnende Erinnerung an die begangene Untat wahrgenommen, und weil der Erzähler sich von dieser für ihn furchtbaren Mahnung und Vorausdeutung befreien will, dreht sich die Gewaltspirale weiter: Beim Versuch, die Katze mit der Axt zu erschlagen, trifft er statt ihrer seine Frau, die ihn an seiner Tat hindern will. An dieser Stelle kommt wieder „die rationale Intelligenz, die mit dem irrationalen (Selbst-)zerstörungstrieb des Erzählers in ständigem Widerstreit liegt“²⁰⁶, zu ihrem Recht. Geschickt läßt der Erzähler die Leiche seiner Frau spurlos verschwinden. Als die Polizei nichts entdeckt, klopft der Erzähler, getrieben von einem größenwahnsinnigen und zugleich selbstzerstörerischen Impuls, an die Wand, in der er seine tote Frau eingemauert hat. Ein furchtbarer Schrei ertönt, die Polizei schöpft Verdacht, reißt die Mauer ein und findet dahinter die schon verweste Leiche der ermordeten Frau, auf deren Kopf die einäugige Katze thront.

Die Novelle, das wird schon aus dieser Skizze des Handlungsverlaufs deutlich, weist also immer wieder die für die phantastische Novelle typische Textstruktur der Ambiguität der Explikationsstrukturen des Geschehens auf: So wird der Leser in Unsicherheit darüber versetzt, welcher Natur das Phänomen an der Mauer des abgebrannten Hauses ist, obwohl der

²⁰⁶ Gebattel (1996), S. 477.

Ich-Erzähler dieses rational erklärt; ebenso wird der Leser im unklaren darüber gelassen, ob die zweite Katze des Erzählers samt ihres weißen Flecks eine übernatürliche Erscheinung und rächende Reinkarnation der ersten ermordeten Katze ist oder ob es sich bei diesem Tier nur um eine „normale“, alltägliche Katze handelt, von welcher der Ich-Erzähler sich in seiner labilen Geistesverfassung verfolgt sieht. Dem Motiv der rächenden Doppelgänger-Katze haftet in diesem Sinn zweifelsohne etwas Ambig-Phantastisches an; der Ich-Erzähler weiß zwar alle Seltsamkeiten rational zu erklären; die Verkettung der vielen unglücklichen häuslichen Geschehnisse in Verbindung mit der schwarzen Katze scheint ihm aber unbegreiflich schrecklich und „très-étrange et pourtant très-familière“²⁰⁷. In der Textstruktur der Novelle *Le Chat noir* ist also die Wirkung der phantastischen Ambiguierung, und damit die Wirkung der Verunsicherung des positivistischen Weltbildes des impliziten Lesers, nachzuweisen.

Andererseits läßt sich der Text aber auch verstehen als eine Darstellung eines durch Alkoholismus verursachten Persönlichkeitsverfalls, der dem Ich-Erzähler einen „esprit de perversité“²⁰⁸ einzugeben scheint und ihn dazu treibt, Dinge zu tun, die er eigentlich nicht tun will oder von denen er zumindest weiß, daß er sie nicht tun sollte, die er aber gerade deswegen tun muß.²⁰⁹ Bei einem solchen Verständnis der Novelle muß der Leser keine übernatürlichen Kräfte zur Erklärung der schrecklichen Ereignisse heranziehen, sondern kann sie als Folge der Krankheit des Ich-Erzählers und seiner durch sein schlechtes Gewissen gesteigerten Erregbarkeit und Empfindlichkeit der Katze gegenüber deuten. Dieser Blickwinkel rückt natürlich nur die eine, rationale Explikationsstruktur der ambig-phantastischen Textstruktur der Novelle in den Vordergrund. So betrachtet erscheint die Novelle als eine scharfsinnige Darstellung der zerrütteten Verfassung eines psychisch Kranken und seiner Handlungen; gerade weil der Erzähler betont, nicht verrückt zu sein²¹⁰, legt der Text dem Leser diese Deutung nahe. In diesem Sinn ist es durchaus möglich, die Novelle der Gattung der Schauernovelle zuzurechnen, weil sie erstens an Ingredienzen des Bösen (grausame Quälerei und Mord an der Katze sowie Totschlag hinsichtlich der Frau), des Grausigen (Beschreibung des ausgestochenen Auges) und des Ekelhaften (Beschreibung des schon verwesenen und mit verklumptem Blut bedeckten Leichnams) nicht spart und zweitens den Leser in seinem Menschenbild zu verunsichern vermag, da sie ihm die Abgründe der menschlichen Psyche vor Augen führt, indem „das Problem der Perversität im Vordergrund

²⁰⁷ Poe: *Œuvres en prose*, S. 278.

²⁰⁸ Ebd., S. 280.

²⁰⁹ Vgl. Poes Erzählung *Le Démon de la perversité*, in welcher der Autor unter dem Terminus der „perversité“ eben dieses Phänomen noch ausführlicher theoretisch analysiert.

²¹⁰ Vgl. Poe: *Œuvres en prose*, S. 278.

steht.“²¹¹ Eine eindeutige Zuordnung zu der einen oder anderen Kategorie würde der Vielschichtigkeit des Textes nicht gerecht; der Text ist vielmehr an der Schnittstelle zwischen phantastischer Novelle und Schauernovelle mit einem Zug ins Allegorische²¹² anzusiedeln.²¹³

b) Abgrenzung zur psychologischen Novelle: Ein ähnliches Abgrenzungsproblem ergibt sich für die Schauernovelle in bezug auf die psychologische Novelle, die sich vor allem der „Darstellung des Gefühls- und Seelenlebens der Novellenhelden“²¹⁴ widmet. Hierzu ist zunächst zu bemerken, daß natürlich auch fast alle Schauernovellen das Gefühls- und Seelenleben ihrer Protagonisten in irgendeiner Form thematisieren. Außerdem gilt es zu bedenken, daß einerseits bei der psychologischen Novelle im Verlauf des 19. Jahrhunderts die Tendenz besteht, zunehmend nicht mehr das ganze Leben eines Novellenhelden vor dem Leser auszubreiten und psychologisch zu analysieren, sondern das Geschehen auf eine singuläre, oft tragisch-dramatische Ausnahmesituation im menschlichen Leben zu konzentrieren.²¹⁵ Andererseits läßt sich bei einigen Schauernovellen auch die Tendenz ausmachen, das objektive furchterregende Böse, das in Form äußerlicher Gewalt auftritt und an das sich äußerliche grausige, schaurige oder ekelhafte Elemente knüpfen, zu psychologisieren. Dies geschieht, indem entweder das Furchterregende in die (oft kranke) Psyche des Protagonisten verlagert wird oder aber indem es sich bei der dargestellten Grausamkeit des Bösen eher um eine psychologisierte Grausamkeit handelt. In letzterem Fall verlieren die äußerlichen grausigen, schaurigen und ekelhaften Elemente an Gewicht.²¹⁶ Es

²¹¹ Lubbers (1961), S. 125.

²¹² Die schwarze Katze kann als eine Art Allegorie der Trunksucht gedeutet werden, die sich durch den gesamten Text zieht. So läßt sich beispielsweise der Mord an der Katze als der Versuch des Erzählers interpretieren, die Trunksucht in sich zu töten; ein Versuch, der nicht gelingt, da der Süchtige aus der Kneipe von Gin- oder Rumfässern weg wieder eine Katze, das heißt, das wilde Tier der Trunksucht, das in ihm wohnt, nach Hause bringt.

²¹³ Eine ähnliche Lage ergibt sich im übrigen für die in der romanistischen Forschung ausgiebig analysierte Erzählung *Le Horla* von Maupassant. An dieser Stelle soll sie nicht näher besprochen werden. Es sei nur angemerkt, daß in ihrer zweiten Fassung (von 1887) auch diese Novelle ein Text ist, der aus der Perspektive des erlebenden Ich, nämlich in Form eines Tagebuchs, den Prozess eines Realitätsverlustes eines psychisch schwer gestörten Menschen beschreibt, dessen Handlungen schreckliche Folgen (Brandstiftung und wohl Selbstmord) nach sich ziehen. Die Erzählung müßte – obwohl sie von der Forschung gemeinhin der phantastischen Literatur zugeschlagen wird – eigentlich als Schauernovelle gewertet werden, da die phantastischen Elemente hier nur in der kranken Psyche des Erzählers existieren und der Leser gar nicht wirklich in eine Situation der Unentscheidbarkeit zwischen empirisch-wissenschaftlicher und übernatürlicher Erklärung geführt wird. Die erste Version der Novelle (von 1886) ist hingegen eher dem Typ der phantastischen Novelle zuzuordnen, da der Bericht des psychisch Kranken hier in einen Rahmen eingebettet ist, der die phantastische Erscheinung des „Horla“ objektiviert, indem diese hier nicht nur in der Wahrnehmung des berichtenden psychisch Kranken vorhanden ist, sondern auch von den behandelnden Ärzten des Rahmens, wenn auch nicht wahrgenommen, so doch zumindest für möglich gehalten wird; damit gewinnt in dieser Version die Ebene des Ambig-Phantastischen gegenüber der Ebene des bloß dem Psychisch-Kranken geschuldeten Seltsamen an Gewicht.

²¹⁴ Blüher (1985), S. 177.

²¹⁵ Vgl. ebd., S. 180.

²¹⁶ Vgl. Blüher (1985), der z.B. in bezug auf die Novellen Poes und Villiers' von einer „Psychologisierung der Schauereffekte“ spricht (S. 174), oder auch Noe (1994), der im Laufe des 19. Jahrhunderts eine „Verlagerung

lassen sich also auch hier Interferenzen zwischen den genannten Novellengattungen ausmachen.

Hinzu kommt, daß die psychologisch analysierende Darstellung in der psychologischen Novelle von schockierend grausigen Effekten begleitet bzw. sogar überlagert werden kann. So lassen sich die *Chroniques italiennes* von Stendhal sicher auch, wie Blüher dies tut, als psychologische Novellen bezeichnen²¹⁷; dennoch sollen in dieser Arbeit vor allem die Novellen *L'Abbesse de Castro*, *Vittoria Accoramboni*, *Les Cenci* und *La Duchesse de Palliano* als Schauernovellen betrachtet werden, da sie über ein reiches Repertoire an Schauer motiven verfügen und es den in ihnen dargestellten Lebensläufen und psychologischen Ausnahmesituationen nicht an schaurigen und bösen Grausamkeiten mangelt, die dazu geeignet sind, ein positives Menschenbild zu erschüttern und den Leser erschauern zu lassen. Dies gilt in ähnlicher Weise für die von Blüher der psychologischen Novelle zugeordneten Novellen *Colomba* und *Mateo Falcone* von Mérimée sowie für Balzacs *Un drame au bord de la mer* und Maupassants *Un soir*, die hier aufgrund der in ihnen auffindbaren bösen, grausigen, schaurigen und auch ekelhaften Elemente den Schauernovellen zugerechnet werden sollen.

Wenn auch zwischen Schauernovelle und psychologischer Novelle im Sinn der obigen Problematisierung keine exakte Trennlinie zu ziehen ist, kann doch für die Zuordnung zur Schauernovelle auch hier wieder die Frage danach hilfreich sein, ob die Schauer motive nur eine untergeordnete Rolle im Vergleich zur Darstellung und Analyse der seelischen Zustände der Novellenhelden spielen (wie z.B. das Inzestmotiv in Chateaubriands Novelle *René*) oder ob mit ihnen tatsächlich auch die Wirkung der Erschütterung des Menschenbildes des Lesers verbunden werden kann.

c) Abgrenzung zur sozialkritischen Novelle: Wichtiger bzw. problematischer als die Abgrenzung der Schauernovelle zur psychologischen Novelle erscheint die Abgrenzung zur

des Schaurigen in die Psyche des Protagonisten“ feststellt (S. 10f.). Diese Entwicklung illustriert besonders gut der Vergleich der Novellen *Le Puits et le pendule* (1843) von Poe und *La Torture par l'espérance* (in *Nouveaux contes cruels*, 1888) von Villiers: Villiers nämlich bezieht sich in seiner Erzählung explizit auf Poe, indem er seinem Text eine Passage aus *Le Puits et le pendule* voranstellt, und wie Poe erzählt auch Villiers von den grausamen Foltermethoden der Inquisition. Der Vergleich der Foltermethoden aber ergibt: Poe stellt die physischen Qualen eines Gefangenen der Inquisition dar, der den perfiden Methoden seiner Peiniger in einem mit einer ausgefeilten, grausigen Foltermaschinerie ausgestatteten, schaurigen und ekelhaften Ort ausgesetzt ist; dieser Schauplatz erinnert an die Verliese des englischen Schauerromans, wirkt aufgrund seiner Bizarrerie und technischen Kompliziertheit auf den Leser aber wohl nicht unbedingt überzeugend. Villiers hingegen überspringt diese Phase der mechanisch ausgeklügelten, unglaublichen physischen Mißhandlungen mit einem knappen Satz (vgl. Villiers: *Œuvres complètes II*, S. 361: „Ce prisonnier [...] avait, depuis plus d'une année, été, quotidiennement, soumis à la torture.“), um im folgenden mit einer noch ausgeklügelteren, psychologischen Foltermethode, eben der „torture par l'espérance“, aufzuwarten, wodurch seine Erzählung viel an Glaubwürdigkeit gewinnt (vgl. zur Gegenüberstellung der beiden Novellen auch Lemonnier 1947, S. 77).

²¹⁷ Vgl. Blüher (1985), S. 183 und 193.

sozialkritischen Novelle, deren thematischer Schwerpunkt im „unmißverständlichen Protest gegen Mißstände des herrschenden Gesellschaftssystems“²¹⁸ zu suchen ist. Schon diese Bestimmung der Thematik der sozialkritischen Novelle weist eine gewisse Affinität zur Schauernovelle auf, mit deren Bestreben, das Böse im Leben und Sein der Menschen aufzudecken, sich ein gesellschaftskritisches Moment verbinden läßt.²¹⁹

Ein gewisses Maß an Sozialkritik findet sich dementsprechend in nicht wenigen Schauernovellen und zieht sich wie ein roter Faden durch das 19. Jahrhundert: Sozialkritische Anklänge sind in Ansätzen schon bei Sade vorhanden, der z.B. in der Novelle *Dorgeville ou le Criminel par vertu* aus *Les Crimes de l'amour* (entst. 1787/88; ersch. 1800) die Rolle der patriarchalisch über ihre Kinder herrschenden Väter bzw. Eltern kritisiert. Deutlicher ist die sozialkritische Komponente der Gattung bei Borel zu spüren, der etwa in *Monsieur de l'Argentière* (in *Champavert, contes immoraux*, 1833) die Verlogenheit der Gesellschaft und ihrer Justiz während des Ersten Kaiserreichs²²⁰ angreift, indem er schildert, wie ein Staatsanwalt für das Opfer seines eigenen Verbrechens, ein junges Mädchen, das, von ihm vergewaltigt, schwanger und dann aus Angst vor der Ächtung durch die Gesellschaft zur Kindsmörderin wurde, die Todesstrafe durchsetzt.²²¹

Sozialkritisch in einem anderen Bereich zeigt sich Pommier, wenn er in der Novellensammlung *La Pile de Volta* (1831) die Schrecklichkeiten eines Schlachtfeldes während der napoleonischen Feldzüge mit vielen grausigen Details beschreibt, um zu zeigen, was die offiziellen militärischen Bulletins der Regierung verschweigen, die zu Hause Ruhm und Sieg verkünden (vgl. *Le Champ de bataille*); die gleiche Thematik, das heißt die Darstellung der Greuel der napoleonischen Kriege, findet sich auch bei Balzac, etwa in *El Verdugo* (1830) sowie in einigen Binnenerzählungen der Novelle *Une conversation entre*

²¹⁸ Blüher (1985), S.195.

²¹⁹ Vgl. oben S. 47.

²²⁰ Die Zeit der Handlung dieser Novelle ist das Jahr 1810. Borel kritisiert genaugenommen also die Justiz einer vergangenen Epoche. Nichtsdestotrotz muß die Novelle als sozialkritisch im obigen Sinn gewertet werden, da auch noch zur Zeit des Erscheinens von Borels Novelle und lange darüber hinaus das Thema des Textes – die Verurteilung von ledigen Müttern durch die Gesetze der Gesellschaft, die Mädchen aus Furcht vor Diffamierung zur Kindsmörderin werden lassen – nichts an Aktualität verloren hat.

²²¹ Das gleiche Handlungsmotiv nimmt im übrigen Buet in seiner Novelle *La Revanche du hasard* (in: *Contes moqueurs*, 1885) auf: Bei Buet verführt ein junger Jurastudent ein unschuldiges Mädchen vom Lande; einige Jahre später fordert ebenderselbe Mann, mittlerweile zum erfolgreichen Staatsanwalt avanciert, die Todesstrafe für eine Kindsmörderin, die ihr erstes, uneheliches Kind hat verhungern lassen, weil ihr Mann die Anwesenheit des unehelichen Sohnes nicht ertragen hat. Als die Mutter die Gelegenheit bekommt, sich dem gestrengen Staatsanwalt gegenüber zu verteidigen, eröffnet sie ihm, daß er der Vater des ermordeten Kindes sei. Daraufhin erleicht dieser und flieht aus dem Gerichtssaal. Dadurch daß Buets Protagonist Edouard sowohl bei der Verführungsszene als auch in der Gerichtsverhandlung eher unbewußt fahrlässig und nicht wie bei Borel bewußt böse handelt und dadurch daß die Handlung nicht wie bei Borel in einen konkreten historischen Kontext eingebunden ist, sondern ohne nähere Zeitangaben auskommt, ist das gesellschaftskritische Moment bei Buet weniger ausgeprägt als bei Borel; Buets Erzählung weist vielmehr einen allgemeineren menschlich-religiösen Zug auf, so daß die Novelle wie eine Ausgestaltung des Jesus-Wortes „Wer unter euch ohne Sünde ist, der werfe den ersten Stein auf sie“ (Joh 8, 7) erscheint.

onze heures et minuit (in *Contes Bruns*, 1832), und bei Mérimée in *L'Enlèvement de la redoute* (1829). Die zuletzt genannten Novellen sind insofern als sozialkritisch im obigen Sinn zu bezeichnen, als sich ihre Kritik zwar auf eine vergangene Epoche bezieht, sie aber doch durch ihre krassen Darstellungen der Kriegsgreuel gegen eine herrschende zeitgenössische gesellschaftliche Konvention, nämlich gegen die Verherrlichung Napoleons und seiner Soldaten²²², opponieren. Noch deutlicher auf aktuelle Mißstände bezogene und fast schon frühsozialistisch-gesellschaftskritische Töne werden bei Arago und Kermel in *Faim, vengeance et justice* aus der Novellensammlung *Insomnies* (1833) angeschlagen. Es wird davon erzählt, wie ein armer Arbeiter seinem reichen Arbeitgeber das Leben rettet und später dennoch von diesem entlassen wird. In dieser sozialen Notlage wird der Arbeiter zum Mörder eines seiner Kinder, um sein zweites Kind vor dem Hungertod zu bewahren.

Machen die solcherart deutlich sozialkritisch orientierten Texte bei den oben genannten Autoren nur einen Teil ihres Novellenwerks aus, so nimmt im Verlauf des 19. Jahrhunderts der gesellschaftskritische Bezug im Novellenwerk der im folgenden angeführten Autoren einen immer größeren Raum ein²²³: Bei Villiers wird die Kritik an der positivistisch orientierten, geistlosen und geldgierigen zeitgenössischen bürgerlichen Gesellschaft zum Hauptthema seines Werks. Der gesellschaftskritische Charakter findet sich dementsprechend auch in vielen seiner Schauernovellen; als Beispiele seien hier nur die Novellen *Fleurs de ténèbres* und *Les Brigands* aus den *Contes cruels* (1883) angeführt. Ähnliches läßt sich über Bloys *Histoires désobligeantes* (1894) sagen, welche die Geistlosigkeit, Grausamkeit, Hartherzigkeit oder Habgier der Zeitgenossen darstellen (vgl. z.B. *La Tisane, Le Vieux de la maison, Le Passé de Monsieur, La Dernière Cuite, Une recrue, Soyons raisonnables*). Auch Maupassant zeichnet in den meisten seiner in dieser Arbeit der Schauernovelle zugeordneten Erzählungen ein wenig freundliches Bild seines Jahrhunderts: In den Novellen *Le Gueux* (1884), *L'Aveugle* (1882) und *Le Vagabond* (1887) werden z.B. sozialkritisch die grausamen Schicksale von hilfsbedürftigen Menschen geschildert, die von ihrer Umwelt hartherzig ausgestoßen und geächtet werden, so daß sie kläglich zugrunde gehen müssen; in *Un parricide* (1882) und *Le Champ d'oliviers* (1890) führt jeweils das lieblose Abschieben eines unehelichen Sohnes zu grausamen Verbrechen und in *L'Enfant* (1883) sowie in *Rosalie*

²²² Vgl. zu dieser Konvention der Verherrlichung Napoleons in dieser Zeit Zörner (1974), S. 234.

²²³ Vgl. Hager (1967), S. 15: „On découvre, de temps en temps, dans leurs contes [les contes d'Arago et de Kermel], un élément de dénonciation, quoique indirecte, des injustices pratiquées par les puissants et les étourdis qu'attestent par exemple *Faim, vengeance et justice, Clamart, Voleur*. Petit cri qui se lève, à peine un soupir, une lamentation sans commentaire, au milieu de tragiques excès, mais qui ira grandissant, jusqu'à ce qu'il devienne, plus tard, un leitmotiv du genre cruel.“ Hierzu ist zu bemerken, daß der gesellschaftskritische Ton der Novelle *Faim, vengeance et justice* m.E. in seiner Lautstärke doch schon deutlich über den Seufzer hinausgeht, während er bei den beiden anderen von Hager angeführten Texten zwar vorhanden, aber in der Tat nur in verhaltener Weise zu vernehmen ist.

Prudent (1886) treibt die gesellschaftliche Tradition der Ächtung einer unehelichen Schwangerschaft zwei Frauen zum Kindsmord; in wieder anderen Novellen, wie in *Deux amis* (1883), *Saint Antoine* (1883) oder *Le Père Milon* (1883), führt Maupassant dem Leser die Grausamkeit und Sinnlosigkeit des Krieges vor Augen. Bei den genannten Werken eine Grenze zwischen Schauernovelle und sozialkritischer Novelle zu ziehen, ist unmöglich.²²⁴ Vielmehr erscheint zur Einordnung eine Verschränkung der beiden Gattungsbestimmungen angebracht: Beim sozialkritischen Typ der Schauernovelle wird die Schauermotivik eingesetzt, um die Anteilnahme des Lesers zu intensivieren.

Es wurde bereits erwähnt, daß sich im Lauf des 19. Jahrhunderts das Gewicht der in der Schauernovelle dargestellten Grausamkeit von einer rein äußerlichen, körperlichen Gewalt hin zu einer subtileren, eher psychologischen Form der Grausamkeit verlagert, mithin die grausigen und ekelhaften Momente in der Darstellung an Gewicht verlieren, das Element des Bösen hingegen an Bedeutung gewinnt. Daß sich parallel zu dieser Entwicklung eine verstärkt sozialkritische Akzentuierung der Schauernovellistik ergibt, liegt nahe. Denn Sozialkritik ist viel eher mit dem Bösen als etwa mit dem Grausigen oder Ekelhaften zu verbinden. Wenn die sozialkritische Novelle die Fassade des ehrbaren Bürgers zertrümmert und ihn in seiner ganzen oft sehr grausamen Kleinlichkeit vorführt, ist das Element des Bösen und damit auch die dem Text eingeschriebene Wirkung der Erschütterung des Menschenbildes des impliziten Lesers nicht zu verkennen.

Trotz dieser Nachbarschaft und fließenden Übergänge lassen sich Kriterien nennen, die es rechtfertigen, daß in dieser Arbeit bestimmte Novellen mit sozialkritischer Aussage der Gattung Schauernovelle zugerechnet werden. Zörner unterscheidet in ihrer Arbeit nicht zwischen den genannten Untergattungen, sondern benutzt, wie schon in bezug auf die phantastische Novelle dargelegt, den überordnenden Gattungsbegriff der schockierenden Novelle, dem sie auch sozialkritische Novellen wie z.B. Maupassants Novelle *Boule de suif* zurechnet. Was in bezug auf das Phantastische zu ungenau erscheint, entbehrt in bezug auf die sozialkritische Novelle aufgrund der oben angesprochenen Entwicklung der Schauernovelle nicht einer gewissen Berechtigung. Nichtsdestotrotz kann jedoch auch zwischen diesen zwei Novellengattungen, zumindest ihrem Kern nach, unterschieden werden: Zu diesem Zweck ist darauf hinzuweisen, daß die Schauernovelle dem Leser eher die seelischen Abgründe eines Individuums vor Augen führt und damit eher die Verbrechen und Sünden des Menschen an sich thematisiert; die sozialkritische Novelle hingegen stellt eher die Vergehen bestimmter

²²⁴ Vgl. Blüher (1985), S. 197. Auch Blüher problematisiert in dieser Hinsicht seine Typologie und stellt fest, daß die sozialkritische Novelle sich häufig aufgrund ihrer spektakulären und emotionsgeladenen Geschichten dem Typ der Schauernovelle annähert oder sich von diesem kaum noch unterscheiden läßt.

Gesellschaftsschichten oder -gruppierungen in den Vordergrund, hinter denen die Bedeutung des einzelnen zurücktritt. Diese Differenzierung erlaubt es, den Gegenstand der vorliegenden Arbeit enger zu umreißen, als dies bei Zörners sehr weit gefaßtem Begriff der schockierenden Novelle der Fall ist. In dieser Arbeit sollen also nur solche sozialkritischen Novellen der Gattung Schauernovelle zugerechnet werden, die entweder nicht allein durch das Moment des Bösen, sondern auch durch ein Moment des Grausigen, des Ekelhaften oder des Schaurigen Schrecken erregen oder die, wenn sie sich von der Kernbestimmung der Schauernovelle entfernen, indem sie sich auf die Darstellung des Bösen beschränken und die Elemente des Schaurigen, Grausigen und Ekelhaften weitgehend aussparen, dasjenige Böse ins Zentrum ihres Interesses rücken, das von einem menschlichen Individuum ausgeht und das auf das allgemein Menschlich-Abgründige verweist. Novellen, die eher auf das Böse und Grausame spezifisch gesellschaftlich geprägter Mechanismen und Denkweisen aufmerksam machen wollen und dabei neben dem Bösen nicht auf weitere schreckenerregende Elemente zurückgreifen, werden hiernach nicht der Schauernovelle zugeordnet. Als Beispiel hierfür kann Maupassants *Boule de suif* dienen, die vor allem die überhebliche Herzlosigkeit, das Heuchlertum und die Feigheit von Adel und Besitzbürgertum thematisiert. Eine Novelle wie Bloys Erzählung *Soyons raisonnables*, in der sich ebenfalls neben den Elementen des Bösen keine weiteren Elemente des Schreckenerregenden finden und die durchaus auch sozialkritische Elemente aufweist, weil sie den falschen Glanz und die Abgründe der vornehmen Pariser Gesellschaft aufdeckt²²⁵, soll hingegen der Schauernovelle zugerechnet werden. Denn in ihr tritt das Böse nicht vorrangig als prototypisch für eine bestimmte gesellschaftliche Gruppe auf, sondern es wird durchaus das moralische Versagen eines Individuums, nämlich das eines Vaters, dargestellt.²²⁶

1.4 Überblick über die Forschungsliteratur

Im obigen Abgrenzungsversuch zu benachbarten Novellenmodellen deutete sich an, daß vor allem die Abgrenzung der Schauernovelle in bezug auf die phantastische Novelle ein Problem darstellt und daß sich in dieser Hinsicht die Positionen der einschlägigen Forschungsliteratur unterscheiden. Den obigen Ausführungen sei noch ein kurzer Überblick über die wichtigsten Arbeiten zu dem Thema Schauernovelle hinzugefügt: Als erster bestimmt Pierre-Georges Castex in seiner 1951 erschienenen Untersuchung *Le Conte fantastique en France de Nodier à Maupassant* den Typ der Schauernovelle bzw. des *conte cruel* und *conte noir*. Da die

²²⁵ Die Erzählung berichtet von einem sehr erfolgreichen, angesehenen und scheinbar ehrenwerten, in Wahrheit aber verbrecherischen Anwalt und Vater, der seine Tochter, trotz seiner ihr gegenüber zur Schau gestellten großen Vaterliebe, mit einem seiner ehemaligen Verbrecher-Kumpane zwangsverheiratet, weil dieser ihn mit dem Wissen über seine zwielfichtige Vergangenheit erpreßt.

²²⁶ Zu diesem Typ vgl. auch Kap. 3.2.3.

Untersuchung den Begriff der Schauernovelle nur anführt, um die phantastische Novelle gegenüber dieser anderen, benachbarten Novellengattung abzugrenzen, nehmen Castex' Beobachtungen zur Schauernovelle allerdings nur sehr geringen Raum ein²²⁷; jedoch führt Castex schon viele der in dieser Arbeit behandelten Autoren und Werke an: Erster Vertreter der Gattung Schauernovelle ist Castex zufolge der Marquis de Sade mit seinen *Crimes de l'amour*; als weitere Schauernovellenautoren nennt Castex Janin, Pommier, Borel, Balzac, Bloy, Barbey und Villiers. Die genannten Texte werden jedoch weder analysiert oder in eine historische Entwicklung eingeordnet; aus seinen Beobachtungen leitet Castex vielmehr das Forschungsdesiderat nach einer ausführlichen Darstellung der Entwicklung der Schauernovelle im 19. Jahrhundert ab.

Seit Castex' Forderung sind zum Thema Schauernovelle zwei Monographien erschienen: 1967 veröffentlicht Ruth Hager eine Arbeit mit dem Titel *Léon Bloy et l'évolution du conte cruel: ses „Histoires désobligeantes“*, und 1974 erscheint die oben schon erwähnte Dissertation *Die schockierende Novelle im 19. Jahrhundert in Frankreich unter besonderer Berücksichtigung von Pétrus Borel und Jules Amédée Barbey d'Aureville* von Lotte Zörner. Wie der Titel der ersten Arbeit schon anzeigt, konzentriert sich Hagers Untersuchung auf das Werk Bloys; die Entwicklung der Schauernovelle wird in Form eines „aperçu du genre ‚conte cruel‘ au XIX^e siècle“²²⁸ im ersten Kapitel der Arbeit kurz umrissen. Hagers Herangehensweise ist dabei vornehmlich literaturhistorisch orientiert; auf wenigen Seiten gibt sie in chronologischer Reihenfolge einen Überblick über die Schauernovellenautoren und ihre Werke im 19. Jahrhundert, indem sie knapp den Inhalt angibt und die Novellen grob in eine historische Entwicklung einordnet.²²⁹ Hagers Überblick setzt dabei erst im Jahre 1831 mit der Novellensammlung *La Pile de Volta* ein; Schauernovellen der Vorromantik wie die Novellen des Marquis de Sade, Mme de Genlis' oder Florians werden nicht berücksichtigt, wohingegen die Liste der angeführten Schauernovellen für die Jahre von 1831 bis zum Ende des Jahrhunderts relativ umfangreich ausfällt. Eine genauere allgemeine Bestimmung der Schauernovelle wird nicht vorgenommen.²³⁰

²²⁷ Castex beschreibt das Wesen der Schauernovelle vor dem Hintergrund seiner Ausführungen zur phantastischen Novelle folgendermaßen: „Il importe de distinguer, au moins en principe, entre ces deux sortes d'inspiration. Les conteurs fantastiques prétendent apporter la révélation ou l'illusion d'un au-delà [...]. Les conteurs noirs cherchent avant tout à produire chez leurs lecteurs, par l'atrocité des situations décrites, de brusques et violentes secousses nerveuses [...].“ (Castex 1962a, S. 345).

²²⁸ Hager (1967), S.13.

²²⁹ Vgl. ebd., S. 13-34.

²³⁰ Es mag sich mit Hagers Erkenntnisziel – der Analyse und Interpretation von Bloys *Histoires désobligeantes* auch unter Hinzuziehung von Bloys bis dato unveröffentlichtem *Journal* – rechtfertigen lassen, daß keine übergreifende Auseinandersetzung mit gattungstypischen Motiven und Strukturmerkmalen erfolgt.

Hinsichtlich der Unterscheidung von Schauernovelle und phantastischer Novelle lehnt sich Hager zwar an Castex an, wenn sie die Schauernovelle als „genre réaliste“²³¹ bezeichnet, aber sie wendet die Castexsche Abgrenzung nicht immer konsequent an. So werden im historischen Überblick einige Texte – z.B. *Morella* oder *Le Masque de la Mort Rouge* von Poe, *Le Cabbaliste Hans Weinland* von Erckmann/Chatrion und *Tribulat Bonhomet* von Villiers –, die der phantastischen Novelle zuzuordnen sind, der Schauernovelle zugeordnet.

Zwischen sozialkritischer Novelle und Schauernovelle unterscheidet Hager nicht; zur Gattung des *conte cruel* rechnet sie z.B. auch einen sozialkritisch-satirischen Text wie *Les Demoiselles de Bienfilâtre* von Villiers oder Maupassants sozialkritische Novelle *Boule de Suif*, Texte also, die keine grausig-schaurigen Elemente aufweisen. Der Grund für Hagers recht weit gefaßten und an den Gattungsangaben Villiers‘ und Bloys orientierten²³² Begriff der Schauernovelle mag darin zu suchen sein, daß die Autorin alle Novellen der *Histoires désobligeantes* von Bloy der Gattung des *conte cruel* subsumiert.²³³

In bezug auf die zweite der genannten Monographien, Zörners Dissertation zur „schockierenden Novelle“, wurde oben schon angemerkt, daß der Gegenstand dieser Untersuchung sehr weit gefaßt ist. Zörner geht davon aus, daß in Schauernovellen, phantastischen und sozialkritischen Novellen eine gemeinsame Leserwirkung vorfindlich ist, die unter dem Begriff der „schockierenden Novelle“ zusammengefaßt wird.²³⁴ Die Autorin rückt damit sowohl die Reaktion des Lesers als auch die Intention des empirischen Autors in den Vordergrund ihres Interesses. Sie hat hierbei wohl meist den zeitgenössischen Leser im Blick, ohne dies jedoch genauer zu problematisieren.²³⁵

Natürlich findet die Schauernovelle auch in übergreifenden Abhandlungen zur französischen Novellistik Erwähnung. Die m.E. informativste Darstellung der Schauernovelle bietet dabei die schon mehrfach erwähnte Untersuchung Blüher mit dem Titel *Die französische Novelle*.²³⁶ Blüher differenziert, wie schon erwähnt, für die Novellistik des 19. Jahrhunderts

²³¹ Hager (1967), S. 23.

²³² Vgl. dazu oben die Analyse der Gattungsangaben der Autoren im Titel S. 3-17.

²³³ Ein solch weit gefaßter Begriff der Schauernovelle eignet sich für eine Untersuchung, die sich vornehmlich einer Novellensammlung und den Eigenheiten des *conte désobligeant à la Bloy* widmet, sicher besser als für eine Untersuchung, die sich mit der Gattung Schauernovelle insgesamt auseinandersetzt.

²³⁴ Vgl. oben S. 55-60 (zum Phantastischen) und S. 62-65 (zum Sozialkritischen). Zu Zörners Textauswahl sei angemerkt, daß sie als frühestes Werk der schockierenden Novelle Mussets Verserzählungen *Contes d'Espagne et d'Italie* (1829) ansieht, die vorromantischen Vorläufer der Gattung (vor allem de Sade) also trotz ihrer Bedeutung für Autoren wie Borel, Barbey, Villiers und Maupassant nicht behandelt werden. Auch die für das 19. Jahrhundert wichtigen Einflüsse aus anderen Literaturen (vor allem Poes) werden nicht geltend gemacht.

²³⁵ Aus diesem Vorgehen ergeben sich theoretische Probleme, vor allem aufgrund der spekulativen Verbindung intra- und extradiegetischer Größen, etwa der Gleichsetzung der Textintention (als einer Textstruktur des impliziten Lesers, vgl. oben S. 51) und der Intention des realen Autors. Hypothetisch bleiben ebenso Zörners Aussagen über Reaktionen empirischer Leser, die nicht mit zeitgenössischen Zeugnissen oder Quellen belegt werden.

²³⁶ Vgl. Blüher (1985), S. 164ff.

zwischen den Modellen der phantastischen Novelle, der Schauernovelle, der sozialkritischen Novelle, der psychologischen Novelle und der Schwanknovelle. Mit Bezug auf Castex' Ausführungen zur Schauernovelle bestimmt Blüher die Gattung nach inhaltlichen, strukturellen, wirkungsästhetischen und literaturgeschichtlichen Gesichtspunkten als eine Erzählung, „deren Struktur von einem meist am Novellenende schockartig pointiert eingebrachten Element des Schrecklichen bestimmt wird, von dem Angst und Horror auf den Leser ausgehen sollen“²³⁷, und deren Ursprünge in den Werken der *gothic novel*, der schwarzen Romantik und in den Anschauungen und Werken des Marquis de Sade liegen.²³⁸ Auf der Grundlage dieser Definition liefert die Darstellung Blühers eine umfassende Übersicht über Schauernovellen und ihre Autoren während des 19. Jahrhunderts; außerdem werden einige häufig vorzufindende Motive genannt und die einzelnen Texte werden in eine grobe historische Entwicklung eingeordnet.²³⁹

Im Unterschied zu Castex, Blüher und Schoell differenziert Krömer in seiner Darstellung der Geschichte der französischen Novelle im 19. Jahrhundert²⁴⁰ nicht deutlich zwischen dem Typ der Schauernovelle und dem Typ der phantastischen Novelle, sondern behandelt die „Geschichte des Schreckens“²⁴¹ und die „Geschichte des Übernatürlichen“²⁴², so Krömers Terminologie, als zwei wichtige Ausprägungen der übergeordneten Kategorie der „Erzählung[...] des Unheimlichen, des Grauens, des Horrors“.²⁴³ Dieser Ansatz, Geschichten

²³⁷ Ebd., S. 164.

²³⁸ In dieser Bestimmung der Ursprünge der Schauernovelle folgt Blüher weitestgehend Mario Praz und der Analyse, die dieser, allerdings nicht auf die Gattung der Novelle bezogen, für die Schauerliteratur der schwarzen Romantik im allgemeinen in seinem Buch *Liebe, Tod und Teufel* vorlegte. Von den in der vorliegenden Arbeit behandelten Autoren finden sich bei Praz Ausführungen zu Borel, Janin, Poe, Balzac, Stendhal, Barbey und Villiers.

²³⁹ In neuerer Zeit wurden Blühers Bestimmung der Schauernovelle sowie vor allem seine Abgrenzung dieser Gattung gegenüber der phantastischen Novelle von Konrad Schoell in dem schon erwähnten Aufsatz *Intention und Verfahren der Rezeptionslenkung in der französischen Novelle* (1994) aufgenommen; Schoell verweist insbesondere auf den Erzählrahmen in Maupassants Novelle *La Main*, in dem der Untersuchungsrichter Bermutier eine Unterscheidung zwischen der Gattung der phantastischen Novelle und dem der Schauernovelle trifft. Vgl. oben S. 15f.

²⁴⁰ Krömer: *Die französische Novelle im 19. Jahrhundert* (1972).

²⁴¹ Ebd., S. 162.

²⁴² Ebd., S. 154.

²⁴³ Krömer (1972), S. 154. Ein vergleichbarer Ansatz begegnet im übrigen in neuerer Zeit in dem von Noe herausgegebenen Sammelband *Horror und Greuel in der französischen Prosa des 19. Jahrhunderts* (1994). Obwohl der Sammelband Aufsätze zu sehr diversen Sujets beinhaltet – u.a. zu phantastischen Novellen Nodiers und Maupassants, zu einem nicht-phantastischen, aber grausigen Roman Borels sowie zu ebenfalls nicht-phantastischen Schauernovellen Villiers und Barbey –, nimmt Noe in seiner Einleitung keine Differenzierung in bezug auf phantastische und nicht-phantastische Schauerliteratur vor, sondern unterscheidet nur innerhalb der phantastischen Literatur zwischen Schaurigem und Zauberhaftem. Wenn die Bestimmung der „grundlegenden Erzählfunktionen“ bzw. der „Mechanismen des literarischen Horrors“ als „Disjunktion durch die Transgression des Realen, performantielle Prüfungen und ein neuer Kontrakt, der bis zum nächsten Monster oder bis zur nächsten Sinnestäuschung gültig bleibt“ (Noe 1994, S. 11), auf die Literatur des Schaurig-Phantastischen auch zutreffen mag, so können Noes einleitende Ausführungen, insbesondere aber die Erzählfunktion der „Transgression des Realen“ (s.o.), doch nicht für die gesamte in seinem Band behandelte Horror-Literatur Gültigkeit beanspruchen. Auf die Werke Borels etwa, die Noe selbst am Ende seiner Einleitung als interessantes

des Übernatürlichen und Geschichten des Schreckens unter dem ihnen gemeinsamen Aspekt des Verursachens von Angst zu betrachten, entbehrt nicht einer gewissen Berechtigung; der Ansatz bringt aber das Problem mit sich, daß die von der Gattung der phantastischen Novelle angestrebte Wirkung in doppelt unzulässiger Weise auf den Effekt der Angst reduziert wird. Denn erstens eignet nicht allen phantastischen Novellen der Effekt der Angst²⁴⁴; noch wichtiger aber ist zweitens, daß, wie oben schon in bezug auf Zörners übergreifenden Begriff der schockierenden Novelle dargelegt, die spezifische Aussage und Wirkung phantastischer Texte, nämlich die Verunsicherung und Erschütterung eines positivistisch-rationalen Weltbildes sowie die häufig damit verbundene spezifische Angst vor dem Unheimlichen, nicht undifferenziert mit dem Gefühl gleichgesetzt werden sollte, das durch die in der Schauernovelle dargestellten nicht-phantastischen Inhalte ausgelöst wird. Wenn Krömer in seinem Gebrauch von Begriffen wie „das Grauenhafte“²⁴⁵, „das Grausige“²⁴⁶, „das Unheimliche“²⁴⁷, „das Schreckliche“²⁴⁸, „das Entsetzliche“²⁴⁹, „das Angsterregende“²⁵⁰ etc., die er zur inhaltlichen Charakterisierung sowohl der Kategorie der „Geschichte des Übernatürlichen“ als auch der Kategorie der „Geschichte des Schreckens“ anwendet, nicht differenziert, so wird er damit den unterschiedlichen Aussagen in bezug auf die Welt und den damit verbundenen unterschiedlichen impliziten Leserreaktionen dieser zwei Novellengattungen m.E. nicht gerecht.²⁵¹

Sujet für Untersuchungen in bezug auf das von ihm analysierte Phänomen des Schaurigen nennt, trifft nicht zu, daß das Reale transgrediert würde. So zeigt sich, daß auch in Noes Einführung eine Unterscheidung zwischen phantastischem und nicht-phantastischem Horror angebracht wäre. Denn bei der Horror-Prosa eines Borel oder eines Barbey handelt es sich gerade nicht um „aus der Realität entführende Literatur“ (Noe 1994, S. 6).

²⁴⁴ Dies deutet sich in Krömers eigenen Ausführungen zu der Kategorie der „Geschichten des Übernatürlichen“ an, wo er bemerkt, daß einige der von ihm aufgrund ihres phantastischen Charakters eben auch der übergeordneten Gruppe der „Erzählungen des Unheimlichen, des Grauens, des Horrors“ zugeordneten Texte wie z.B. Gautiers Novellen *Omphale* und *Le Pied de momie* „keine Horrorgeschichten mehr [sind]“ (Krömer 1972, S.161).

²⁴⁵ Krömer (1972), S. 154 (u.a.).

²⁴⁶ Ebd., S. 160 (u.a.).

²⁴⁷ Ebd., S. 154 (u.a.).

²⁴⁸ Krömer (1972), S. 154 (u.a.).

²⁴⁹ Krömer (1972), S. 162 (u.a.).

²⁵⁰ Krömer (1972), S. 154 (u.a.).

²⁵¹ Wenn man dem Ansatz Krömers folgen und phantastische und nicht-phantastische Novellen unter dem Aspekt des Angstverursachens in einer Kategorie zusammenfassen will, so sollte man m.E. begrifflich schärfer operieren und den beiden Ausprägungen dieser Kategorie, der Geschichte des Übernatürlichen und der Geschichte des Schreckens, jeweils unterschiedliche Elemente und Begriffe zuordnen und auch in der Natur der jeweils ausgelösten Angst unterscheiden. Der phantastischen Novelle wären in diesem Sinn etwa die Begriffe des „Unheimlichen“ und des „Grauenhaften“ zuzuordnen, die Angst aufgrund eines verunsicherten positivistisch-rationalen Weltbildes auslösen (spätestens seit Freuds Aufsatz „Das Unheimliche“ von 1919 wird dieses als ein Element des Phantastischen verstanden); der Schauernovelle wären hingegen etwa die Elemente des Grausigen und des Schrecklichen zuzuordnen, die Angst aufgrund eines verunsicherten positiven Menschenbildes auslösen. Vgl. zur Unterscheidung von Grauen und Grausen oben S. 22f.; zur Unterscheidung von Furchtbarem und Schrecklichem oben S. 22, Anm. 65.

Auf eine terminologische Differenzierung verzichtet Krömer auch in seinem Aufsatz *Villiers de l'Isle-Adam – das Grauen beim Autor der „Contes cruels“*, in dem er den Gattungsterminus „Schreckensgeschichte“ (Krömer

Eine problematische begriffliche Unschärfe zeigt sich auch in Krömers Versuch – in Verbindung mit der Unterscheidung von „Geschichten des Schreckens“ und „Geschichten des Übernatürlichen“ –, „zwei Arten der Horrorgeschichte ihrem Effekt nach [zu unterscheiden]“²⁵²:

Die eine versucht, den Leser allmählich vom Schrecklichen zu überzeugen – sie behandelt das Unheimliche und Grausige, normalerweise des Übernatürlichen [sic]. Die andere konfrontiert den Leser mit dem Entsetzlichen, das nicht übernatürlich sein muß; sie mischt das Entsetzen entweder mit schwarzem Humor, ja erreicht den Humor und zugleich die Faszination durch das Übermaß des nicht mehr glaubhaften Entsetzlichen, oder aber überwältigt durch die Intensität des Fürchterlichen.²⁵³

Wenn es vielleicht auch zutreffen mag, daß phantastischen Erzählungen in einem höheren Maß der Charakter der allmählichen Beunruhigung eignet im Gegensatz zu dem häufig eher schockartig auftretenden Effekt der Schauernovelle, so ist wenig einsichtig, warum das Grausige der ersten von Krömer genannten Variante der „Horrorgeschichte“ vorbehalten sein soll, das Entsetzliche, das Fürchterliche und der Humor hingegen der zweiten. Zudem bleibt anzumerken, daß auch Schauernovellen eine langsame, allmähliche Atmosphäre der Angst schaffen können (vgl. z.B. Villiers: *Le Convive des dernières fêtes*), ebenso wie durch Übernatürliches beunruhigende Texte mit humorvollen Elementen durchsetzt sein können (vgl. z.B. Nerval: *La Main enchantée* oder *Le Monstre vert*). Außerdem scheint Krömers zweite Variante in ihrer doppelten inhaltlichen Bestimmung durch „Humor“ einerseits und „Intensität des Fürchterlichen“ andererseits keinen wirklich einheitlichen Typus gegenüber der ersten Variante der „Horrorgeschichte“ zu bilden, die vornehmlich durch die Allmählichkeit des Schrecklichen definiert ist.

Ein weiterer Kritikpunkt betrifft Krömers Aussage, die „Geschichte des Schreckens“ sei erst seit Barbey d’Aurevilly nachweisbar.²⁵⁴ Wenn Barbey’s Novelle *Léa* von 1832 auch zu den ersten Beispielen für die Schauernovelle im 19. Jahrhundert gehört, so sind dieser Gattung doch eindeutig auch schon zuvor erschienene Novellen wie *Tamango* (1829), *L’Enlèvement*

1994, S.141) verwendet und dieser Gattung ihrer angestrebten Leserwirkung nach sowohl Villiers’ Schauernovelle *Le Convive des dernières fêtes* als auch Mérimées phantastische Novelle *La Vénus d’Ille* zuordnet. Nun ist aber festzuhalten, daß das Erschreckende von *Le Convive des dernières fêtes*, geradezu paradigmatisch für die Schauernovelle, darin besteht, daß in einem Menschen, in den ihn umgebenden Menschen und damit im Menschen überhaupt eine Seite enthüllt wird, die Angst verursacht (vgl. zu einer genaueren Analyse dieser Novelle S. 177-179); das Beängstigende der Novelle *La Vénus d’Ille* liegt hingegen in ihrer ambig-phantastischen Struktur begründet, so daß den grausigen Details dieser Novelle eine ganz andere Aussage zugeschrieben werden muß: Während bei Mérimée eindringlich die Möglichkeit eines Einwirkens böser übernatürlicher Kräfte vorgeführt wird, begegnen bei Villiers die dunklen Abgründe der menschlichen Seele.

²⁵² Krömer (1972), S. 165.

²⁵³ Ebd.

²⁵⁴ Vgl. Krömer (1972), S. 162.

de la redoute (1829) von Mérimée sowie *L'Ane mort et la femme guillotinée* (1829) von Janin oder die Novellensammlung *La Pile de Volta* (1831) zuzuordnen.²⁵⁵

Als letztes Werk der Sekundärliteratur soll schließlich noch eine übergreifende Darstellung zur französischen Novellistik aus der französischsprachigen Forschung genannt werden: die 1974 erschienene Untersuchung *La Nouvelle française* von René Godenne. Der Autor gibt auf 50 Seiten einen Überblick über die französische Novelle im 19. Jahrhundert und gelangt zu einer nur aus wenigen Kategorien bestehenden Typologie²⁵⁶: Er unterscheidet zunächst zwischen dem Modell der phantastischen Novelle (*nouvelle fantastique*) und dem der „wahren“ Novelle (*nouvelle vraie*)²⁵⁷; das Modell der wahren Novelle wiederum wird in die Untergruppen der *nouvelle amusante* und der *nouvelle sérieuse* unterteilt. Texte, die wir der Gattung Schauernovelle zuordnen würden, fallen in die letztgenannte Kategorie, die laut Godenne meist ein „sujet dramatique“²⁵⁸ zur Darstellung bringt. Aus dieser Bestimmung leitet Godenne seine Typologie der *nouvelle sérieuse* ab, indem er nach thematischen Gesichtspunkten folgende vier Untergruppen dieses Novellentyps nennt: Kriegsgeschichten; grausame Rache-geschichten; Geschichten, die von außerordentlichen, schrecklichen Ereignissen wie z.B. Mord oder Inzest berichten; Alltagsgeschichten. Auch Godenne differenziert also wie Castex, Blüher und Hager zwischen phantastischen und nicht-phantastischen Texten. Innerhalb der Gruppe der nicht-phantastischen Texte benutzt er freilich nicht die Termini *conte cruel* oder *conte noir*; der Terminus *nouvelle sérieuse* reicht in seiner inhaltlichen Füllung weiter als derjenige der Schauernovelle, da die Untergruppe der Alltagsgeschichten, die Godenne zu seinem Novellentyp der *nouvelle sérieuse* bildet, zu einem großen Teil aus dem inhaltlichen Rahmen der Schauernovelle herausfällt.

Es bleibt festzuhalten, daß auch in der Forschungsliteratur der Begriff der Schauernovelle bzw., auf französischer Seite, die Begriffe *conte cruel* oder *conte noir* nicht so fest etabliert sind wie beispielsweise der Begriff der phantastischen Novelle.²⁵⁹ Daraus, daß in manchen Werken der Sekundärliteratur nur eine unzureichende Kategorisierung vorgenommen wird, läßt sich allerdings nicht ableiten, daß es die Schauernovelle als Gattung nicht gäbe. Vielmehr wird in den Sekundärtexten zumindest zwischen den Zeilen deutlich, daß die Schauernovelle

²⁵⁵ Selbst wenn man Sades Texte, die ja eigentlich noch aus dem 18. Jahrhundert stammen, sowie unbekanntere Texte wie die von Mme de Genlis oder Florian ausklammert, lassen sich also einige Schauernovellen finden, die vor Barbey's Novelle *Léa* von 1832 erschienen sind.

²⁵⁶ Vgl. Godenne (1974), S. 50-108.

²⁵⁷ Kritisch sei angemerkt, daß es problematisch erscheinen kann, das Kriterium „Wahrheit“ zur distinktiven Beschreibung literarischer Texte heranzuziehen.

²⁵⁸ Godenne (1974), S. 74.

²⁵⁹ Es ist immerhin interessant, daß alle der hier vorgestellten umfassenderen Werke der Sekundärliteratur (Castex 1962a; Hager 1967; Zörner 1974; Blüher 1985; Krömer 1972; Godenne 1974) die Gattungsbezeichnung der phantastischen Novelle verwenden, die Gattungsbezeichnung Schauernovelle bzw. *conte noir* oder *conte cruel* aber nur in drei von sechs Arbeiten verwendet wird.

als literarische Erscheinung eine wichtige Stellung im 19. Jahrhundert einnimmt, so daß es lohnenswert erscheint, die Spezifika dieser Gattung genauer herauszuarbeiten, als dies bisher geschehen ist.

2 Handlungs-, Typus-, Raum- und Beschaffenheitsmotive

Anhand des Kriteriums des Motivs lassen sich verschiedene Schauernovellentypen beschreiben und diachrone Veränderungen in der Motivik aufzeigen. Manche Motive werden so weitergegeben, daß sie eine Topik bilden. Für die Klassifizierung der Handlungsmotive kann auf die in der Definition²⁶⁰ verwendeten inhaltlichen Kategorien des Bösen und des Grausigen zurückgegriffen werden, die weiter verfeinernd untergliedert werden können, indem ihnen unterschiedliche strukturelle Handlungseinheiten als typisch und bedeutungsvoll zugeordnet werden. Auch die Auseinandersetzung mit Typusmotiven, die Wilpert als „konstante[...] Charaktere[...]“ definiert, bietet die Möglichkeit, Gruppenbildungen vorzunehmen und motivgeschichtliche Entwicklungen aufzuzeigen.

Was die Motive des Grausigen betrifft, ist an dieser Stelle allerdings einschränkend darauf hinzuweisen, daß unter Punkt 2.3 nur solche Motive des Grausigen vorgestellt werden, die im Zentrum der Novellenhandlung stehen und darum als typbestimmend betrachtet werden können; grausige Motive, die nur in Verbindung mit Motiven des Bösen auftreten – wie etwa das häufig wiederkehrende grausige Schaurermotiv abgeschlagener Körperteile –, werden in diesem Kapitel nicht gesondert vorgestellt; diese in der Schauernovelle zwar immer wieder auftretende, aber wenig variantenreiche Form grausiger Motive wird vielmehr im Kontext der Motive des Bösen, mit denen das Grausige einhergeht, Erwähnung finden.

Die Kategorien des Schaurigen und des Ekelhaften eignen sich in geringerem Maß als diejenigen des Bösen und Grausigen als distinktive Merkmale zum Zweck einer Differenzierung verschiedener Typen von Schauernovellen, da das Ekelhafte und vor allem das Schaurige oft auf sehr ähnliche Art und Weise gestaltet in einer Breite auftreten, die einen Großteil der Untergattung umfaßt. Die Motive des Schaurigen und Ekelhaften zeigen sich im Erscheinungsbild von Figuren, Räumen und Gegenständen und treten meist in Verbindung mit Handlungsmotiven des Bösen oder des Grausigen auf.

Eine Ausnahme bilden allerdings einige wenige Schauernovellen, bei denen das Handlungselement zurücktritt und das Raumelement des Schaurigen im Vordergrund steht. Da in diesen Fällen das Schaurige typbestimmend ist, sollen diese Texte und die in ihnen enthaltenen Raumotive des Schaurigen im Anschluß an die Handlungsmotive des Bösen und des Grausigen unter Punkt 2.4 separat untersucht werden.

Für das Ekelhafte lassen sich derartige Ausnahmen mit zurücktretendem Handlungselement, soweit ich sehe, nicht finden. In aller Regel ist dem Auftreten des Ekelhaften mehr oder

²⁶⁰ Vgl. oben Kap. 1.2.

minder explizit ein Handlungsmotiv des Bösen oder Grausigen vorgeschaltet.²⁶¹ Daher werden die Motive des Ekelhaften integriert in die Kapitel 2.2 und 2.3 Erwähnung finden. So kann ihre Funktion im konkreten Textzusammenhang am besten in den Blick genommen werden.

Vorbereitend hierauf werden allerdings in einem kurzen Kapitel 2.1 einige Hinweise und Beispiele zur Kategorie des Ekelhaften angeführt. Die entsprechenden Motive sollen im folgenden als Beschaffenheitsmotive bezeichnet werden, da, wie in der Definition unter 1.2 dargelegt, sich die Kategorie des Ekelhaften auf Substanzen bezieht, welche in ihrer Beschaffenheit auf die menschliche Sinneswahrnehmung unangenehm wirken.

2.1 Motive des Ekelhaften

Die Beschaffenheit des Ekelhaften entfernt sich von den klaren Aggregatzuständen des Festen und des Flüssigen und präsentiert sich auf ekelerregende Weise dem Tast-, Gesichts- und Geruchssinn.²⁶²

Der Tastsinn wird von Figuren, oft gezwungenermaßen, vorrangig dann zur Wahrnehmung von Ekelhaftem genutzt, wenn der Gesichtssinn nicht zum Zug kommen kann. Als eindrückliches Beispiel sei hier Poes *Le Puits et le pendule* (1843) genannt, wo der Protagonist, in Dunkelheit gefangen, spürt, wie kalte, feuchte Rattenschnauzen ihn berühren.²⁶³

Häufiger präsentiert sich das Ekelhafte jedoch dem Gesichtssinn der Figuren. Für solches Auftreten von Beschaffenheitsmotiven seien als Beispiele genannt: die aus dem Körper spritzende Gehirnflüssigkeit (z.B. Mérimée: *L'Enlèvement de la redoute*²⁶⁴), dieselbe Gehirnmasse mit Blut (z.B. Maupassant: *La Petite Roque*²⁶⁵ und *Le Loup*²⁶⁶) oder mit Haaren vermischt (z.B. Pommier: *Le Champ de bataille*²⁶⁷), die verwesenen Überreste einer Leiche (z.B. bei Maupassant *Miss Harriet*²⁶⁸), in Fetzen hängendes blutiges menschliches Fleisch (z.B. Pommier: *L'Aigle des Alpes*²⁶⁹), eine Mischung aus Blut und zersplitterten Knochen

²⁶¹ Innerhalb des vorliegenden Korpus stellt nur Maupassants *Humble drame* (1883) einen Sonderfall dar, da das Ekelhafte hier nur das Schaurige begleitet. Vgl. unter 2.4 Anm. 891.

²⁶² Vgl. oben S. 21.

²⁶³ In: Poe: *Œuvres en prose*, S. 362 und S. 371. Vgl. zum Handlungszusammenhang 2.2.1 c, S. 87.

Aktives Ertasten erfolgt in Lewis' Schauerroman *The Monk* (1795) interessanterweise ebenfalls in Verbindung mit dem Handlungsmotiv der Folter durch die Inquisition. Hier besteht das Beschaffenheitsmotiv des Ekelhaften in sich auflösenden, eitrigen Leichenteilen, deren feuchte Weichheit die Protagonistin mittels des Tastsinns erkennt.

²⁶⁴ Mérimée: *Théâtre, Romans, Nouvelles*, S. 477.

²⁶⁵ Maupassant: *Contes et nouvelles II*, S. 650.

²⁶⁶ Maupassant: *Contes et nouvelles I*, S. 628.

²⁶⁷ In: *La Pile de Volta*, S. 202.

²⁶⁸ Maupassant: *Contes et nouvelles I*, S. 893.

²⁶⁹ In: *La Pile de Volta*, S. 84.

(Balzac: *Le Grand d'Espagne*²⁷⁰), koaguliertes Blut (z.B. Mme de Genlis: *La Jeune Pénitente*²⁷¹ oder Pommier: *La Morgue*²⁷²), ein herausgerissenes Auge, an dem noch Nerven und Muskelfasern hängen (Pommier: *Les Frères ennemis*²⁷³). Die Aufzählung zeigt, daß sich das Ekelhafte besonders in Substanzen manifestiert, die zum menschlichen Körper gehören. Als ein visuell wahrnehmbares Beschaffenheitsmotiv, das nicht vom Menschen herrührt, können von Weichtieren bewohnte feuchte Ruinen-Spalten (z.B. Maupassant: *Humble drame*²⁷⁴) angeführt werden.

Das visuell wahrgenommene Ekelhafte kann noch eine Steigerung erfahren, indem ein olfaktorischer Sinneseindruck hinzutritt. Explizit ist das etwa der Fall in Pommiers *Le Champ de bataille*, wo im Rahmen der Beschreibung eines Schlachtfeldes auch der Gestank von fürchterlichen Wunden betont wird.²⁷⁵ Ebenfalls in *La Pile de Volta* findet sich die Erzählung *La Morgue*, in welcher die Beschreibung einer Leiche im Olfaktorischen kulminiert:

Il [le cadavre] avait l'air d'être en putréfaction depuis plusieurs mois. La peau se détachait. La tête surtout m'épouvantait; elle était horriblement défigurée, toute bouffie et toute noire de sang coagulé. Je respirais un air empesté; la salle était remplie d'une odeur de pourriture.²⁷⁶

Insofern der Geruchssinn mit dem lebensnotwendigen Atmen verbunden ist, erreichen hier beim Erzähler Tod und Verwesung eine Unmittelbarkeit, wie sie der Gesichtssinn nicht herstellen könnte. Ebenfalls geschichtet erscheint die Wahrnehmung in Maupassants *La Tombe*. Daß der Geruchssinn in diesem Fall als erstes evoziert wird, zeigt, mit welcher Plötzlichkeit sich die Sinneswahrnehmung einstellt :

Et je soulevai une planche. Une odeur abominable, le souffle infâme des putréfactions me monta dans la figure. Oh! son lit, parfumé d'iris! [...] Sa figure était bleue, bouffie, épouvantable! Un liquide noir avait coulé de sa bouche.²⁷⁷

Interessanterweise sparen die Beschreibungen zwar nicht am Ingredienz des Ekelhaften, aber der von Lessing erwähnte Zusammenhang des Ekelhaften mit dem Brechreiz²⁷⁸ wird nicht erwähnt, obwohl er eigentlich auf der Hand liegt. (Es gehört wohl zum allgemeinemenschlichen Erfahrungsschatz, daß schlechte Gerüche, wie sie hier beschrieben werden, zu Brechreiz führen.) Das Erbrechen, so könnte man schließen, war im 19. Jahrhundert bei aller Ekelhaftigkeit der beschriebenen Szenen noch nicht in den Kanon des literarisch

²⁷⁰ In: Balzac: *Contes Bruns*, S. 284.

²⁷¹ S. 227.

²⁷² In: *La Pile de Volta*, S. 219 und S. 222.

²⁷³ In: *La Pile de Volta*, S. 165.

²⁷⁴ In: Maupassant: *Contes et nouvelles I*, S. 1017.

²⁷⁵ In: *La Pile de Volta*, S. 202.

²⁷⁶ Ebd., S. 219.

²⁷⁷ Maupassant: *Contes et nouvelles II*, S. 216.

²⁷⁸ Lessings Einschätzung, daß das Ekelhafte in enger Verbindung mit dem Brechreiz stehe, wird auch von Fuhrmann nachvollzogen (vgl. Lessing: *Laokoon*, S. 931 und Fuhrmann 1983, S. 27).

Beschreibbaren aufgenommen. Die einzige Ausnahme bildet hier Poe, bei dem sich der Begriff „vomissement“ in Verbindung mit dem Gefühl des Ekels findet, allerdings nur in Form eines Vergleichs und nicht im konkreten Sinn der körperlichen Reaktion des Erbrechens. Die oben erwähnten kalten Schnauzen der Ratten, die den Gefangenen in *Le Puits et le pendule* bedrängen, lösen bei ihm ein folgendermaßen beschriebenes Gefühl des Ekels aus: „un dégoût, qui n’a pas de nom dans le monde, soulevait ma poitrine et glaçait mon cœur, comme un pesant vomissement.“²⁷⁹

2.2 Motive des Bösen

Die auf Handlungen bezogene Kategorie des Bösen kann zunächst in drei große Gruppen von Handlungsmotiven untergliedert werden: erstens Verletzung und Tötung, zweitens Sexualvergehen sowie drittens Profanation und Sakrileg. Die Unterteilung ist insofern heuristisch, als sich auch hier Überschneidungen ergeben. So wird das Motiv der Vergewaltigung zwar dem zweiten Bereich zugeordnet, stellt aber selbstverständlich auch eine seelische und körperliche Verletzung dar.

2.2.1 Verletzung und Tötung

Hierunter fallen alle Handlungsmotive, die das Ausüben von Gewalt, durch die jemand an Geist, Leib oder Leben zu Schaden kommt, darstellen. Hiermit ist zweifelsohne die Motivgruppe benannt, die in der Schauernovelle am häufigsten vorzufinden ist. Die Skala der Gewalt reicht dabei von der Anwendung psychischer Gewalt²⁸⁰ über die verschiedensten Körperverletzungen²⁸¹ bis zu der krassesten Form des Ausübens von Gewalt, dem Mord.²⁸² Zur weiteren Differenzierung ist anzumerken, daß die Gewalttaten entweder von Individuen und aus unterschiedlichen Beweggründen verübt werden oder aber in institutionalisierter Form auftreten wie z.B. im Kontext des Krieges oder der Inquisition.

²⁷⁹ Poe: *Œuvres en prose*, S. 371.

²⁸⁰ Das Motiv der psychischen Gewaltanwendung findet sich allein, d.h. nicht in Verbindung mit einem anderen Verbrechen, in 9 Novellen unseres Korpus (ca. 4%).

²⁸¹ Das Motiv der Körperverletzung, findet sich allein, d.h. nicht in Verbindung mit einem anderen Verbrechen, in 8 Novellen unseres Korpus (ca. 3,5%); zu dieser Gruppe müssen auch noch die Darstellungen der Gewaltanwendung gegenüber Tieren gerechnet werden, die sich in 7 Novellen (ca. 3%) finden.

²⁸² Das Motiv des Mordes findet sich in 135 Novellen (ca. 58%) unseres Korpus.

a) Körperliche und seelische Verletzung im nicht-institutionalisierten Kontext

Die körperliche Verletzung im nicht-institutionalisierten Kontext begegnet häufig in Verbindung mit dem Handlungsmotiv der Liebesrache sowie mit dem Typusmotiv der verfolgten (und mißhandelten) Unschuld.²⁸³ Die beiden letztgenannten Motive sind in der Literaturgeschichte topisch geworden.

Protagonist der Erzählung *Le Jaloux* aus der Novellensammlung *La Pile de Volta* (1831) ist ein Italiener, womit dem Motiv der Körperverletzung in dieser Novelle der romantisch-exotische Glanz südländischer Liebesrache verliehen wird.²⁸⁴ Der alte, tyrannische, eigentlich lieblose, aus verletzter Eitelkeit aber doch rasend eifersüchtige Ehemann bestraft seine schöne, dreißig Jahre jüngere Frau Bianca dafür, daß sie sich in einen anderen verliebt, indem er voll sadistischer Lust ihr Gesicht und ihren Körper mit einer Rasierklinge bis zur Unkenntlichkeit verunstaltet. Der tiefere Beweggrund für den gewalttätigen, grausigen Racheakt liegt in dieser Novelle darin, daß der, wohlgemerkt nur im Geiste, betrogene Ehemann die Schönheit seiner Frau zerstören will, um sie auf ewig zu brandmarken, ihr Selbstwertgefühl zu zerstören und ihr damit die Grundlage für die Liebe schlechthin zu nehmen. Denn Liebe ist ein Gefühl, zu dem er selbst nie fähig gewesen sei, so die Erzählerin, weil er in einer Frau nur eine Art Besitz sehe, den es egoistisch und mit Stolz zu verteidigen gelte.²⁸⁵ Der sadistische Racheakt, der in allen grausigen Details in der Ich-Form aus der rückblickenden Perspektive des Opfers geschildert wird, verkörpert bzw. enthüllt in dieser Novelle somit das wahre Gesicht des schaurig-bösen Protagonisten in seiner ganzen Maßlosigkeit. Gleichzeitig erfüllt die Verwendung des Motivs der rächenden gewalttätigen Körperverletzung, gerade weil sie so unangemessen erscheint, auch die Funktion, die Unschuld des anmutigen Opfers zu betonen. Damit ist, um auf Burkes Terminologie zurückzugreifen²⁸⁶, der „terror“ aus Lesersicht mit „delight“ verbunden, so daß das schreckenerregende Ereignis – und das Handlungsmotiv insgesamt – sublimiert wird. Aus der Charakterisierung der beiden Protagonisten ergibt sich eine kontrastive Ästhetisierung der beiden Typusmotive: der Mann als das böse, sadistische, lieblose, niedrige Ungeheuer; die Frau hingegen als junge, unverstandene, schöne, liebesbedürftige, sanfte, edle Unschuld. Diese Entgegensetzung und die Sublimierung führen zu einem Sympathiegefälle, welches die Grundstruktur der Erzählung konstituiert.

Eine vergleichbare Konstellation, allerdings aus dem exotischen Rahmen von *Le Jaloux* in das zeitgenössische Frankreich verlegt, zeigt sich in Barbey's früherer Novelle *Le Cachet d'onyx*

²⁸³ Wie viele andere Typusmotive enthält auch dasjenige der verfolgten Unschuld einen Handlungskern und kann insofern auch als Handlungsmotiv betrachtet werden.

²⁸⁴ Vgl. zum Topos der exotisch-südländischen Liebesrache unten S. 119.

²⁸⁵ Vgl. *La Pile de Volta*, S. 25.

²⁸⁶ Vgl. Kapitel 1.2, S. 26f.

(1831). Hier verhält sich ein zynischer Held ähnlich sadistisch, wenn er sich an seiner ehemaligen Geliebten, derer er längst überdrüssig geworden ist, ebenfalls nur aus verletzter Eitelkeit rächt, indem er ihr Geschlecht versiegelt. Der Akt der Körperverletzung erhält bei Barbey, im Einklang mit der vorausgehenden Novellenhandlung, die – verglichen mit *Le Jaloux* – weniger unschuldig gestaltet ist, viel obszönere Züge; das besonders schockierende und schreckenerregende Element besteht aber in *Le Cachet d'onyx* genau wie in *Le Jaloux* darin, daß der grausame Racheakt nicht die Folge großer, enttäuschter Liebe ist, sondern aus kalter, eitler Berechnung heraus geschieht.²⁸⁷

Das Gewaltmotiv der Versiegelung des Geschlechtes verwendet Barbey in abgewandelter Form in seiner späteren Novelle *A un dîner d'athées* (1871, in *Les Diaboliques*, 1874) wieder: Der eifersüchtige Gewalttäter trägt zwar auch in diesem Fall grausame und teuflische Züge²⁸⁸, aber er ist kein eiskalter, zynischer Geck mehr. Vielmehr bringt der Protagonist seiner noch teuflischeren, schönen, untreuen und abgrundtief verdorbenen Maîtresse wirklich ein Gefühl der Liebe entgegen und wird von seiner Geliebten zu seiner grausamen Raserei und Tat getrieben. Damit verlagert sich in dieser Novelle das Gewicht der Schuld, das auf Täter und Opfer lastet: Verkörperte in der frühen Novelle *Le Cachet d'onyx* die mißhandelte Hortense als Frau mit großer Seele noch das unschuldige Opfer, das nur den Fehler begeht, einen mittelmäßigen und eitlen Mann hingebungsvoll zu lieben²⁸⁹, so stellt Rosalba²⁹⁰ aus *A un dîner d'athées* den Typ der Barbeyschen „diabolique“ *par excellence* dar: Bei dieser Frau, die ihren Liebhaber voller Verachtung behandelt, kann nicht mehr die Rede davon sein, daß sie ihre grausame Verstümmelung unschuldig erleidet.²⁹¹

Barbeys frühe Heldin Hortense sowie die schöne Italienerin aus *La Pile de Volta* können also, dadurch daß sie Opfer tyrannischer, eigensüchtiger, männlicher Gewalt werden, trotz ihrer

²⁸⁷ Barbey streicht dies besonders deutlich heraus, indem er der von ihm erzählten Rache Geschichte die viel harmlosere, weil aus Liebe verübte, Rache von Shakespeares Othello gegenüberstellt: „La vengeance d'Othello ne fut point d'un monstre. Il pleura avant de tuer sa femme, et quels pleurs! [...] Voulez-vous que je vous dise une vengeance plus cruelle que celle accomplie avec des sanglots, des mains tremblantes et des baisers [...] ?“ (*Œuvres romanesques complètes I*, S. 4).

²⁸⁸ Vgl. die Beschreibung dieses „diable d'homme“ (Barbey: *Œuvres romanesques complètes II*, S. 206f.).

²⁸⁹ Vgl.: „L'amour d'Hortense pour Dorsay fut l'affection d'un être supérieur pour un être médiocre [...]. Dorsay exploita en spéculateur habile le sentiment qu'il avait inspiré; sa vanité rayonnait [...]. Pour Hortense, du moment qu'elle aima Dorsay elle finit sa vie de coquette“ (Barbey: *Œuvres romanesques complètes I*, S. 7).

²⁹⁰ Der Vorname verweist im übrigen wieder auf die exotisch-südländische Komponente des Handlungsmotivs der Liebesrache.

²⁹¹ In *A un dîner d'athées* scheinen die Geschlechter die Rollen getauscht zu haben, da es diesmal das Handeln der Frau ist, das durch seine Gefühllosigkeit und Kälte grausamer, schrecklicher wirkt als die grausame, heißblütige, verrückte Raserei des Mannes, die sich im Grunde doch noch auf verletzte Gefühle zurückführen läßt (vgl. Barbey: *Œuvres romanesques complètes II*, S. 223: „Il fut brutal, abject, révoltant; et elle, à toute cette fureur, répondit en vraie femme qui n'a plus rien à ménager, qui connaît jusqu'à l'axe l'homme à qui elle s'est accouplée [...] Elle fut moins ignoble, mais plus atroce, plus insultante et plus cruelle dans sa froideur, que lui dans sa colère. Elle fut insolente, ironique, riant du rire hystérique de la haine dans son paroxysme le plus aigu [...].“).

kleineren bzw. größeren Sünden als Beispiele für das Typusmotiv der verfolgten Unschuld gelten.²⁹² Hingegen fällt Rosalba la Pudica, wie ihr voller Name lautet, nicht mehr in diese Kategorie. Allein die Namenswahl sowie die Beschreibung der unschuldig erscheinenden Schönheit dieser Frau, ihres weißen Teints, ihrer strahlend blauen Augen und ihres blonden Haares, machen deutlich, daß sich Barbey auch mit dieser Figur noch auf das Motiv der verfolgten Unschuld bezieht. Aber die Motivtradition wird durch die Charakterisierung Rosalbas, deren Inneres im krassesten Widerspruch zu ihrem Namen und ihrer äußeren Hülle steht, kontrastierend abgewandelt.²⁹³ Festzuhalten bleibt, daß das Motiv der Körperverletzung, sofern es in Verbindung mit dem Topos der verfolgten Unschuld steht, in sublimierter Form begegnet, sei es durch die Betonung der seelisch-moralischen Größe des Opfers, sei es durch das Hervorheben seiner außergewöhnlichen Schönheit.

In subtilerer Form begegnet das Motiv der gewalttätigen Rache, die ein Mann an seiner untreuen Ehefrau übt, in der Novelle *La Jeune Pénitente* (1805) von Mme de Genlis: Der tyrannische Ehemann, bezeichnenderweise gar nicht wirklich betrogen, wendet seiner Frau gegenüber keine äußerliche Gewalt an, sondern bestraft sie mit ausgesuchter psychologischer Grausamkeit dafür, daß sie sich auf ein Treffen mit dem jungen Ademar eingelassen hat. Er verbietet ihr den Umgang mit ihrem gemeinsamen Kind, verurteilt sie zum Schweigen sowie zum einsamen Leben in ihren Gemächern und befiehlt ihr, zur Mahnung jeden Tag einmal aus einer mit einem Totenschädel und dem Namen Ademar verzierten Urne zu trinken. Auch in dieser Novelle, das deutet schon die knappe Darstellung der Handlung an, tritt das Motiv der rächenden Anwendung seelischer Gewalt in Verbindung mit dem Motiv der verfolgten Unschuld und somit in sublimierter Form auf.²⁹⁴

²⁹² Vgl. zum Motiv der verfolgten Unschuld, dem Richardson im 18. Jahrhundert in seinem Roman *Clarissa* in der Figur der Clarissa Harlowe neue Zugkraft verlieh, Mario Praz (1970), S. 96ff sowie die Untersuchung von Hellmuth Petriconi „Die verführte Unschuld: Bemerkungen über ein literarisches Thema“ (1953). Barbey's Helden Hortense stellt, dadurch daß es sich bei ihr nicht um eine im klassischen Sinn völlig unschuldige Geliebte handelt, auch schon eine deutliche Abwandlung des Motivs dar; nichtsdestoweniger sind die typusmotivischen Grundgegebenheiten auch bei dieser Heldin vorhanden.

²⁹³ Vgl. Barbey, *Œuvres romanesques complètes II*, z. B. S. 211, wo in aller Deutlichkeit auf dieses Mißverhältnis von äußerem Namen und Bezeichnetem hingewiesen wird: „Ils [les philtres qu'elle faisait boire] étaient où vous ne devineriez jamais qu'ils fussent... dans ce monstre d'impudicité qui osait s'appeler Rosalba, qui osait porter ce nom immaculé de Rosalba, qu'il ne faudrait donner qu'à l'innocence, et qui, non contente d'être la Rosalba, la Rose et Blanche, s'appelait encore la Pudique, la Pudica, par-dessus le marché!“ Zum erstaunlichen, ja teuflischen Mißverhältnis von Äußerem und Innerem Rosalbas vgl. ebd. S. 213: „Ce fut là qu'elle commença de produire sur les hommes ces effets d'enchantement qui tenaient, sans doute, à la composition diabolique de son être, et qui faisaient d'elle la plus enragée des courtisanes, avec la figure d'une des plus célestes madones de Raphaël.“

²⁹⁴ Das spezifische Rachemotiv sowie das Grundmuster der Handlung hat Mme de Genlis aus der 32. Novelle des vierten Tages des *Heptaméron* von Marguerite de Navarre übernommen; in *La Jeune Pénitente* sind das Rachemotiv ebenso wie die die Rache auslösende Tat allerdings ein wenig verharmlosend bzw. weniger grausig gestaltet: Bei Marguerite hat die Frau wirklich Ehebruch begangen und muß zur Strafe täglich aus dem Schädel ihres toten Geliebten, nicht wie bei Mme de Genlis aus einer Urne, trinken. Bei Mme de Genlis besteht die Schuld der jungen Heldin nur darin, daß sie sich, weil einsam und unverstanden, unschuldigerweise auf ein

In zwar grausiger, aber kompensatorisch transponierter Form findet sich das Motiv der rächenden Gewaltanwendung aus enttäuschter Liebe in Maupassants Novelle *Un soir* (1889): Hier jagt in der Rahmenerzählung der Ich-Erzähler der Binnenerzählung, Tremoulin, in Begleitung seines Freundes, des Ich-Erzählers des Rahmens, mit der Harpune in der dunklen afrikanischen Nacht nach Fischen und erlegt unter anderem eine Krake, deren Arme er, gefangen von einer seltsamen, unterschweligen Wut, mit sadistischer Lust langsam über dem Feuer ansengt. Als der Freund ihn von seinem Tun abhalten will, antwortet Tremoulin ihm kalt und ungerührt, dies sei „assez bon pour elle“²⁹⁵; dem Freund hingegen schmerzen die Finger vom Zusehen. Zurück im Hafen erzählt der grausame Jäger seine unglückliche Liebesgeschichte und berichtet von seinen Folterphantasien, die ihn überfielen, seit er an der Treue seiner Frau zweifeln mußte:

Oh! quelle envie, une envie ignoble et puissante, de me lever, de prendre une bougie et un marteau, et, d'un seul coup, de lui fendre la tête, pour voir dedans! J'aurais vu, je le sais bien, une bouillie de cervelle et de sang, rien de plus. Je n'aurais jamais su! Impossible de savoir! Et ses yeux! Quand elle me regardait, j'étais soulevé par des rages folles. On la regarde – elle vous regarde! Ses yeux sont transparents, candides – et faux, faux, faux! et on ne peut deviner ce qu'elle pense, derrière. J'avais envie d'enfoncer des aiguilles dedans, de crever ces glaces de fausseté. Ah! comme je comprends l'inquisition! J'aurais tordu les poignets dans des manchettes de fer... „Parle, avoue!... Tu ne veux pas?... attend!...“ Je lui aurais serré, serré, jusqu'à la voir râler, suffoquer, mourir... Ou bien, je lui aurais brûlé les doigts sur le feu... Oh! cela, avec quel bonheur je l'aurais fait!... „Parle... parle donc... Tu ne veux pas?“ – Je les aurais tenus sur les charbons, ils auraient été grillés, par le bout... et elle aurait parlé... certes!... elle aurait parlé...²⁹⁶

An dieser Stelle verbindet sich durch eindeutige Analogien das grausige Jagdmotiv des Rahmens mit den Rachephantasien des enttäuschten Liebhabers aus der Binnenerzählung: Z.B. entsprechen der spiegelglatten, zuerst verzaubernd offenen, klaren und verheißungsvollen, dann dunkel-undurchdringlichen Oberfläche des nächtlichen Meeres²⁹⁷ die zuerst liebevollen, ehrlichen, dann aber falschen, undurchdringlichen Augen der Geliebten; die Harpune entspricht der Nadel, mit welcher der Ich-Erzähler die Falschheit dieser Augen hätte durchstechen mögen; die Arme der Krake schließlich korrespondieren mit den Fingern der Frau, die der enttäuschte Liebende in die Glut des Feuers hätte halten wollen, um seiner Frau

abendliches Treffen mit dem schönen und sanften Adelmar einläßt. Hierdurch erreicht Mme de Genlis, nach dem oben für die ersten zwei Novellen dargestellten Muster, eine Akzentverschiebung der Schuld: Ist bei Marguerite das Opfer der grausamen Strafe immerhin eine schuldige Ehebrecherin, gelingt es Mme de Genlis ihre Heldin fast ganz zur armen, jungen, verfolgten Unschuld umzustilisieren, die zum Opfer ihres gefühllosen, stolzen Ehemannes wird.

²⁹⁵ Maupassant: *Contes et nouvelles II*, S. 1076.

²⁹⁶ Ebd., S. 1081f.

²⁹⁷ Vgl. ebd., S. 1073: „Entre elles [des forêts surprenantes au fond de la mer] et nous une glace admirablement transparente, une glace liquide, presque invisible, les rendait féériques, les reculait dans un rêve, dans le rêve qu'éveillent les océans profonds. Cette onde claire si limpide qu'on ne distinguait point, qu'on devinait plutôt, mettait entre ces étranges végétations et nous quelque chose de troublant comme le doute de la réalité, les faisait mystérieuses comme les paysages des songes. [...] puis, soudain, le fond disparaissait, tombé plus bas, très loin, dans un brouillard de verre épaissi. On voyait vaguement alors de gros rochers et des varechs sombres, à peine éclairés par le brasier.“

ihr Geheimnis zu entreißen. In diesem Sinn gewinnt das Pronomen „elle“ des oben zitierten Ausspruchs von Tremoulin, das sich im Rahmen anscheinend noch auf die Krake bezieht, im Zusammenhang der Binnenerzählung eine andere Bedeutung, indem es sich nun auch auf die untreue Frau beziehen läßt. Maupassant gelingt hier, dadurch daß er das Bild der Frau im nachhinein das des grausam gefolterten Tieres überlagern bzw. die beiden Bilder miteinander verschwimmen läßt, eine kunstvolle Transponierung des Motivs der gewalttätigen Liebesrache: Der Rachetraum des Protagonisten Tremoulin erfüllt sich in dieser Novelle nicht mehr real an der untreuen Geliebten, sondern in Form einer Ersatzhandlung an der Krake auf dem Boot während des nächtlichen Fischzuges.²⁹⁸

Das Motiv der Körperverletzung begegnet natürlich auch unabhängig von spektakulären, außergewöhnlichen Liebesrachegegeschichten: In alltäglicher, ganz und gar gewöhnlicher Form, darum aber nicht weniger blutig und grausig findet es sich z.B. in der Novelle *Un combat de femmes* (in *La Pile de Volta*, 1831), wo davon berichtet wird, wie zwei Fischverkäuferinnen aufeinander einschlagen und sich fast zerfetzen. In Maupassants Novelle *La Mère aux monstres* (1883) hingegen hat eine perverse und geldgierige Mutter – „une femme abominable, un vrai démon“²⁹⁹, wie der Erzähler formuliert – eine grausige Art des Lebensunterhaltes für sich gefunden: Sie verunstaltet ihre noch ungeborenen Kinder, indem sie ihren schwangeren Leib verschnürt, um monströse Wesen zu produzieren, die sie anschließend gewinnbringend an Schausteller verkauft. Die niedrige Gewinnsucht der Mutter, die in diesem Text zum Beweggrund für die Körperverletzung wird, die Ärmlichkeit des bäuerlichen Milieus, in dem diese durch die Gewinnsucht denaturierte Mutter dem Leser begegnet, sowie die Häßlichkeit der Opfer machen in ihrer Gesamtheit deutlich, daß das Motiv der Körperverletzung in dieser Novelle Maupassants in einer Form auftritt, der alles Großartige genommen ist. *La Mère aux monstres* kann wie auch *Un combat de femmes* somit als restlos entsublimiert bezeichnet werden.

Entsprechendes ließe sich auch von dem Motiv der Körperverletzung in Maupassants Novelle *En mer* (1883) sagen, in der das Ereignis der Körperverletzung vom Erzähler als „drame, terrible et simple“³⁰⁰ bezeichnet wird, wie es im Milieu der Seeleute häufig vorkomme; in

²⁹⁸ Eine ähnliche Verbindung von Frau und Tier im Kontext einer Gewaltanwendung gegen ein Tier, die sich eigentlich aber gegen die Frau richtet, findet sich in Villiers' Novelle *Sylvabel* (in *Nouveaux contes cruels*, 1888), in der geschildert wird, wie ein frisch vermählter Mann, der sich von seiner Frau nicht geachtet fühlt, am Tag nach der Hochzeit vor den Augen seiner Frau zuerst seinen liebsten Jagdhund, dann sein Pferd erschießt, um ihr zu beweisen, daß er Charakter hat und zu vielem fähig ist. Vgl. zu den Gewalttaten dieser Ersatzhandlung unten S. 85f.

²⁹⁹ Maupassant: *La Mère aux monstres*, in: *Contes et nouvelles I*, S. 842.

³⁰⁰ Maupassant: *En mer*, in: *Contes et nouvelles I*, S. 739.

dieser Erzählung ist dem Motiv wiederum alles Großartige genommen, weil es auch hier mit dem Beweggrund der Habgier in Verbindung gebracht wird: Ein Fischer verliert seinen Arm, weil sein Bruder, der den Fang nicht verlieren will, sich weigert, das Tau des Netzes zu durchtrennen, unter dem der Arm eingequetscht ist. Die Amputation wird dabei in allen grausigen und ekelhaften Details beschrieben.

Die beiden aufgezeigten Motivvariationen – in Verbindung mit einer außergewöhnlichen Liebes- oder Rachegeschichte zum einen und im Kontext niedrigen Gewinnkalküls zum anderen – bilden natürlich nur einen Teil dessen ab, was in der Literatur des 19. Jahrhunderts an Körperverletzungen dargestellt wird, und beide Variationen treten im 19. Jahrhundert durchaus synchron auf. Dennoch ließe sich für die Novellistik eine gewisse literaturgeschichtliche Tendenz behaupten: Das „regarder à son bien“³⁰¹ nimmt im Lauf der Zeit immer breiteren Raum ein. Wo unter romantischen Vorzeichen die Körperverletzung mitunter einem Übermaß an Gefühl entspringt, ist sie im Zeitalter des Realismus häufig auf die völlige Abwesenheit von Gefühl zurückzuführen. Parallel zu dieser Entemotionalisierung von Tat und Täter verläuft die Tendenz zu einer entsublimierten Gestaltung der Opfer in der nachromantischen Zeit.

b) Tierquälerei

Im Bereich der Gewaltanwendung begegnet in einigen späteren Novellen des weiteren das Handlungsmotiv der grundlosen, niedrigen Quälerei von Tieren, das häufig in das Motiv des Tiermordes übergeht: Das Motiv findet sich zuerst bei Poe – neben Sade einer der Entdecker des Phänomens menschlicher Perversität für die Literatur – in der Novelle *Le Chat noir* (1843).³⁰² Deutlich von Poe beeinflusst zeigt sich Hellos Novelle *Il s’amuse* (in *Contes extraordinaires*, 1879), wo beschrieben wird, wie Kinder mit sadistischer Lust zuerst eine Katze fast zu Tode quälen, indem sie ihr – gleich dem Protagonisten aus Poes Erzählung – die Augen ausstechen, und wie der Anführer eben dieser Kinder später, als Heranwachsender, das treue Pferd seiner Familie zu Tode prügelt. Das Motiv der Quälerei eines Pferdes wiederum begegnet in Maupassants Novelle *Coco* (1884), wo ebenfalls ein Heranwachsender ein armes altes Pferd aus Faulheit und sadistischer Lust quält und verhungern läßt.³⁰³ Auch das Motiv

³⁰¹ Dieser Ausdruck aus dem Mund des verstümmelten Fischers bildet bezeichnenderweise das Ende von *En mer*: „Si le frère avait voulu couper le chalu, j’aurais encore mon bras, pour sûr. Mais il était regardant à son bien.“ (*Contes et nouvelles I*, S. 744).

³⁰² Vgl. zur Analyse der Novelle oben S. 58-60 und zum Motiv der Perversität bei Poe unten S. 153-160.

³⁰³ Die Parallelen zwischen den beiden Novellen sind auffällig: Wie bei Hello, so heißt auch bei Maupassant das mißhandelte Pferd *Coco*, und in beiden Novellen handelt es sich um ein treues altes Arbeitstier, das von seinen Besitzern geliebt, aber ohne deren Wissen von einem faulen, perversen Jugendlichen unverdientermaßen zu Tode gequält wird. Während Maupassant in seiner Novelle nur die Pferdequälerei darstellt, ist das Motiv bei

der grausamen Quälerei einer Katze findet sich in einer Novelle Maupassants: Im ersten Teil der Novelle *Sur les chats* (1886) beschreibt ein Ich-Erzähler angesichts einer Katze, die ihm auf den Schoß gesprungen ist, seine „zwischen Faszination und Abscheu pendelnden Empfindungen dieser Spezies gegenüber“³⁰⁴ und gesteht seinen Wunsch, dieses Tier zu quälen. Erotisiert durch den Kontakt mit dem seidigen Fell des Tieres, durch den sein Verlangen nach Grausamkeit ausgelöst wird, erinnert der Erzähler sich daran, daß er Katzen schon als Kind auf eine sadistische Art und Weise liebte:

Elle [la robe tiède et vibrante d'un chat] me met aux doigts, cette robe vibrante, un désir étrange et féroce d'étrangler la bête que je caresse. [...] Je me souviens qu'étant enfant, j'aimais déjà les chats avec de brusques désirs de les étrangler dans mes petites mains.³⁰⁵

Die Beschreibung des kindlichen Sadismus findet einen Höhepunkt in der Schilderung eines grausamen Schauspiels, das der Erzähler als Kind fasziniert und freudig erregt beobachtete:

C'était un chat pris au collet, étranglé, râlant, mourant. [...] Son souffle rauque, rapide, faisait un bruit de pompe, un bruit affreux que j'entends encore. Non, je ne bougeai pas, et, le cœur battant, je le regardai mourir avec une joie frémissante et cruelle; c'était un chat! C'eût été un chien, j'aurais plutôt coupé le fil de cuivre avec mes dents que de le laisser souffrir une seconde de plus.³⁰⁶

Mayer merkt hierzu an: „Die Differenzierung zwischen unterschiedlichen Tiergattungen [...] läßt darauf schließen, daß die Katze aufgrund ihrer Unabhängigkeit und Spontaneität ein Gefühl der Haßliebe im Betrachter aufkeimen läßt [...].“³⁰⁷ Hierbei wird durch die vom Erzähler der Spezies Katze zugeschriebenen Attribute, durch seine Bezeichnung ihres Felles als „robe“ sowie durch die erotische Komponente der Haßliebe gegenüber der Katze anthropomorphisierend eine Übereinstimmung zwischen dem Wesen der Katzen und einer Frau evoziert; eine Verbindung, die im zweiten Teil der Novelle explizit wird, wenn es dort zu Beginn heißt:

Ils [les chats] sont délicieux pourtant, délicieux surtout, parce qu'en les caressant [...], on sent bien l'insécurité de leur tendresse, l'égoïsme perfide de leur plaisir. Des femmes aussi nous donnent cette sensation, des femmes charmantes, douces, aux yeux clairs et faux, qui nous ont choisis pour se frotter à l'amour. Près d'elles, quand elles ouvrent les bras, les lèvres tendues, quand on les étreint, le cœur bondissant, quand on goûte la joie sensuelle et savoureuse de leur caresse délicate, on sent bien qu'on tient une chatte, une chatte à griffes et à crocs, une chatte perfide, sournoise, amoureuse ennemie, qui mordra quand elle sera lasse de baisers.³⁰⁸

Hello noch in einen größeren Kontext eingebettet, der das ganze Leben des Tierquälers in den Blick nimmt: Zuerst quält der Junge als Kind zusammen mit anderen eine Katze, dann schlägt er als Jugendlicher das Pferd zu Tode, und schließlich ermordet er als junger Erwachsener seinen Bruder, wofür er mit dem Tode bestraft wird.

³⁰⁴ Mayer (1990), S. 88. Vgl. zu Folgendem ebd. S. 88-91.

³⁰⁵ Maupassant: *Contes et nouvelles II*, S. 693.

³⁰⁶ Ebd.

³⁰⁷ Mayer (1990), S. 90.

³⁰⁸ Maupassant: *Contes et nouvelles II*, S. 694. Maupassant entwickelt an dieser Stelle ein in der *poésie décadente* beliebtes Motiv: Die *femme fatale* wird dort als Katze, Löwin oder Panther bezeichnet (vgl. Anm. zu *Sur les chats* in Maupassant: *Contes et nouvelles II*, S. 1539). Vgl. hierzu auch Barbey, der in der Novelle *Le*

Die Gewaltlust des Erzählers läßt sich als Misogynie interpretieren; Ziel der Gewalt ist es nicht nur, Lust zu empfinden, sondern auch, die „Unabhängigkeit und Spontaneität“³⁰⁹ eines anderen Wesens zu zerstören, und das heißt hier, sich selbst seine eigene (männliche) Überlegenheit und Stärke durch eine Ersatzhandlung zu demonstrieren.³¹⁰

Während sich der Protagonist in *Sur les chats* damit begnügt, sich einem sadistischen Voyeurismus hinzugeben, schrecken die beiden Protagonisten aus Maupassants Novelle *L'Ane* (1883) nicht vor dem konkreten Akt der Grausamkeit einem Tier gegenüber zurück. Auch in *L'Ane* wird eine Figur Zeugin einer Tierquälerei, allerdings reagiert diese mit Wut und Empörung: Eine Frau führt ihren altersschwachen Esel zum Schlachthof, um noch einige Francs für ihn zu erhalten. Auf dem Weg verkauft sie ihn jedoch an die Wilderer Labouise und Maillochon. Die Frau folgt mit diesem überraschenden Verkauf der Logik Labouises, der ihr einen relativ hohen Preis zahlt. Von dem Prinzip des „regarder à son bien“ rückt die vormalige Besitzerin allerdings ab, als sie merkt, welches Martyrium der Esel erleben muss. Die Frau will Labouise sein Geld zurückzahlen; der Tierquäler lehnt dies aber ab. Der sittlichen Größe der ehemaligen Besitzerin des Esels steht die Perversion des Neubesitzers gegenüber. Die beiden Wilderer wollen das Tier zu Tode quälen, wobei die Dauer des grausamen Vergnügens besonderes Gewicht erhält: „Faut faire durer l'plaisir un peu.“³¹¹ Mayer bemerkt: „Das [...] sadistische Spiel scheint aus einem perversen Impuls als Mittel zum Zeitvertreib zu resultieren.“³¹²

Ähnlich niedrige und sadistische Instinkte sowie eine „monströse Desensibilisierung und [...] frappierende Indifferenz in bezug auf die dem Opfer zugefügte Tortur“³¹³, wie Mayer formuliert, enthüllt auch der in Maupassants Novelle *Un fou?* (1885) dargestellte Gewaltakt des langsamen, lustvollen Tötens eines Vogels: In dieser Novelle stellt der sadistische Akt der Tierquälerei die Vorstufe zu drei pervers-sadistischen Mordtaten an Menschen dar; das Motiv der Gewaltanwendung gegenüber dem Tier dient wie in Hellos *Il s'amuse* somit dazu, die zwanghaft sadistische Perversität des Protagonisten aufzuzeigen, die sich im weiteren Verlauf der Handlung noch in ihrem weiterreichenden furchtbaren Ausmaß enthüllt.³¹⁴

Bonheur dans le crime (in *Les Diaboliques*, 1874) eine Frau vom Typ der *femme fatale* mit einem Panther vergleicht.

³⁰⁹ Mayer (1990), S. 90.

³¹⁰ Der Vollständigkeit halber sei angemerkt, daß der Erzähler im dritten Teil von *Sur les chats* seine pervers-aggressive Haltung überwindet und die Katze als „le roi et le maître“ (S. 698) anerkennt.

³¹¹ Maupassant: *Contes et nouvelles I*, S. 907.

³¹² Mayer (1990), S. 92.

³¹³ Ebd., S. 93.

³¹⁴ Vgl. dazu unten die Analyse von *Un fou?* S. 186-191 und Glaudes (2011, S. 313), der Maupassants Beschreibungen von Gewalt gegen Tiere ebenfalls in einer Reihe mit Sade sieht.

Das Handlungsmotiv der Gewalt gegen Tiere findet sich auch bei Villiers, der in seiner Novelle *Aux chrétiens les lions!* (in *Histoires insolites*, 1888) beschreibt, wie mit heißen Eisen gefolterte Löwen zum Amüsement eines bourgeois Publiums zu einem blutigen Kampf aufeinandergehetzt werden; das Motiv der Gewalt gegen Tiere sowie die mit ihm verbundenen grausigen Details werden in dieser Novelle eingesetzt, um den blutrünstigen Charakter und die niederen Instinkte der Pariser Bourgeoisie aufzudecken und anzuprangern. Die tiefere Bedeutung des Motivs der Gewaltanwendung gegenüber Tieren enthüllt sich, wenn man es in einen anthropologischen bzw. einen psychologischen Kontext stellt. Der Mensch kann als ein Wesen verstanden werden, das jagt, bzw. als ein Wesen, das sich gegenüber wilden Tieren im Überlebenskampf verteidigen muß. Bei der Gewaltanwendung gegenüber Tieren, wie sie in den genannten Novellen begegnet, resultiert das spezifisch Böse der Handlung daraus, daß diese als naturhaft verstandene Bestimmung des Menschen pervertiert ist, indem das Töten von Tieren hier als ein Quälen auf niedrige Weise zweckentfremdet ist und nur noch zum Vergnügen geschieht.³¹⁵ Diese Komponente der Bedeutung des Motivs manifestiert sich besonders deutlich in Maupassants Novelle *L'Ane*, in der es eben zwei Jäger bzw. zwei sich außerhalb der gesellschaftlich festgelegten Ordnung bewegende Jäger, nämlich Wilderer, sind, denen es eine sadistische Lust ist, ein Tier zu Tode zu quälen. In *Un fou?* rechtfertigt der Ich-Erzähler, der von seinem lustvollen Mord an einem Vogel berichtet, seine Tat explizit mit dem Hinweis darauf, daß der Mensch ein Wesen sei, das töten müsse, um zu leben, und daß er deswegen naturgemäß immer das Verlangen zu töten in sich trage.

Die Bedeutung des Handlungsmotivs in den übrigen Novellen enthüllt sich hingegen vor allem im psychologischen Kontext: Der Mensch ist als ein Wesen zu sehen, das Aggressionen in sich tragen kann, die sich nicht immer auf ein spezifisches Lebewesen bzw. einen spezifischen Gegenstand ursächlich zurückführen lassen, sondern in allgemeineren,

³¹⁵ In diesem Zusammenhang ist interessant, daß in nicht wenigen Schauernovellen ein enger Zusammenhang zwischen der Jagd und den dargestellten Verbrechen hergestellt wird: Ausdrücklich wird dieser Zusammenhang in *Le Tisserand de la Steinbach* (1867) von Erckmann/Chatrion benannt, wo der Ich-Erzähler der Binnenerzählung, der alte Weber und Wilderer Heinrich, mutmaßt, seine böse Tat sei auf die Jagd, diese „passion diabolique, [...] [qui] développe les instincts de destruction qui se trouvent au fond de notre nature, et finit par nous jouer de mauvais tours“ (*Contes et romans populaires, 1ère partie*, S. 183), zurückzuführen. Heinrich stieß allein aus diabolischer Lust im Wald der Vogesen mit dem Fuß einen großen Stein ins Tal, in dem Zigeuner lagerten, und tötete damit eine alte Zigeunerin. Weniger explizit, doch trotzdem deutlich erscheint der Zusammenhang von Jagd und Verbrechen in weiteren Novellen Maupassants: So wird das Verbrechen häufig in einen Kontext der Jagd gestellt, indem entweder das Erzählen des Verbrechens in einen Rahmen eingebettet wird, in welchem von einer Jagdgesellschaft die Rede ist, oder aber indem die Untat während einer Jagd begangen wird (so in *Un réveillon*, *Histoire vraie*, *Confession d'une femme*, *Le Loup*, *La Folle*, *Deux amis*, *En mer*, *L'Ane*, *La Mère Sauvage*, *Les Bécasses*, *Le Trou*, *Amour*, *Un soir*). Das Verbrechen im Zusammenhang mit dem Motiv der Jagd findet sich außerdem bei Arago/Kermel in *Père et amant* (in *Insomnies*, 1833), in Mérimées *Colomba* (1840) sowie bei Villiers in *Sylvabel* (in *Nouveaux contes cruels*, 1888).

unbewußten Zuständen bzw. Situationen begründet liegen können, was wiederum pathologische, aggressive Ersatzhandlungen auslösen kann. Die in den genannten Novellen dargestellten Gewalthandlungen an Tieren erscheinen in diesem Sinn als Substitutionen, die von einer Fähigkeit des Menschen zu gewalttätiger Bosheit zeugen, weil sie grundlose und daher aggressiv pervertierte Handlungen darstellen: Denn die geschundene Kreatur hat in den vorgestellten Texten ihren Folterern nie Anlaß zu Aggressionen oder Haß gegeben. Der Charakter der Ersatzhandlung der Gewalt gegen Tiere wird besonders deutlich in *Un soir* von Maupassant sowie in *Sylvabel* von Villiers, wo das Tier die Gewalthandlung an Stelle einer Frau erleiden muß; im Falle von *Sur les chats* verbleibt die Substitution im Bereich der Imagination. Eine klassische Substitution hingegen liegt in Maupassants Novelle *Coco* vor, in welcher der verwahrloste, faule Stalljunge das alte Pferd dafür bestraft, daß seine Arbeitgeber, reiche Bauern, ihm die lästige und ihn beleidigende Aufgabe zugeteilt haben, das alternde Pferd zu weiden. Ebenso handelt es sich in Poes *Le Chat noir* um eine Ersatzhandlung, da sich hier der Selbsthaß eines Alkoholkranken in Form der Aggression gegen die Katze externalisiert.

Das Motiv der zweckentfremdeten, perversen Gewaltanwendung des Menschen gegenüber Tieren tritt, mit Ausnahme von Poe, erst in Novellen des letzten Viertels des 19. Jahrhunderts in Erscheinung.³¹⁶ Dieses Handlungsmotiv des Bösen erfüllt so, wenn auch in vielleicht auf den ersten Blick weniger aufsehenerregender Form als die vielen schaurigen, grausamen Gewalt- und Mordgeschichten gegenüber Menschen, auf den zweiten Blick doch auf besonders prägnante Art und Weise die Funktion, dem Leser die Abgründe der Bosheit in der menschlichen Seele vor Augen zu führen. Denn ganz unverkennbar enthüllt sich so die gemeine Niedrigkeit von Gewaltakten. Enorme Brisanz entwickelt das Verhaltensmuster dann, wenn es sich bei den Tätern um Kinder oder Jugendliche handelt, da dann der Schluß naheliegt, daß es sich um naturhaft böse, aggressive, niedrige, gemeine Wesen handelt, was wiederum in besonders deutlicher Opposition zu aufklärerischen Idealen und Vorstellungen steht.

³¹⁶ In diesem Zusammenhang ist interessant, daß das Motiv der Gewalthandlung gegen Tiere in den beiden frühesten Novellen, d.h. bei Poe und bei dem von ihm beeinflussten Hello, noch in Verbindung mit anderen Gewalttaten begegnet. Dies vollzieht sich bei Poe in Verbindung mit dem Mord an der Frau des Protagonisten und der, allerdings nur angedeuteten, Hinrichtung des Ich-Erzählers; bei Hello ähnlich wie bei Poe in Verbindung mit dem Mord des Protagonisten an seinem Bruder und mit der Hinrichtung des Täters. Erst in späteren Texten, d.h. bei Maupassant und bei Villiers, steht das Motiv dann für sich allein. Die Rolle des Opfers kann nunmehr also auch vollends durch ein Tier ausgefüllt werden. Dieser Umstand könnte auf einen sozial-psychologischen Wandel im Verständnis von Tieren hinweisen.

c) Körperverletzung im institutionalisierten Kontext (Krieg und Folter)

In institutionalisierter Form begegnet das Handlungsmotiv der Körperverletzung (in diesem Fall wieder gegenüber Menschen) im Kontext von Krieg und Folter; es tritt hier allerdings nur selten unabhängig von Tötungen, sondern meist als Vorstufe derselben auf. Von der grausamen Mißhandlung eines 70jährigen Kriegsgefangenen, den ein General an seinen Wagen anbinden und hinter sich herschleifen läßt, bis er blutig zerfetzt ist, handelt beispielsweise die letzte Binnenerzählung von Balzacs Erzählzyklus *Une conversation entre onze heures et minuit* (in *Contes Bruns*, 1832). Das Motiv erinnert an die *Ilias*, wo Achill die Leiche des von ihm getöteten Hektor an seinen Wagen bindet, um sie durch den Staub zu ziehen und seinem Feind so auch die letzte Ehre zu verwehren. Dadurch, daß der General bei Balzac einen alten, wehrlosen Lebenden an seinen Wagen binden läßt, bevor er den Gefangenen erschießen läßt, geht von seiner Tat noch größerer Schrecken aus. Das Motiv erfüllt damit die Funktion, die Unmenschlichkeit des Krieges in aller Deutlichkeit herauszustellen.

Gewaltanwendung als Folter läßt sich für das 19. Jahrhundert am sinnvollsten ausgehend von der langen Tradition der literarischen Gestaltung von Inquisitionsgreueln behandeln. So beschreiben nicht wenige Schauerromane des ausgehenden 18. und beginnenden 19. Jahrhunderts³¹⁷ die Foltermethoden der Inquisitionsgerichte ausführlich und in vielen grausigen und ekelhaften Details, um beim Leser Grausen und Ekel hervorzurufen. Erstes wichtiges Beispiel für diesen Typ des Schauerromans, den antiklerikalen Schauerroman, ist, der Untersuchung Brauchlis zufolge, Lewis' Roman *The Monk* (1795), der sich auch in Frankreich großer Beliebtheit und Verbreitung erfreute³¹⁸: „[...] seit der Veröffentlichung dieses Buches kann man von einer [...] antiklerikalen Literatur sprechen.“³¹⁹

In *The Monk* spart Lewis nicht an schaurigen, grausigen und ekelregenden Elementen: In dem feuchten, dunklen Verlies der Inquisition, in dem die Protagonistin Agnes gefangen ist, tummeln sich Kröten und anderes Getier; die Protagonistin ertastet überdies, durch einen üblen Geruch aufmerksam geworden, etwas Weiches. Dieses Beschaffenheitsmotiv des Ekelhaften stellt sich als der in eitrige Flüssigkeit übergehende, von Würmern zerfressene Kopf eines Menschen heraus, der aber noch die Züge einer Agnes bekannten Nonne aufweist.

³¹⁷ Vgl. zu den Schauerromanen, welche die Inquisition als Schauermotiv einsetzen, Brauchli (1928, S. 235f.) und Tracy (1981, S. 201). Letztere zählt in ihrer Untersuchung die Motive des englischen Schauerromans von 1790-1830 betreffend 31 Romane, die den Handlungsträger Inquisition aufweisen.

³¹⁸ Vgl. hierzu Killen (2000), v.a. S. 39 und S. 227f.

³¹⁹ Brauchli (1928), S. 63.

Außerdem spürt Agnes, wie sich Würmer, die aus dem verwesenden Leichnam ihres Kindes stammen, um ihre Hände winden.³²⁰

Eine ähnliche Beschaffenheitsmotivik findet sich in Poes Novelle *Le Puits et le pendule* (1843). Der Ich-Erzähler, der von der spanischen Inquisition mit einer ausgefeilten Folter- und Tötungsmaschinerie zu Tode gequält werden soll³²¹, beschreibt die schwarze Leere, die glatten und feuchten Mauern voll von Zeichnungen bedrohlicher Dämonen, den fauligen Geruch seines Verlieses, und er schildert die Ratten mit ihren kalten, gierigen Schnauzen, die ihn auffressen zu wollen scheinen.

Zwischen dem Schauerroman *The Monk* und der Schauernovelle *Le Puits et le pendule* lassen sich also deutliche Verbindungslinien ziehen: Poe nimmt das von Lewis schauerromanesk eingesetzte Motiv der Inquisitionsfoltern, die in einem schaurigen Setting begegnen, auf. Poe bemüht sich darum, den Schrecken über die Grausamkeit der Inquisition dadurch zu steigern, daß er eine Foltertechnologie erfindet, die, im Vergleich zu Lewis, auf psychologisch raffiniertere Weise arbeitet, indem sie sich dem Todeskandidaten ganz allmählich und unmerklich, aber stetig annähert und ihn so in eine furchtbare, lang andauernde Todesangst versetzt.³²² Gleichzeitig klingt bei Poe die psychologisch perfide Foltermethode an, den Gefangenen zunächst einen ersten Tötungsversuch überleben zu lassen (der Brunnen), um ihn dann auf umso qualvollere Art mit Hilfe einer anderen, noch grausameren Foltermethode sterben zu lassen (das Pendel). Die Begriffe, die der Erzähler zur Beschreibung seiner Leiden verwendet, deuten hierbei eine gewisse respektvolle Faszination durch die intellektuelle und kreative Leistung der Folterer an: „l’atroce **ingéniosité** monacale“³²³, „l’**art** de faire du supplice un piège et une surprise“³²⁴, „tout ce **fantastique** système d’exécutions secrètes“³²⁵. Würde man eine Skala der abnehmenden Spontaneität und Beliebigkeit von Gewaltanwendungen erstellen, dann würde sie sich hier ihrem Endpunkt annähern. Und doch ist noch eine Steigerung möglich.

In seiner Novelle *La Torture par l’espérance* (in *Nouveaux contes cruels*, 1888), deren vorangestelltes Motto bezeichnenderweise Poes *Le Puits et le pendule* entnommen ist, spart Villiers zwar die grausigen und ekelhaften (physischen) Elemente aus, die bei Poe noch eine bedeutende Rolle spielen, aber er verfeinert und psychologisiert die bei Poe vorkommenden

³²⁰ Vgl. Schwarz (2001), S. 58.

³²¹ Dies gelingt allerdings nicht, da die französische Armee den Gefangenen noch rechtzeitig befreien kann.

³²² Vgl. Poe: *Le Puits et le pendule*, in: *Œuvres en prose*, S. 367f.: „Que sert-il de raconter les longues, longues heures d’horreur plus que mortelles durant lesquelles je comptai les oscillations vibrantes de l’acier ! Pouce par pouce, – ligne par ligne, – il opérât une descente graduée et seulement appréciable à des intervalles qui me paraissaient des siècles, – et toujours il descendait, – toujours plus bas, toujours plus bas!“

³²³ Poe: *Le Puits et le pendule*, in: *Œuvres en prose*, S. 367 (Hervorhebungen vom Verfasser).

³²⁴ Ebd., S. 368 (Hervorhebungen vom Verfasser).

³²⁵ Ebd. (Hervorhebungen vom Verfasser).

Folterqualen weiter: Der Villierssche Gefangene wird nach einem Jahr vieler physischer Qualen, denen er heldenhaft standgehalten hat, von der spanischen Inquisition am Tag vor seiner Hinrichtung auf dem Scheiterhaufen auf perfide Weise gequält, indem man ihm die Illusion gibt, er könne fliehen. Als aber die Luft der Freiheit den Gefangenen umweht, steht der Chef-Inquisitor plötzlich vor ihm, und der Wille des Gefangenen ist gebrochen. Eine andere auf die Psyche einwirkende Foltermethode der Inquisition erdenkt sich Villiers in der Novelle *Les Amants de Tolède* (in *Histoires insolites*, 1888): Hier wird ein Liebespaar 48 Stunden lang nackt aufeinander gebunden, um den beiden den Wunsch nach physischer Nähe und Liebe auszutreiben. Traditionelle physische Foltermethoden begegnen hingegen in Villiers' früherer Novelle *La Reine Ysabeau* (in *Contes cruels*, 1883).

d) Selbstmord

In unserem Korpus begegnet der Leser 29 Selbstmördern, die sich auf die verschiedensten Arten das Leben nehmen: Sie erdolchen sich bzw. erstechen sich mit einem Messer (7 Figuren), sie erschießen sich (6 Figuren), ertränken sich (5 Figuren), vergiften sich (4 Figuren), erhängen sich (4 Figuren), stürzen sich aus dem Fenster (2 Figuren) oder nehmen sich auf eine nicht näher spezifizierte Art das Leben (1 Figur).

Die theatralischen, dramatischen und spektakulären Selbstmorde, bei denen sich eine literarische Figur den Dolch oder das Messer ins Herz rammt, finden sich dabei überwiegend in früheren Novellen der ersten Jahrhunderthälfte und treten meist in Kombination mit anderen schwerwiegenden Verbrechen auf; diese Selbstmorde bilden somit meist den Endpunkt einer, nach den Höhepunkten grausamer Verbrechen, in die Katastrophe mündenden, schreckenerregenden Handlung. Entweder tötet sich der schuldbeladene Täter selbst³²⁶, oder ein am Boden zerstörtes Opfer setzt seinem Leben in edler, erhabener Verzweiflung heldenmütig und mit großer theatralischer Geste ein Ende³²⁷ – wobei letztere Variante entsprechend der pessimistischen Grundhaltung der Gattung Schauernovelle (die Guten werden nicht belohnt!) deutlich häufiger anzutreffen ist. Für diese in der Romantik

³²⁶ So z. B. in Sades Novellen *Laurence et Antonio* und *Eugénie de Franval* (in *Les Crimes de l'amour*, entst. 1787/88; ersch. 1800) sowie in *Vengeance d'une femme* aus der Novellensammlung *La Pile de Volta* (1831).

³²⁷ So z.B. in Sades *La Comtesse de Sancerre* (in *Les Crimes de l'amour*, entst. 1787/88; ersch. 1800), in Aragos und Kermels *Pile et face* (in *Insomnies*, 1833), in Borels *Dina, la belle juive* und *Champavert, le lycanthrope* (in *Champavert: Contes immoraux*, 1833), in *Un œil entre deux yeux* und *Le Diamant de l'herbe* (in *Pièce de pièces, temps perdu*, 1840) von Forneret sowie in *L'Abbesse de Castro* (1839) von Stendhal. Die Gegenüberstellung sollte allerdings nicht den Blick darauf verstellen, daß die Zuweisung einer Opfer- bzw. einer Täterrolle gerade bei der Figur des Selbstmörders mitunter problematisch ist, wie sich im Folgenden etwa bei Borels Figur Champavert zeigt.

beliebte und den Motivgestaltungen der *gothic novel* nachempfundene³²⁸ Variante der Verwendung des Selbstmordmotivs sei als Beispiel die mit dem Selbstmord des Protagonisten endende, äußerst grausige Schlußzene von Borels Novelle *Champavert, le lycanthrope* (in *Contes immoraux*, 1833) angeführt: Nachdem der Protagonist in typisch schwarzromantischer, schauerlich-erhabener Umgebung – des Nachts im strömenden Regen, bei Blitz und Donner – den schon verwesenen Leichnam seines unehelichen Sohnes, den er und seine Geliebte Flava aufgrund der Zwänge der herrschenden gesellschaftlichen Konventionen getötet hatten³²⁹, ausgegraben und von sich geschleudert hat, tötet er seine Geliebte auf ihr Bitten hin, indem er der über dem Grab des Kindes knienden Flava seinen Dolch ins Herz rammt:

A ce dernier mot, Champavert s'agenouilla, mit la pointe du poignard sur le sein de Flava, et appuyant la garde contre sa poitrine, il se laissa tomber lourdement sur elle, l'étreignit dans ses bras: le fer entra froidement, et Flava jeta un cri de mort qui fit murgir les carrières. Champavert retira le fer de la plaie, se releva, et, tête baissée, descendit la colline et disparut dans la brume et la pluie.³³⁰

Nach dieser mit frenetischer Gewalt, Schaurigem und Grausigem überladenen Szene wird der letzte Gewaltakt der Novelle, der Selbstmord Champaverts, zunächst ausgespart. Im fünften und letzten Teil der Novelle jedoch berichtet der Erzähler davon, wie die Welt auf grausige Art und Weise Kenntnis vom Tod der drei Novellenhelden erlangt: Ein Fuhrmann fährt mit seinem Wagen über das Skelett des Kindes, eine Bäuerin findet den Kadaver einer Frau mit einem Loch im Herzen, und ein Abdecker entdeckt im Hof³³¹ neben einem Haufen toter Pferde einen blutüberströmten Mann mit einem langen Messer in der Brust, in dem der Leser unschwer den Protagonisten Champavert wiedererkennt. Am Ende des Textes, wenn die Außenwelt in den Vordergrund der Novellenhandlung tritt, wird lakonisch nüchtern erzählt. Zuvor, bei der Darstellung des Doppelselbstmordes Flavas und Champaverts sowie der Schilderung der Tötung und Leichenschändung des Kindes, trägt die Novelle mit ihrer Kumulation dramatischer Gewaltakte durchaus sublimen Züge: Flava, die das unschuldige, hehre Opfer einer grausamen Gesellschaft verkörpert, macht in ihrem weißen, einem Leichentuch ähnlichen Gewand inmitten flammender Blitze einen schaurig-schönen Eindruck,

³²⁸ Das Handlungsmotiv des Selbstmordes begegnet im Schauerroman sehr häufig; Tracy führt in ihrer Untersuchung zum englischen Schauerroman von 1790-1830 neunzig Romane an, in denen ein Selbstmord dargestellt wird. Vgl. Tracy (1981), S. 204f.

³²⁹ Vgl. Champaverts paradox erscheinende Formulierungen: „Monde atroce! Il faut donc qu'une fille tue son fils, sinon elle perd son honneur!... Flava! tu es une fille d'honneur, tu as massacré le tien!... Tu es une vierge, Flava! Horreur!...“ (Borel: *Champavert: Contes immoraux*, S. 227). Das Motiv des Kindsmordes aus Angst vor der gesellschaftlichen Schande behandelt Borel auch in der Novelle *Monsieur de l'Argentière*. Vgl. dazu genauer unten S. 117.

³³⁰ Borel: *Champavert: Contes immoraux*, S. 228.

³³¹ Das Bild der Abdeckerei, das für die Niedrigkeit der Welt steht, findet sich auch am Anfang von Jules Janins Erzählung *L'Ane mort et la femme guillotinée* (1829).

und Champavert erscheint in seiner grausigen Raserei als edler, verzweifelter, romantisch-revolutionärer Rächer, der zornig gegen eine ungerechte gesellschaftliche Ordnung anrennt und der Welt durch seine selbstzerstörerische Gewalttätigkeit ihre eigene Unmenschlichkeit vor Augen führt. In diesem Sinn nimmt das kalte Eisen der spektakulären, blutigen Tötungsinstrumente Dolch und Messer, das direkt ins Herz, Sitz der Gefühle und Motor des Lebens, eindringt und den Selbstmord der beiden Protagonisten für alle Welt deutlich sichtbar werden läßt³³², eine symbolische Bedeutung an: Es verkörpert den kalten, todbringenden Stachel der gesellschaftlichen Konventionen und wird so zum Instrument einer grausigen und frenetischen Anklage gegen die bestehende gesellschaftliche Ordnung und gegen den Zwang ihrer Konventionen.

Die weniger sublimierten und weniger spektakulären Selbsttötungsarten wie das Sich-Erhängen und das Sich-Ertränken finden sich hingegen überwiegend in späteren Novellen aus nach-romantischer Zeit, die das Handlungsmotiv des Selbstmordes psychologisieren und entsublimieren, indem sie den Akt der Selbsttötung häufig nicht mehr nur als letzte Folge anderer großer, dramatischer, leidenschaftlicher und schreckenerregender Ereignisse darstellen, sondern ihn als ein eigenes, häufig wenig spektakuläres Drama der menschlichen Psyche begreifen, dessen Entwicklung, Hintergründe und Eigenarten es aufzuzeichnen gilt. Zu dieser letzten Gruppe des Selbstmordmotivs gehören auch die Selbsttötungen durch Erschießen in Texten der zweiten Jahrhunderthälfte.³³³

Sehr deutlich wird diese Tendenz zur Psychologisierung und Entsublimierung des Selbstmord-Motivs bei Maupassant, in dessen Novellenwerk der Selbstmord einen nicht geringen Platz einnimmt. So liefert beispielsweise die Novelle *Suicides* (1883) die psychologischen Hintergründe für eine als „suicide sans raison“³³⁴ bezeichnete Selbsttötung. Der Erzähler des Rahmens verbirgt sich hinter dem fiktiven Herausgeber des Abschiedsbriefes³³⁵, welcher die Beweggründe des Selbstmörders erklärt. Es wird deutlich,

³³² Vgl. Marcandier-Colard (1998), die, allerdings in bezug auf den Mord, feststellt, daß die romantischen Autoren als Tötungsinstrumente archaische Waffen wie Degen, Dolch und Messer bevorzugen: „[...] la criminalité violente domine la criminalité rusée, de même l’arme blanche (poignard, couteau, épée) est utilisée de préférence au poison ou à l’arme à feu, moins spectaculaires. [...] l’arme blanche permet le meurtre le plus visible, les plus exhibitioniste qui soit“ (S. 5).

³³³ An dieser Stelle sei allerdings angemerkt, daß die Selbsttötung durch Erschießen sich auch in früheren Texten, etwa bei Sade, Borel und Arago/Kermel, findet. Zwischen den aus dem Theater bekannten, sehr dramatischen Selbsttötungsarten wie dem Sich-Erdolchen, Sich-Erstechen oder auch dem Sich-Vergiften einerseits und dem Sich-Erhängen und Sich-Ertränken andererseits scheint das Sich-Erschießen eine Art Zwischenstellung einzunehmen.

³³⁴ Maupassant: *Contes et nouvelles I*, S. 175. Vgl. zur Analyse dieser Novelle auch Mayer (1990), S. 110ff.

³³⁵ Schon durch die Briefform wird deutlich, daß es bei Maupassant nicht mehr nur um die Darstellung einer weiteren schreckenerregenden Tat geht, sondern daß hier, was freilich nicht weniger schreckenerregend ist, der

daß die Verzweiflungstat des Briefschreibers, wie viele andere Selbsttötungen auch³³⁶, nicht auf irgendeine große Katastrophe oder enttäuschte Leidenschaft im Leben des Selbstmörders zurückzuführen ist, sondern in der langsamen und stetigen Folge von kleinen, alltäglichen Leiden und Unglücken begründet liegt.³³⁷ In diesem Sinn begründet der Briefeschreiber seine Todessehnsucht zwar mit seinem melancholischen Grundgefühl einer absurden, lieb- und trostlosen Existenz³³⁸; dieselbe morbide Melancholie wird von dem Briefeschreiber aber im nächsten Absatz auf eine physische Indisposition zurückgeführt, was dem Akt der Selbsttötung alles Heroische nimmt und ihn banalisiert:

Un estomac malade pousse au scepticisme, à l'incrédulité, fait germer les songes noirs et les désirs de mort.³³⁹

Der letzte Impuls zur Selbstzerstörung folgt aus den durch die Durchsicht alter Briefe der Mutter hervorgerufenen Erinnerungen an längst vergangene, glückliche Momente. „Das bewußte, qualvolle Schwelgen in morbider Melancholie entwickelt plötzlich eine ungeahnte Eigendynamik und bereitet das grausame, lakonisch dokumentierte Ende der materiellen Existenz vor“³⁴⁰:

[...] on trouva ce locataire baigné dans son sang, tenant encore à la main le revolver avec lequel il s'était donné la mort.³⁴¹

Auf sehr ähnliche Weise ist das Motiv in zwei weiteren Novellen Maupassants gestaltet: In *Lettre trouvée sur un noyé* (1884) sind Rahmenfiktion und Erzählsituation fast identisch mit denen von *Suicides*. Ein Selbstmörder begründet, bevor er sich ertränkt, seine Tat in einem Abschiedsbrief mit seiner Unfähigkeit zu lieben. Und in der Novelle *Promenade* (1884) erhängt sich der Selbstmörder, als er sich eines schönen, sonnigen Tages angesichts der im *Bois de Boulogne* umhergehenden Liebespaare der Eintönigkeit und Lieblosigkeit seines Buchhalterlebens bewußt wird. Ebenfalls aus Einsamkeit und einem Mangel an Liebe nimmt sich in *Miss Harriet* (1884) die eigenartige, hagere, spröde, fromme, schweigsame Titelheldin im Alter von 50 Jahren das Leben. Sie ertränkt sich im Brunnen, weil sie mit ansehen mußte,

psychische Zustand eines Selbstmörders vor seiner Tat ausgeleuchtet werden soll. Die gleiche Form (Abschiedsbrief eines Selbstmörders) findet sich in *Lettre trouvée sur un noyé* und *L'Ordonnance*.

³³⁶ Der Herausgeber betont in der (fiktiven) einleitenden editorischen Notiz mehrfach, daß es sich bei den dargestellten (Hinter-)gründen eines Selbstmordes um keinen Einzelfall, sondern ein weit verbreitetes Phänomen handelt (vgl. Maupassant: *Contes et nouvelles I*, S. 175); eben dies wird auch schon durch den pluralischen Titel *Suicides* angedeutet.

³³⁷ Vgl. Maupassant: *Contes et nouvelles I*, S. 175. Der Herausgeber appelliert in diesem Zusammenhang an das Verständnis des Lesers bzw. er fordert vom Leser eine bestimmte Grunddisposition: „[...] elle [la lettre] donne la raison de ces fins tragiques que les nerveux et les sensitifs seuls comprendront“ (ebd.).

³³⁸ Vgl. ebd., S. 176: „[...] et la raison vraie de l'amour m'a dégoûté même des poétiques tendresses. Nous sommes les jouets éternels d'illusions stupides et charmantes toujours renouvelées.“

³³⁹ Ebd., S. 177.

³⁴⁰ Mayer (1990), S. 112.

³⁴¹ Maupassant: *Contes et nouvelles I*, S. 175.

wie der junge Maler, in den sie sich verliebt hatte, aus einer bloßen Laune heraus das Dienstmädchen küßte.

Der alte, taube Bauer aus Maupassants *Le Père Amable* (1886) begeht hingegen aus einem profanen materiellen Lebensärger Selbstmord: Er erhängt sich, nachdem durch den Tod seines Sohnes sein gesamtes Hab und Gut an seine verhaßte Schwiegertochter Céleste und deren unehelichen Sohn gefallen ist. Der taube Bauer verzweifelt an der Welt, weil er sie in seiner Isolation nicht mehr richtig versteht: Er kann nicht an die Liebe zwischen seinem Sohn und seiner Schwiegertochter glauben, weil er in einer Art Obsession des Geldes gefangen ist, die von nichts durchdrungen werden kann. Amables Taubheit ist als die symbolische Veranschaulichung der durch Geld- und Besitzwahn bedingten Isolation des Bauern zu deuten. Wenn der alte Amable seiner Schwiegertochter Céleste unterstellt, sie habe seinen Sohn nur geheiratet, um sich einen Versorger sowie Besitz und Geld für ihr Kind zu sichern, projiziert der Bauer im Grunde nur seine eigene Obsession und Lieblosigkeit auf Céleste. Der Protagonist kann mithin in seiner Schwiegertochter nichts als einen Eindringling sehen, der ihm alles, seinen Sohn, seinen gesamten Besitz und damit auch sein Leben, geraubt hat.

Aus wieder einem anderen Grund erschießt sich der Selbstmörder aus der Novelle *Un lâche* (1884): Der Protagonist Vicomte Gontran-Joseph, ein Verfechter traditioneller adeliger Werte wie Ehre und Tapferkeit, nimmt sich das Leben, weil er sich davor fürchtet, sich mit seiner Todesangst beim Duell lächerlich zu machen. Zu diesem hat er seinen Gegner mutig und leichtfertig zugleich herausgefordert, nur weil die Ehefrau eines Freundes sich in Gontran-Josephs Gegenwart von einem Mann beobachtet und belästigt gefühlt hat. Bemerkenswerterweise sieht der Ehemann der vermeintlich Beleidigten sich selbst in keiner Weise dazu veranlaßt, seiner Frau beizustehen oder sich gar für sie zu duellieren. In diesem Sinn stellt die Novelle *Un lâche* das psychologisch detaillierte Protokoll des Verlusts der gräflich-mutigen Sicherheit und Contenance dar. Der Erzähler stellt dem Leser zuerst den tapferen, mutigen, galanten Vicomte vor, der als guter Schütze bekannt ist und sich rühmt, er würde bei einem Duell immer die (gefährlichere) Pistole und nicht den Degen als Waffe wählen. Nach dieser Exposition folgt in der Novelle nun das alles verändernde, unerhörte Ereignis: Als Gontran-Joseph seinen Gegner wegen einer Lappalie zum Duell herausfordert, verkörpert er noch den starken, couragierten Ehren- und Edelmann, stets dazu bereit, die Ehre einer Dame unter Einsatz seines Lebens zu verteidigen. Nach Hause zurückgekehrt, sitzt der Protagonist des Nachts allein in einem seiner Zimmer, betrachtet seine Pistole und fühlt, wie ihn seine Selbstsicherheit verläßt. In einem langen inneren Monolog eröffnet sich dem Leser nun, wie der Vicomte angesichts einer realen Todesgefahr die Fassung verliert, sich in seine

Todes- und Versagensangst hineinsteigert, wie diese Angst die Oberhand gewinnt und wie er sich aus dieser Angst heraus erschießt. Damit sind es in *Un lâche* eher gesellschaftliche Normen und Vorstellungen, die den Selbstmörder in den Tod treiben – Vorstellungen im übrigen, die durch die Erzählung, besonders durch das Paradoxe des Beweggrundes für den Selbstmord (Selbstmord aus Angst vor der Angst vor dem Tod) sowie durch die Lächerlichkeit des das Duell auslösenden Ereignisses, als überkommen, absurd und unangemessen entlarvt werden. Damit ist dem Selbstmord auch in dieser Novelle alles Heldenmütige, Erhabene und Edle genommen.

Natürlich begegnet das Motiv des Selbstmordes auch bei Maupassant in Verbindung mit anderen Gewalttaten. Doch bleibt auch in diesen (selteneren) Fällen festzuhalten, daß die anderen Gewalttaten gewissermaßen nur erwähnt werden, um den Hintergrund für die Darstellung der psychischen Verfassung des Selbstmörders zu liefern. Bemerkenswert erscheint in diesem Zusammenhang, daß es sich bei den Gewalttaten, die in Verbindung mit dem Selbstmord stehen, immer um sexuelle Vergehen (Vergewaltigung in drei Fällen und Ermordung eines ungeborenen unehelichen Kindes in einem Fall) handelt und daß sich zwei der Protagonistinnen sowie in einem Fall der Täter³⁴² das Leben nehmen, indem sie sich ertränken. Abgesehen davon, daß für Maupassant eine gewisse unheimliche Faszination vom Wasser, und damit verbunden auch vom Tod im Wasser und von Wasserleichen, ausgegangen zu sein scheint³⁴³, ist das Motiv der Selbsttötung durch Sich-Ertränken in diesen Novellen psychologisch in besonderer Weise motiviert und in diesem Sinn sicher als der Versuch der Figuren zu interpretieren, sich reinzuwaschen.

Dies läßt sich beispielsweise anhand der Novelle *Madame Baptiste* (1882) zeigen, in der davon erzählt wird, wie sich die Titelheldin tötet, die, was nur kurz erwähnt wird, in ihrer Jugend vergewaltigt wurde. Sie stürzt sich aus Verzweiflung über eine auf diese ihre Vergangenheit anspielende Bemerkung einiger Männer des städtischen Orchesters in den Fluß, obwohl sie mittlerweile glücklich verheiratet ist und ihr Trauma eigentlich überwunden zu haben scheint. So ist es in dieser Novelle also nicht der Gewaltakt der Vergewaltigung, der den Selbstmord der Protagonistin verursacht, sondern die niedrige Grausamkeit kleinlicher, rachsüchtiger Bürger – die Musiker der städtischen Kapelle fühlen sich von M. Baptiste, dem

³⁴² Auf die betreffende Novelle *La Petite Roque* soll an dieser Stelle nicht näher eingegangen werden, da sie weiter unten im Kontext des Motivs der Vergewaltigung (vgl. S. 219-224) ausführlicher analysiert wird.

³⁴³ Eine Selbsttötung durch Sich-Ertränken findet sich bei Maupassant in *Miss Harriet*, *Madame Baptiste*, *Lettre trouvée sur un noyé*, *L'Ordonnance*; einen Selbsttötungsversuch durch Sich-Ertränken schildert *L'Histoire d'une jeune fille de ferme*; die Wasserleiche eines Hundes bringt in *Mademoiselle Cocotte* den Besitzer des Hundes um seinen Verstand; unheimliche Begegnungen im Wasser oder auf dem Wasser schildern beispielsweise *La Peur*, *Sur l'eau* und *Le Noyé*; schließlich finden in *Châli* und *Le Trou* zwei Maupassantsche Novellenhelden im Wasser einen mehr oder weniger gewaltsamen Tod (vgl. auch Forestiers Anmerkungen zu *L'Ordonnance* in Maupassant: *Contes et nouvelles II*, S. 1649).

Sekretär des Unterpräfekten, zurückgesetzt. Sie erinnern eine Frau an ihre angebliche Schande, verurteilen und brandmarken sie aufgrund eines Schicksals, für das sie nichts kann. Die Selbsttötung dieser Protagonistin durch den Sprung von der Brücke ins tiefe Wasser des Flusses ist in diesem Sinn als der letzte verzweifelte Versuch zu deuten, sich von ihrem Makel reinzuwaschen.³⁴⁴ Der erste Kommentar des Erzählers der Binnenerzählung bestätigt diese Interpretation des Selbstmord-Motivs, wenn es dort heißt: „C’est peut-être ce qu’elle avait de mieux à faire dans sa position. Il y a des choses qu’on n’efface pas.“³⁴⁵ Zugleich enthüllt sich an dieser Stelle darüber hinausgehend auch die besondere Tragik dieses Suizids. Denn eine gesellschaftliche Rehabilitation gelingt nicht: Die Unmöglichkeit des Sich-Reinwaschens deutet der Erzähler schon mit dem Satz „qu’on n’efface pas“ (s.o.) an; und auf der Handlungsebene des Rahmens wird diese Einschätzung dadurch bestätigt, daß weder ein Priester noch die wichtigen Familien der Stadt der Selbstmörderin das letzte Geleit geben. Außer dem außerhalb der Gesellschaft der Kleinstadt stehenden Ich-Erzähler des Rahmens, der sich dem Trauerzug nur zufällig anschließt, weil er auf seinen Anschlußzug nach Paris warten muß, begleiten den Sarg Madame Baptistes nur ihr Ehemann und sieben seiner engsten Freunde.

Ähnlich gestaltet findet sich das Selbstmord-Motiv in *L’Ordonnance* (1887): Auch hier versucht eine vergewaltigte Frau sich von ihrer Schande durch den freiwilligen Tod im Wasser reinzuwaschen. Die Selbstmörderin dieser Novelle bekennt in ihrem Abschiedsbrief ihrem sehr viel älteren Ehemann gegenüber, daß sie ihn zwar wie einen Vater verehrt, aber einen anderen Mann geliebt habe, daß der Offiziersbursche ihres Ehemannes ihr Verhältnis entdeckt, sie mit seinem Wissen erpreßt habe und daß sie diesem Mann infolgedessen habe zu Willen sein müssen. Der einzige Ausweg aus der demütigenden Situation scheint der Briefschreiberin ihr freiwilliger Tod zu sein; dabei wird die tiefere psychologische Begründung für den Tod im Wasser in dieser Novelle explizit gemacht, indem die Briefschreiberin selbst das Ziel ihres Freitodes im Wasser, das Sich-Reinwaschen von Schande und Schuld, deutlich herausstellt:

Je ne pouvais plus faire autrement que de mourir, rien ne m’aurait lavée, j’étais trop tachée. Je ne pouvais plus aimer, ni être aimée; il me semblait que je salissais tout le monde, rien qu’en donnant la main. Tout à l’heure, je vais aller prendre mon bain et je ne reviendrai pas.³⁴⁶

Auf grausigere Art und unter anderen Vorzeichen nimmt sich die Protagonistin der Novelle *L’Enfant* (1883) das Leben: Die adelige Madame Hélène ist eine heißblütige Frau voller

³⁴⁴ Darauf, daß sich in diesem Akt die Grunddisposition der Figur offenbart, weist schon der Familienname hin, der Assoziationen zur Wassermotivik weckt.

³⁴⁵ Maupassant: *Contes et nouvelles I*, S. 658.

³⁴⁶ Maupassant: *Contes et nouvelles II*, S. 983.

sexueller Begierden, eine „bête ardente“³⁴⁷, welche die Lust und die Liebe der Männer braucht wie die Luft zum Atmen. Nachdem sie drei Ehemänner, die ihrem lustvollen Verlangen nicht gewachsen sind, verloren hat, beschließt Madame H el ene, der körperlichen Liebe zu entsagen, was jedoch ihrer Gesundheit schadet und zu heftigen Nervenkrisen führt. Madame H el enes Arzt, gleichzeitig der Erzähler ihrer Geschichte, rät seiner Patientin, sich einen Liebhaber zu nehmen, da sie sonst sterben werde. Einige Zeit später sucht die Patientin den Arzt erneut auf: Sie erwartet ein Kind von dem Gärtner ihrer Familie. Die Protagonistin fürchtet für die Familienehre, und da der Arzt keinen Ausweg weisen kann, versucht die Schwangere selbst, das Kind abzutreiben. Als das nicht gelingt, scheint sie verrückt zu werden. Und als ihre Mutter eines Abends sagt, sie finde H el ene dicker geworden, bedeutet das für die Tochter den Todesstoß: In panischer Angst vor der Entdeckung ihrer Schande sticht sie sich vor dem Spiegel sitzend mit einem großen K uchmesser in den Bauch, operiert den verhaßten Embryo aus ihrem Leib heraus und versucht anschließend, das noch lebende Kind zu erwürgen und in die Asche des Ofens zu werfen. Das Kind aber ist noch mit der Mutter verbunden, und bevor sie es wegwerfen kann, fällt sie tot auf den in ihrem Blut ertrunkenen Embryo. In dieser Novelle findet sich das Handlungsmotiv des Selbstmordes also in Verbindung mit dem Handlungsmotiv des Infantizids. Nichtsdestotrotz liegt das Hauptinteresse auch in dieser Novelle in der Darstellung der psychischen Entwicklung der Protagonistin. Ihrer Persönlichkeit entsprechend ist der Selbstmord dramatischer gestaltet als in den zuvor analysierten Novellen. Aber die grausigen und ekelhaften Details in der Darstellung des Kindes- und des Selbstmordes dienen einem konkreten Ziel auf der Rezeptionsebene. Das machen die Äußerungen des Arztes gegenüber der indignierten Zuhörerin des Rahmens deutlich. Das Unterfangen, „le préjugé du d shonneur“³⁴⁸ anzuprangern, scheint zumindest im Rahmen der Erzählung zu gelingen: Der Baronin, die sich vor der Erzählung des Arztes voller Verachtung über Ehebrecherinnen und Kindsmörderinnen ausläßt, scheint nämlich während der schreckenerregenden Erzählung des Arztes und angesichts solcherart naturhaft starker und heftiger Gefühle, Begierden und Taten die Entrüstung der Anständigkeit abhanden zu kommen, so daß sie auf die Frage ihres Besuchers, ob H el ene nun schuldig sei, keine Antwort mehr weiß und die Frage somit an den Leser weitergibt.³⁴⁹

Überblickt man die verschiedenen Ausprägungen des Motivs des Selbstmordes bei Maupassant, so läßt sich festhalten, daß die Suizide im Novellenwerk dieses Autors entweder

³⁴⁷ Maupassant: *Contes et nouvelles I*, S. 983.

³⁴⁸ So der Titel einer *Chronique* Maupassants in *Le Gaulois* vom 26. Mai 1881 (vgl. Forestiers Anmerkungen zur Novelle *L'Enfant* in Maupassant: *Contes et nouvelles I*, S. 1587).

³⁴⁹ Damit gehört *L'Enfant* zum Typ der sozialkritischen Schauernovelle. Vgl. dazu Kap. 3.2.3.

aus einem allgemeinen Gefühl des Lebensüberdresses heraus geschehen, dessen Ursprung meist in einer gewöhnlichen, profanen Liebesunfähigkeit bzw. in einem wenig erhabenen Empfinden des Nicht-geliebt-Werdens liegt, oder aufgrund problematischer, unmenschlicher gesellschaftlicher Normen begangen werden. Bei letzterem Typ ergibt sich der Selbstmord aus einer Zwangslage, die entsteht, weil eine bestimmte Lebenssituation nicht mit tradierten Vorstellungen in Einklang gebracht werden kann und weil dem Selbstmörder diese Vorstellungen und Normen nicht hinterfragbar erscheinen.

Wenn auch festgehalten werden muß, daß das Handlungsmotiv des Selbstmordes im Novellenwerk Maupassants ungewöhnlich häufig auftritt und auf besonders interessante und psychologisch tiefgehende Art und Weise ausgestaltet wird, begegnet das Motiv doch ähnlich, d.h. als einziges unerhörtes Ereignis und in entsublimierter Form, auch bei anderen Schauernovellenautoren der zweiten Jahrhunderthälfte. Hier seien abschließend als weitere Beispiele angeführt: Hellos Novelle *Simple histoire* (in *Contes extraordinaires*, 1879), die das Motiv des Selbstmordes in Verbindung mit der Empfindung des *ennui* behandelt, sowie Bloys Novelle *Le Soupçon* (in *Histoires désobligeantes*, 1894), die von einem Mann erzählt, der Selbstmord begeht, weil er die Fähigkeit verloren hat, anderen Menschen zu vertrauen.

e) Tötung eines anderen Menschen im nicht-institutionalisierten Kontext

Das Handlungsmotiv der Tötung eines anderen Menschen ist dasjenige Handlungsmotiv, welches in Schauernovellen am häufigsten begegnet. Obwohl das Arsenal der schauerlichen und der unterschiedlichen Beweggründe fast unüberschaubar ist, soll hier eine Vorstellung der wichtigsten Gruppen von Tötungen versucht werden. In dem dieser Arbeit zugrunde gelegten Korpus von 234 Schauernovellen erzählen 128 Novellen³⁵⁰ von einer Tötung eines anderen Menschen im nicht-institutionalisierten Kontext, und man kann rund 250 individualisierte Figuren zählen, die eines gewaltsamen Todes sterben, wobei die vielen unzählbaren und in den Novellen nicht einzeln benannten Toten von größeren Kämpfen, Schlachten, Bränden etc. nicht mitgerechnet sind.

) Tötungstechniken

Statistik: Was das Handlungsmotiv der Tötung eines anderen Menschen im nicht-institutionalisierten Kontext betrifft, ist zunächst zu bemerken, daß, ähnlich wie beim Selbstmord, kaum eine Tötungstechnik unberücksichtigt bleibt. Was dabei die Reihenfolge

³⁵⁰ Darunter fallen drei Novellen, die zwar davon berichten, wie Figuren eines natürlichen Todes sterben; da die Protagonisten aber durch die psychologische Grausamkeit ihrer Verwandten in den Tod getrieben werden, sollen diese Tode als Folge von Psychoterror und insofern als Morde gewertet werden (vgl. zu den Novellen *Mademoiselle Irmois, Une martyre, Soyons raisonnables* S. 110).

der Beliebtheit bzw. Verbreitung der unterschiedlichen Tötungstechniken anbelangt, läßt sich in bezug auf das hier zugrundeliegende Korpus festhalten: Die Mehrzahl der Figuren wird erschossen (53), 28 fallen einem Brandanschlag zum Opfer bzw. werden verbrannt, 19 Figuren sterben durch den Degen, 17 Figuren werden vergiftet, 17 werden mit einem Messer erstochen, 14 werden erdolcht, 8 Figuren werden erwürgt, 8 läßt man verhungern, 7 werden ertränkt, 6 sterben bei einem Duell, 6 werden erschlagen, 5 Figuren werden mit einer Axt getötet, 5 sterben in einem Zweikampf, 5 läßt man erfrieren, 4 Figuren werden erstickt, 3 Figuren werden bei lebendigem Leibe seziiert und sterben an den Folgen der Vivisektion, 3 werden außerhalb der Ausübung staatlicher Gewalt erhängt, 3 werden von wilden Tieren getötet, 3 fallen psychischer Grausamkeit zum Opfer, 2 Figuren werden mit einer Schere erstochen, 2 werden mit dem Zirkel eines Tischlers erschlagen, 2 sterben durch absichtliche Ansteckung, 2 Kinder sterben, weil sie von ihren Müttern ausgesetzt werden, 2 Figuren werden von einer Kanone zerrissen, 2 werden durch einen Steinwurf getötet, 2 Figuren werden Opfer eines bösen Scherzes, 2 Figuren werden von anderen Menschen aufgefressen, 1 Figur wird getötet, indem man ihr Nägel in den Körper schlägt, 1 Figur wird mit dem Handwerkszeug eines Chirurgen erstochen, 1 Figur wird mit einer Mistgabel getötet, 1 Figur mit einem Spaten erschlagen, 1 Figur wird getötet, indem man einen dressierten Hund auf sie hetzt, 1 andere Figur stirbt an einem Kuß, und bei 20 Morden wird nicht näher ausgeführt, auf welche Art und Weise die Mordopfer ums Leben gebracht werden.³⁵¹

Waffenbeschreibungen

Was die instrumentell-materiellen Tötungstechniken betrifft, so lassen sich aus der chronologischen Verteilung derselben manche Erkenntnisse ableiten. Vor allem die Waffenbeschreibungen und ihre unterschiedlichen Funktionalisierungen zeigen, worin epochentypische Vorlieben und literarhistorischer Wandel bestehen. Beispielhaft kann an der Darstellung von Waffen und von Tötungstechniken festgemacht werden, wie sich die Sublimierung schauernovellistischer Elemente vollzieht, aber auch, wie entstandene Erwartungshaltungen nicht erfüllt werden und wie Entsublimierungen bzw. eine gewisse Banalisierung eintritt.

Funktionalisierungen in romantischer Manier: Die Darstellung der Tötungsinstrumente ist grundsätzlich oftmals ein Mittel der Vorausdeutung, das die Aufmerksamkeit des Lesers

³⁵¹ Der Vollständigkeit halber seien hier noch die Zahlen zu den im institutionalisierten Kontext Getöteten genannt: 30 Figuren werden im Rahmen der Todesstrafe am Galgen gehängt oder durch die Guillotine hingerichtet, und 2 Figuren sterben an den Folgen der Inquisitionsfolter. Vgl. hierzu Kap. 2.2.1 f.

fesseln soll, indem es ihm Szenen voller schreckenerregender Gewalt ankündigt. Für die Literatur der Romantik kann die Beschreibung der Waffe dabei gleichzeitig, wie Christine Marcandier-Colard herausgestellt hat, dazu genutzt werden, Gewalttätigkeit zu ästhetisieren: „la beauté de la violence est mise en abyme en certains objets spectaculaires. [...] souvent ces accessoires sont des armes.“³⁵² Beide erzählerischen Vorgehensweisen finden sich im Bereich der Schauernovelle beispielsweise in Mérimées das Thema der korsischen Blutrache behandelnden Erzählung *Colomba* (1840), in der schon in der Exposition den Waffen und ihrer gefährlichen Schönheit große Bedeutung zukommt. So verschenkt der Kolonel an Orso eines seiner besten und schönsten Gewehre, von dem es im Text heißt: „[...] ce sont des fusils anglais au colonel. Ils sont aussi bons qu'ils sont beaux.“³⁵³ Orsos Schwester Colomba, die ihren Bruder dazu drängt, die Familienehre wiederherzustellen und die Mörder ihres Vaters zu töten, betrachtet das ihrem Bruder zugeeignete wertvolle Geschenk mit Genugtuung und kommentiert es mit den Worten: „Celui-ci [...] doit bien porter la balle.“³⁵⁴ Der bestimmte Artikel kann hier generalisierend verstanden werden. Die Singularform erlaubt aber auch die Deutung, daß die Sprecherin eine ganz bestimmte Kugel im Sinn hat. So stellt die Beschreibung der gefährlichen Waffe – die im weiteren Verlauf der Handlung tatsächlich zur Mordwaffe Orsos wird – ein Element dar, das die spätere Blutrachetat schon in der Exposition antizipiert. Der Verweis auf Schönheit und Qualität der Waffe ist geeignet, die spätere Gewalthandlung zu sublimieren.³⁵⁵ Eine ähnliche Funktion kommt der Beschreibung des Stiletts zu, das Colomba der Freundin und späteren Frau Orsos, Miss Lydia, überreicht, bevor die beiden Geschwister in ihr Heimatdorf, den Ort der *Vendetta*, abreisen. Das Aussehen der Waffe wird dabei folgendermaßen beschrieben:

[Miss Lydia] aperçut un stylet assez long, curieusement monté en nacre et en argent; le travail en était remarquable, et c'était une arme ancienne et de grand prix pour un amateur.³⁵⁶

Und wenig später erklärt Orso Miss Lydia die Bedeutung, die das kunstvolle Objekt, das Schmuckstück und Tötungsinstrument zugleich zu sein scheint, für seine Familie hat:

³⁵² Marcandier-Colard (1998), S. 141.

³⁵³ Mérimée: *Colomba*, in: *Théâtre, romans, nouvelles*, S. 783.

³⁵⁴ Ebd.

³⁵⁵ Die spätere Bluttat Orsos wird, in Entsprechung zur Darstellung der Waffe, als ein Meisterstück dargestellt: Orso gelingt es nämlich trotz der Verletzung seines linken Armes in seltener Kunstfertigkeit, seine zwei Gegner mit jeweils nur einem gut gezielten Schuß zu töten, was ihm von seiten seines Begleiters Brandolaccio größte Bewunderung einträgt: „Vous êtes comme Sampiero Corso, qui ne donnait jamais qu'un coup. Voyez-vous, là... dans la poitrine, à gauche? tenez, comme Vincileone fut attrapé à Waterloo. Je parierais bien que la balle n'est pas trop loin du cœur. Coup double!... Ah! je ne me mêle plus de tirer. Deux en deux coups!... A balle!... Les deux frères!...“ (Mérimée: *Colomba*, in: *Théâtre, romans, nouvelles*, S. 858). Die Perfektion von Orsos tödlichem Schuß bringt wenig später der Kolonel explizit mit der Güte der von ihm geschenkten Waffe in Verbindung: „C'est moi qui l'ai donnée à Orso, dit le colonel, et je voudrais la savoir au fond de la mer... C'est-à-dire... le brave garçon! je suis bien aise qu'il l'ait eue entre les mains; car, sans mon Manton, je ne sais trop comment il s'en serait tiré“ (ebd. S. 870).

³⁵⁶ Mérimée: *Colomba*, in: *Théâtre, romans, nouvelles*, S. 787.

Ma sœur, dit Orso à Miss Nevil, veut vous faire un singulier cadeau, mademoiselle [...]. Ma sœur me dit que vous avez regardé avec curiosité ce stilet. C'est une antiquité dans la famille. Probablement il pendait autrefois à la ceinture d'un de ces caporaux à qui je dois l'honneur de votre connaissance. Colomba le croit si précieux qu'elle m'a demandé ma permission pour vous le donner, et moi je ne sais trop si je dois l'accorder, car j'ai peur que vous ne vous moquiez de nous.³⁵⁷

Das archaische, schöne, kunst- und wertvolle Stilett wird an dieser Stelle gleichsam zu einem Dingsymbol der Novelle, das für den korsischen Brauch der Blutrache steht, in welchen Orso, obwohl er sich dagegen wehrt, aufgrund seiner familiären Wurzeln eingebunden ist und welcher, wie Orso fürchtet, der Engländerin Miss Lydia lächerlich erscheinen könnte. Darüber hinaus wird die Tradition der Blutrache durch diese beiden Textstellen anhand des Stiletts nicht nur mit etwas Gefährlichem („stilet assez long“), Archaischem („arme ancienne“) und Eigentümlichem („curieusement“) assoziiert, sondern auch den Vorstellungen des Bemerkenswerten und Kunstfertigen („travail [...] remarquable“), des Wertvollen und Attraktiven („de grand prix“) sowie des Edlen und Schönen („en nacre et en argent“) angenähert. Auch die Beschreibung dieser Waffe ist damit nicht bloße Ekphrasis, sondern ein Element mit spezifischer Funktion: Das Stilett vergegenständlicht den Brauch der korsischen Blutrache und weist, wie schon das Gewehr, vorausdeutend auf die folgende Handlung hin, deren Gewalttätigkeit durch den Hinweis auf die herausragende Stellung der Waffen ästhetisiert und im Sinn Burkes durch „magnificence“³⁵⁸ sublimiert wird.

Ein aus der zweiten Jahrhunderthälfte stammendes Beispiel für das Vorkommen dieser Technik des Antizipierens und Sublimierens einer Mordtat durch die Beschreibung einer Waffe sowie des Umgangs mit ihr ist Barbey's Novelle *Le Bonheur dans le crime* (1866, in *Les Diaboliques*, 1874), in der die weibliche Protagonistin in enge Verbindung mit der Kunst des Fechtens gestellt wird. In der Exposition erfährt der Leser, daß die Figur ihren Namen „Hauteclaire“ einem kunstfertigen Fechter, ihrem Paten, verdankt:

C'était un vieux narquois, qui avait des railleries en action féroces. Ainsi, par exemple, il aimait à passer son carreau à la flamme d'une bougie, et quand il en avait, de cette façon, durci la lame, il appelait ce dur fleuret, – qui ne pliait plus et vous cassait le sternum ou les côtes, lorsqu'il vous touchait, – du nom insolent de « chasse-coquin ». Il prisait beaucoup *La Pointe-au-corps* [= Vater Hauteclaires], qu'il tutoyait. « La fille d'un homme comme toi – lui disait-il – ne doit se nommer que comme l'épée d'un preux. Appelons-la Haute-Claire! »³⁵⁹

„Hauteclaire“ leitet sich also von einer Waffe her und die Protagonistin macht ihrem Namen durch ihren Umgang mit dem Degen alle Ehre.³⁶⁰

³⁵⁷ Mérimée: *Colomba*, in: *Théâtre, romans, nouvelles*, S. 800.

³⁵⁸ Vgl. oben S. 27.

³⁵⁹ Barbey: *Œuvres romanesques complètes II*, S. 92f.

³⁶⁰ Vgl. ebd., S. 97: „Comme démonstratrice, à la leçon, elle était incomparable, et comme beauté de jeu splendide. Elle avait des coups irrésistibles, – et des coups qui ne s'apprennent pas plus que le coup d'archet ou le démanché du violon, et qu'on ne peut mettre par enseignement, dans la main de personne.“

Zwar wird der spätere Mord nicht mit dem Degen, sondern mit Hilfe von Gift verübt, aber auch die darin aufscheinende Hinterlistigkeit wird schon in der Exposition antizipiert, indem der Erzähler bei der Beschreibung der fechtenden Hauteclaire ihre Maskierung, hinter der sie ihr Gesicht zu verbergen pflegt, hervorhebt: „Toute la journée le fleuret à la main, et la figure sous les mailles de son masque d’armes qu’elle n’ôtait pas beaucoup [...]“³⁶¹ Ebenso, wie in der väterlichen Fechtschule Hauteclaires Gesicht hinter einer Maske bleibt, verbirgt die Kämpferin beim Mord an der Frau ihres Geliebten hinter der Maske der Dienerin Eulalie ihr wahres Wesen. Hierbei macht der Terminus „casque“, den der Erzähler zur Beschreibung der Frisur Hauteclaires im Rahmen ihrer Verkleidung als Eulalie benutzt, die Verbindung explizit:

„Son déguisement – si tant est qu’une femme pareille pût se déguiser – était complet. Elle portait le costume des grisettes de la ville de V..., et leur coiffe qui ressemble à un casque [...]“³⁶²

Wie Christine Marcandier-Colard – allerdings eher in bezug auf die Gattung des Romans und insbesondere in bezug auf *Les Mystères de Paris* von Eugène Sue – festgestellt hat, ist eine die Mordtat antizipierende und sublimierende Darstellung von Waffen wie Dolch, Degen und Messer typisch für die Literatur der Romantik: „Ainsi, malgré leur diversité, les armes romantiques répondent à une même volonté de mettre en abyme la beauté de la violence, dans un objet qui apparaît à la fois comme un bijou, une parure et un instrument de mort. A cette fonction esthétique s’ajoute une fonction dramatique: l’objet promet un meurtre parfait, savant et atroce, commis par un assassin esthète.“³⁶³

Daß in dieser Hinsicht auch das Werk Barbeyes romantische Züge trägt, läßt sich an den oben aufgezeigten Details ablesen. Kulturgeschichtlich überraschend erscheint allerdings, daß nunmehr dem Sport in Form von Wettkämpfen bzw. Trainingseinheiten ein Vorausdeutungspotential zugeschrieben werden kann und dabei eine Frauenfigur im Vordergrund steht. Die offensichtliche Gewaltausübung beschränkt sich in *Le Bonheur dans le crime* darauf, eine Freizeitbeschäftigung darzustellen. Von dieser läßt sich zwar auf gewisse Charakterzüge schließen. Aber die verbrecherische Tötung selbst erfolgt – vergleichsweise unromantisch – durch Gift.

Das Motiv des Fechtens wird kurz vor dem schreckenerregenden Höhepunkt, dem Mord Hauteclaires und ihres Geliebten an der Frau des Grafen, wiederaufgenommen, wobei bei dieser nächtlich-schaurigen Szene des Fechtkampfes zwischen Hauteclaire und Serlon zwar die sublime Schönheit des ehebrecherischen Paares nach ihrem Kampf vom Erzähler mit den Augen wahrgenommen und beschrieben wird, von den gefährlichen Waffen allerdings nur die Geräusche der sich kreuzenden Klingen zu ihm dringen, die eindrücklich in ihrer schaurigen Schönheit beschrieben werden: „J’avais arrêté mon cheval sur le bord du bois, écoutant leur engagement qui paraissait très vif, intéressé par cet assaut d’armes entre amants qui s’étaient aimés les armes à la main et qui continuaient de s’aimer ainsi [...]“ (ebd., S. 112).

³⁶¹ Barbey: *Œuvres romanesques complètes II*, S. 94.

³⁶² Ebd., S. 102.

³⁶³ Marcandier-Colard (1998), S. 145.

Enttäuschung der durch die Waffenbeschreibung evozierten Erwartungshaltung: Eine interessante (spätromantische) Variante der Funktionalisierung einer Ekphrasis einer Waffe findet sich bei Poe in dessen Erzählung *L'Homme des foules* (1840). In diesem Text, der sich zwischen Skizze und Erzählung bewegt, wird der Anblick eines Dolches, der sich zusammen mit einem blitzenden Diamant im Besitz eines dem Ich-Erzähler auffallenden Mannes befindet, zum eigentlichen unerhörten Ereignis. Dadurch daß die Waffe hier in Verbindung mit einem Edelstein und durch ihr Glänzen die faszinierte Aufmerksamkeit des Ich-Erzählers erregt, wird das vermutete Böse ästhetisiert: Denn erst der Glanz dieser beiden Gegenstände (vgl.: „[...] j’entrevis la lueur d’un diamant et d’un poignard. Ces observations surexcitèrent ma curiosité [...]“³⁶⁴) hebt ihren Besitzer von den langweiligen, gewöhnlichen „eupatrides et l’ordinaire banal de la société“³⁶⁵ ab. Dolch und Diamant deuten in dieser Erzählung somit zwar auf eine Gewalttat oder ein Verbrechen hin und wecken die Neugier des Lesers ebenso wie sie diejenige des Ich-Erzählers erregen; die Vorausdeutung läuft aber ins Leere, da die Neugier des Lesers, gleich derjenigen des Ich-Erzählers, nicht befriedigt wird: Letzterer vermag das Geheimnis um die Geschichte und die Verbrechen des Dolchträgers, dem er fast zwei Tage lang durch die Großstadt folgt, nicht zu entdecken. Denn der Mann taucht am Ende der Erzählung, als der Ich-Erzähler nach seiner Verfolgungsjagd dem Tod durch Erschöpfung nahe ist, wieder in die anonymen Massen der Stadt ein, ohne daß sich etwas ereignet hätte. Es bleibt somit bei der Feststellung, daß der außergewöhnliche Mann in Entsprechung zu den Accessoires, die er bei sich trägt, „le type et le génie du crime profond“³⁶⁶ darstellt, der nicht durchschaut werden kann, so daß es als unsinnig erscheint, sein Geheimnis lüften zu wollen. Die sublimierende und ästhetisierende Beschreibung einer Waffe, die in den Schauernovellen der Romantik traditionell auf eine bestimmte Gewalttat, ein unerhörtes Ereignis verweist, hat in *L'Homme des foules* seine spezifische antizipatorische Funktion verloren. Die Darstellung der Waffe dient vielmehr nur noch dazu, einer Figur und ihren Taten ein Potential an Sublimität zuzuschreiben. Bemerkenswerterweise bleibt dieser Erhabenheitsverdacht gerade dadurch erhalten, daß keine Handlung in den Blick genommen und der Protagonist nicht durchschaut wird.

Banalisierung der Waffe: Auch wenn in Schauernovellen aus nach-romantischer Zeit die Gewalttaten zum Teil noch mit den gleichen Waffen verübt beziehungsweise diese Waffen in ähnlicher Weise funktionalisiert werden, ist doch im Verlauf des 19. Jahrhunderts die schon

³⁶⁴ Poe: *Œuvres en prose*, S. 316.

³⁶⁵ Ebd., S. 312.

³⁶⁶ Ebd., S. 320.

für den Selbstmord beobachtete Tendenz zur Banalisierung und Entsublimierung auch in bezug auf das Handlungsmotiv der Tötung eines anderen Menschen zu beobachten. Es läßt sich ein allgemeiner Befund erheben, der allenfalls zum Teil auf zivilisatorischen oder technischen Fortschritt zurückzuführen ist: Der Gebrauch archaischer Tötungsinstrumente wie Dolch und Messer findet sich häufiger in der Romantik, das Tötungsinstrument Pistole ist dagegen häufiger in Novellen der zweiten Jahrhunderthälfte vorfindlich.

Bei Maupassant, dessen Novellenwerk auch in dieser Hinsicht große Aussagekraft besitzt, wird beispielsweise der Dolch keinmal, das Messer nur viermal, und davon einmal in Form eines Obstmessers, als tödliche Waffe erwähnt. Bezeichnend ist ein Einzelfall, in dem Maupassant die Palette der traditionellen edleren schauernovellistischen Tötungsinstrumente wie Degen, Dolch, Pistole, Messer u.ä. erweitert. Entsprechend dem bäuerlichen Milieu, in das Maupassant im Rahmen seiner naturalistischen Milieudarstellungen viele seiner Schauernovellen verlegt, geschieht in *Saint-Antoine* ein Mord mittels einer Mistgabel. Die Darstellung der Tat, welche ein alter Bauer verübt, der dem Leben des bei ihm einquartierten deutschen Soldaten, mit dem ihn nach einer längeren Zeit des Zusammenlebens schon eine Art Freundschaft verbindet, mit dem eigentlich friedfertigen Arbeitswerkzeug ein Ende setzt, bleibt dabei an Grausamkeit allerdings nicht hinter den traditionelleren Darstellungen von mit edleren Instrumenten ausgeführten Gewaltakten zurück. Die zweckentfremdete bäuerliche Anstrengung mit der Mistgabel denunziert ganz im Gegenteil auf besonders krasse Art und Weise die Absurdität des Krieges und des Völkerhasses:

[...] il jeta en avant de toute la vigueur des ses deux bras sa fourche levée comme une lance, et il lui enfonça jusqu'au manche les quatre pointes de fer dans la poitrine. Le soldat se renversa sur le dos en poussant un long soupir de mort, tandis que le vieux paysan, retirant son arme des plaies, la replongeait coup sur coup dans le ventre, dans l'estomac, dans la gorge, frappant comme un forcené, trouant de la tête aux pieds le corps palpitant dont le sang fuyait par gros bouillons. Puis il s'arrêta, essoufflé de la violence de sa besogne, aspirant l'air à grandes gorgées, apaisé par le meurtre.³⁶⁷

Nicht aus dem bäuerlichen, sondern aus dem Handwerkermilieu stammt das ebenfalls sehr profane Tötungsinstrument, mit dem in *Un parricide* (1882) der Protagonist, ein Tischler, seine Eltern totschießt: der Zirkel. Banal ist auch das Tötungsinstrument, das der betrunkene Protagonist, ein Fischer, aus *L'Ivrogne* (1884) verwendet: Er erschlägt im Vollrausch seine Frau mit einem Alltagsgegenstand, nämlich mit einem Stuhl. Es sei auch Maupassants Novelle *L'Assassin* (1887) erwähnt, in der ein treuer kleiner Angestellter seinen Chef mit einer Schere ermordet, die eigentlich dazu dient, die Seiten der Registerbücher aufzuschneiden. Dem Verbrechen ist alles Großartige und episch Überhöhte genommen. Wer an den Titel der Novelle gängige romantische Schauererwartungen knüpft, wird also

³⁶⁷ Maupassant: *Contes et nouvelles I*, 778f.

enttäuscht. Der mittelmäßige Charakter und die beschränkte geistige Weite des Angestellten³⁶⁸ manifestieren sich innerhalb der Vorgeschichte des Mordes auch in Form von fataler Ahnungslosigkeit: Der spätere Täter wird aufgrund der kriminellen Eigenschaften seiner Frau entlassen, von denen er als einziger nichts ahnt.

Die Beispiele³⁶⁹ zeigen, daß die erzählerische Wahl eines niedrig-gegenständlichen Tötungsinstruments den Einbruch der kalten Banalität des Bösen in das Leben versinnbildlichen kann. So alltäglich die Gegenstände sein mögen – in gewisser Weise wird ein Verbrechen dadurch nur umso unerhörter.

Erfrierenlassen: Nur bei Maupassant findet sich eine niedrige Tötungsart, die ebenfalls mit nichts Heldenmütig-Ästhetisierendem in Verbindung zu bringen ist, das absichtliche Erfrierenlassen eines anderen Menschen. Im Unterschied zu den bisher genannten Tötungstechniken entbehrt diese eines konkreten Instruments. Der Tod tritt nicht nur durch ein Handeln, sondern auch durch Unterlassung ein. Das Handlungsmotiv begegnet in den Novellen *L'Aveugle* (1882), *La Folle* (1883) und *La Confession* (1884) sowie jeweils in abgewandelter Form in den beiden Novellen *Le Petit Fût* (1884) und *Le Baptême* (1885). Besonders bedeutungs- und eindrucksvoll wird das Motiv in *L'Aveugle* eingesetzt: Die Novelle berichtet vom Leben und Sterben eines Blinden, die vom Erzähler als „les plus cruels martyres qu'on puisse rêver“³⁷⁰ bezeichnet werden. Der Protagonist ist ein Sohn normannischer Bauern, den schon die Eltern nicht lieben, weil er für sie nutzlos ist. Das wahre Martyrium, die „existence atroce“³⁷¹, des Blinden beginnt aber erst, nachdem seine Eltern gestorben sind. Obwohl seine Schwester und sein Schwager den Erbteil des Blinden erhalten, hassen sie ihn dafür, daß er ihnen zur Last fällt:

³⁶⁸ Vgl. Maupassant: *Contes et nouvelles II*, S. 991f.: „Mon client est un honnête homme, un employé irréprochable, doux et timide [...]. Son père n'appartient pas à la race des esprits supérieurs qui, regardant de très haut, voient les sources des croyances et reconnaissent les nécessités sociales d'où sont nées ces distinctions. Il grandit donc, religieux et confiant, enthousiaste et borné.“

³⁶⁹ Um noch drei frühere Beispiele für diese Tendenz der Schauernovellenaufrechter zu nennen, die Mordtat durch die Wahl des Tötungsinstruments zu entästhetisieren und zu entsublimieren, seien noch eine Novelle Poes (im Korpus der früheste Vertreter dieser Tendenz) sowie zwei Texte Erckmann-Chatrians erwähnt: In Poes *Le Cœur révélateur* (1842) berichtet ein offenkundig paranoider Ich-Erzähler davon, wie er völlig grundlos einem anderen Mann das Leben nahm, indem er sein schlafendes Opfer mit dessen eigenem Bett erschlug; bei Erckmann-Chatrian erschlägt in *Le Tisserand de la Steinbach* (1867) der Protagonist, ein einfacher Weber, der von einem ähnlichen *démon de la perversité* getrieben ist wie der Poesche Held, sein Opfer, indem er einen ganz normalen großen Stein von einem Abhang herab zum Rollen bringt. In Erckmann-Chatrians *La Voleuse d'enfants* (1867) schließlich finden sich die grausig-ekelhaften Elemente verstärkt, wenn zwei Frauen, ebenfalls grundlos, Kinder mit einem profanen Metzgerbeil töten und anschließend zu Würstchen verarbeiten. (Vgl. zum Motiv des grundlosen, perversen Mordes genauer unten S. 153-193.)

³⁷⁰ Maupassant: *Contes et nouvelles I*, S. 402.

³⁷¹ Ebd.

Car aux champs les inutiles sont des nuisibles, et les paysans feraient volontiers comme les poules qui tuent les infirmes d'entre elles.³⁷²

Die Schwäche und scheinbare Unempfindlichkeit des Blinden, der mit seinen weißen großen Augen bei allen Beschimpfungen nie irgendeine Gefühlsregung zeigt und völlig in sich zurückgezogen lebt, steigern die „férocité native“ und „gaieté sauvage“³⁷³ seiner Familie noch: Man macht aus den Mahlzeiten des Blinden ein erniedrigendes Spektakel zur Unterhaltung von Freunden und Verwandten, indem man Hunde von seinem Teller essen läßt oder ihm Dreck und Abfall serviert; man schlägt ihm ins Gesicht; man schickt ihn betteln, was der Familie nicht einen Sou einbringt, da, so der lakonische Erzählerkommentar, der Landbewohner an sich nicht sehr freigebig sei.³⁷⁴ Der Mißerfolg des Blinden beim Betteln steigert den Haß ins Unermeßliche, so daß der Protagonist schließlich an der „haine déchaînée, impitoyable“³⁷⁵ seiner Familie, wie der Erzähler formuliert, zugrundegeht: Der Schwager schickt den Blinden eines Wintertages trotz eisiger Kälte hinaus zum Betteln. Allein draußen in der Kälte spürt der Blinde bald, daß er zu erfrieren droht, verläßt den Platz, an dem er abgesetzt worden ist, und versucht umherzugehen, um vielleicht Hilfe in irgendeinem Haus zu finden:

Mais l'engourdissement des neiges l'avait peu à peu envahi, et, ses jambes faibles ne le pouvant plus porter, il s'était assis au milieu d'une plaine. Il ne se releva point. Les blancs flocons qui tombaient toujours l'ensevelirent. Son corps raidi disparut sous l'incessante accumulation de leur foule infinie; et rien n'indiquait plus la place où le cadavre était couché.³⁷⁶

Der Tod kommt in dieser Novelle also bezeichnenderweise in Form des Kältetodes. Diese Todesart bzw. Ermordungstechnik³⁷⁷ verkörpert in ganz besonderer Weise die den Blinden umgebende tödliche soziale Kälte. Die Anhäufung der Schneeflocken und ihre Kälte, die den Körper des Blinden steif und reglos werden lassen und ihn dann verschlingen, verweisen zurück auf die unzählbaren erniedrigenden, unbarmherzigen Bosheiten und Grausamkeiten, die dem Blinden von seiner Lebensumwelt zugefügt worden sind und seine Seele, wie später die Schneeflocken seinen Körper, schon früh gewissermaßen erfrieren, d.h. steif und regungslos haben werden lassen.

³⁷² Maupassant: *Contes et nouvelles I*, S. 403.

³⁷³ Ebd.

³⁷⁴ Vgl. ebd., S. 404.

³⁷⁵ Ebd.

³⁷⁶ Ebd.

³⁷⁷ Man kann wohl in der Tat von einer Ermordung des Blinden sprechen, da die Familie den Tod des Blinden in Kauf nimmt, sich auf eine unbestimmte Weise den Tod des für sie lästigen Wesens erhofft und diesen ersehnten Tod dann schließlich durch ihr asoziales Verhalten auch herbeiführt, auch wenn sie den Mord nicht ausdrücklich plant.

Während der Blinde unter der Schneedecke begraben liegt, tut seine Familie so, als ob sie um ihren verschollenen Verwandten trauern würde, nachdem sie sich am ersten Abend seines Fortbleibens um sein Wohlergehen allerdings wenig Sorgen gemacht hat. Der Handlungshergang sowie die trockene Art, in welcher der Erzähler die Haltung der Familie beschreibt, entlarven die Trauer als Pose: „Ses parents firent mine de s’enquérir et de le chercher pendant huit jours. Ils pleurèrent même.“³⁷⁸ Trotz der Suche wird der Leichnam erst viel später gefunden, als der späte Frühling den Schnee dieses besonders harten Winters (man beachte die symbolische Bedeutung) wegzutauen beginnt: Auf dem Weg zur Messe sieht die Familie des Blinden, wie ein Schwarm großer schwarzer Raben sich in die Schneereste stürzt. Und ein Junge, der ausgeschickt wird, um zu erkunden, was die Raben dort tun, entdeckt die grausigen Überreste des Blinden:

Un gars alla voir ce qu’ils faisaient, et découvrit le corps de l’aveugle, à moitié dévoré déjà, déchiqueté. Ses yeux pâles avaient disparu, piqués par les longs becs voraces.³⁷⁹

Durch diese Konfrontation der Bauern mit den grausigen Überresten ihres Verwandten ausgerechnet auf dem Weg zur Kirche stellt der Erzähler am Schluß der Novelle noch einmal die Unmenschlichkeit der Familie und damit auch die Scheinheiligkeit bzw. Wirkungslosigkeit ihrer Religiosität heraus. Indem durch die Beschreibung des Rabenschwarms und der von gefräßigen Schnäbeln zerrissenen Leiche das Motiv vom grausamen, tötenden Vogel wiederaufgenommen wird, zeigt sich auf grausige Art und Weise, daß es sich bei diesen Bauern um niedrige Wesen handelt, die in der Tat keine mitmenschliche Grundhaltung besitzen, sondern vielmehr den zu Beginn der Novelle erwähnten unbarmherzigen Hühnern ähneln: Denn der von diesen Menschen ausgestoßene Blinde wird ja, dem kranken Huhn gleich, aufgrund des Verhaltens seiner Artgenossen von gierigen Schnäbeln zerfetzt.

Die Untersuchung der vier weiteren Novellen, in denen bei Maupassant ein Erfrieren zum Tod führt, zeigt, daß es nicht nur Bauern sind, die eine niedrige, kalte, erbarmungslose Seite in sich tragen: Nur in zwei weiteren der angeführten Erzählungen gehören die Täter der normannischen Landbevölkerung an, nämlich in *Le Baptême*, wo Bauern einen Täufling in ihrem Alkoholrausch mitten im kalten Winter draußen vergessen und erfrieren lassen, sowie in *Le Petit Fût*. In dieser Novelle verführt ein dem normannischen bäuerlichen Milieu Nahestehender, ein Gastwirt aus Epreville, eine alte Frau, weil er ihr ihren Hof abkaufen möchte, mit Vorsatz zum Trinken, was zur Folge hat, daß sie wenig später erfriert, weil sie

³⁷⁸ Maupassant: *Contes et nouvelles I*, S. 404.

³⁷⁹ Ebd., S. 405.

betrunken in den Schnee fällt. Der Vorsatz richtet sich hier zwar nicht konkret auf ein Erfrierenlassen, aber auf ein Abhängigmachen, bei dem der Tod in Kauf genommen wird. In der Novelle *La Confession* ist es ein ehrenwerter Bürger einer Kleinstadt, der seiner Familie in seinem Testament offenbart, welche große Schuld auf ihm lastet. Als junger Mann nämlich tötete er sein Kind, das seine Mätresse geboren hatte, mit der er damals aus Horror vor dem Alleinsein in der großen Stadt Paris zusammenlebte, indem er es eines Nachts im Dezember einige Stunden lang nackt und nicht zugedeckt bei offenem Fenster schlafen ließ.³⁸⁰ Auch dieser Akt, an dem das Kind wenige Tage später in Folge einer Lungenentzündung stirbt, versinnbildlicht eine besondere Gefühlskälte des Protagonisten dem Kind und seiner Mutter gegenüber, die sich im Text bestätigt findet: Der Protagonist betont in seinem Testament mehrmals, daß er seine Mätresse nie geliebt habe und in ihrem Kind nichts anderes als ein „petit morceau de chair vivante et criante“³⁸¹ gesehen habe, das er vor seinem Mord als „avorton, cette larve, ce rien“³⁸² betitelt. Auch in dieser Novelle ist die Ermordung durch Erfrierenlassen also auf eine besondere Art und Weise motiviert, da es wieder eine menschenverachtende, kaltherzige Haltung ist, die den Kältemord bedingt. Die Tat erscheint umso schreckenerregender, als durch das testamentarische Bekenntnis des Vaters die Fassade des ehrbaren, vorbildlichen Bürgers, des *honnête homme* und des liebevollen Vaters – all dies sind Begriffe, die auf den Toten bei seiner Begräbnisfeier angewendet werden – zerstört wird. In der Novelle *La Folle* sind es deutsche Soldaten, die während der Besatzungszeit eine arme alte Frau in den winterlichen Wald hinaustragen und dort erfrieren lassen, weil sie sich in ihrer geistigen Verwirrung und aufgrund körperlicher Gebrechen weigert, ihr Bett vor dem preußischen Kommandanten zu verlassen. Abgesehen von dieser Weigerung entbehrt der Mord der Preußen an der Frau jeglicher Begründung; das Motiv des Erfrierenlassens dient damit in dieser Novelle dazu, die kalte, absurde Grausamkeit des Krieges zu illustrieren und dem Wunsch, den der Erzähler im letzten Satz der Erzählung ausspricht, „que nos fils ne voient plus jamais de guerre“³⁸³, Nachdruck zu verleihen. Zusammenfassend läßt sich sagen, daß sich mit der Tötungstechnik des Erfrierenlassens grundsätzlich Sozialkritik verbindet, so daß die entsprechenden Schauernovellen Züge sozialkritischer Novellen aufweisen.

Tötung durch Psychoterror bzw. psychische Grausamkeit

Im Rahmen der Tötungsarten, die wie das Erfrierenlassen eines konkreten Instruments entbehren, sei noch eine heimtückisch-niedere Technik erwähnt, die sich nur in zwei Texten

³⁸⁰ Vgl. zum Motiv des Kindsmordes unten S. 115-117.

³⁸¹ Maupassant: *Contes et nouvelles II*, S. 374.

³⁸² Ebd., S. 375.

³⁸³ Maupassant: *Contes et nouvelles I*, S. 672.

von späteren Novellenautoren findet, nämlich bei Maupassant und Buet. In Maupassants *Le Diable* (1886) tötet eine Frau, die eine Sterbende bewachen soll, ihre Patientin, indem sie sich als Teufel verkleidet und der Sterbenden mit ihrer Verkleidung einen tödlichen Schrecken einjagt. Die geizige Mutter Rapet will das Leben der ihr Anvertrauten verkürzen, weil sie für ihre Dienste mit dem listigen und ihr in Sachen Geiz ebenbürtigen Sohn der Sterbenden einen Pauschalpreis für die Kranken- und Totenpflege ausgehandelt hat und sich angesichts des nicht enden wollenden Todeskampfes der zähen Alten übers Ohr gehauen fühlt. Die Waffe der Mutter Rapet besteht in der Inszenierung des Teufels und damit des Todes. Die Protagonistin macht es sich zunutze, daß ihr Opfer geneigt ist, das Sterben im Zusammenhang mit einer transzendenten Macht zu sehen. Was der Sterbenden als höhere Wirklichkeit erscheint, stellt eine Illusion dar, die auf den Leser desillusionierend wirkt: Tatsächlich wird der Tod von einem bösen Menschen bewerkstelligt. So verweist diese Ausgestaltung des Handlungsmotivs der Tötung auf einen Grundzug der Gattung Schauernovelle, die fehlende Dimension des Übernatürlichen.

In Buets Novelle *La Pipe de Zbarra* (in *Contes moqueurs*, 1885) stirbt Zbarra, der alte Hausmeister eines Justizpalastes, an einem ähnlich diabolischen Einfall zweier junger Männer, die sich einen heimlichen Scherz daraus machen, jeden Abend die Pfeife ihres alten Kollegen Zbarra um ein Stück zu kürzen. Der Hausmeister, dem dieses seltsame Kleinerwerden seiner Pfeife unheimlich ist, wird daraufhin immer magerer, blasser und unruhiger: Er bildet sich ein, Gott wolle, daß dies seine letzte Pfeife sei und daß er sterbe. Bald ist die Pfeife so kurz, daß Zbarra sie kaum noch zwischen den Lippen halten kann; als die Pfeife zu Boden fällt und zerbricht, meint der Protagonist, seine Zeit sei nun gekommen, und stirbt.

Wenn es sich in Buets Novelle auch nur um einen bösen Scherz handelt, der nicht wie bei Maupassant mit einer Tötungsabsicht verbunden ist, läßt sich doch als Gemeinsamkeit festhalten, daß in beiden Novellen ein alter, schwacher Mensch ermordet wird, indem ihm ein unheimlicher Vorgang vorgegaukelt wird: in einem Fall das Erscheinen des Teufels, im anderen Fall die sukzessive Verkleinerung der Pfeife. Beide Vorgänge wirken auf die mit ihnen konfrontierten Opfer, die ohnehin in ihrem Alter den Tod schon nahen fühlen, so schreckenerregend, daß sie sterben. Beide Novellen stellen damit auf psychologisch nachvollziehbare Weise dar, wie eine große Angst bei schon geschwächten Personen zum Tode führen kann. Buet benennt diesen Vorgang explizit in einer Theorie der Angst, die er seiner Erzählung in einer Art Prolog im ersten Teil der Erzählung voranstellt:

[...] mais il est très difficile de produire l'épouvante absolue sur l'esprit d'un homme vigoureux, d'un courage à toute épreuve, tel que serait par exemple, un général d'armée ou le capitaine d'un vaisseau. L'impression de la peur anéantit néanmoins la bravoure physique aussi bien que la force morale [...].³⁸⁴

Sowohl Buets als auch Maupassants Novelle können in diesem Sinn als Illustration der von Buet formulierten Theorie vom Wirken der Angst gelesen werden: Bei Maupassant ist eindrucksvoll dargestellt, wie der so zähen Frau, deren Todeskampf sich vor der sie tötenden Inszenierung noch lange hinzuziehen scheint³⁸⁵, durch die von der großen Angst ausgelöste Erregung und Anstrengung plötzlich ihre Lebenskräfte sowie ihr letzter Lebenswille genommen werden:

Eperdue, le regard fou, la mourante fit un effort surhumain pour se soulever et s'enfuir; elle sortit même de sa couche ses épaules et sa poitrine; puis elle retomba avec un grand soupir. C'était fini.³⁸⁶

In Buets Novelle vollzieht sich der durch die Angst ausgelöste Verfall der physischen und psychischen Kräfte des Protagonisten weniger plötzlich:

Mais il pâlassait, maigrissait, vieillissait à vue d'œil. Sa face devint blême, sa moustache tomba en saule pleureur, ses épaules se voutèrent, ses yeux devinrent ternes. Il ne buvait plus, ne mangeait plus, dormait à peine.³⁸⁷

Doch auch in *La Pipe de Zbarra* steht am Ende dieser schleichenden Entwicklung der Tod, ausgelöst durch den Schrecken, den die zerbrochene Pfeife beim Protagonisten hervorruft:

Son corps s'allongea sur les planches de sapin, et sa main, dans les convulsions d'une courte agonie, se crispa sur les débris de la pipe.³⁸⁸

In beiden Novellen wird der Tod durch Angst ausgelöst; so subtil sich dies vollziehen mag, auch diese beiden Texte illustrieren die Tendenz der Schauernovelle im Verlauf des 19. Jahrhunderts, schreckenerregende Ereignisse zu entsublimieren. Dafür spricht, daß in dem einen Fall ein äußerst kleinlicher Geiz in Verbindung mit Faulheit die Triebfeder für die Mordtat ist und daß im anderen Fall die Untat aus einer bloßen, vermeintlich unbedeutenden bösen Laune heraus geschieht. Des weiteren läßt sich mit beiden behandelten Texten der Befund der zunehmenden Psychologisierung des Schauers und damit der Schauernovelle erhärten.

³⁸⁴ Buet: *La Pipe de Zbarra*, in: *Contes moqueurs*, S. 85.

³⁸⁵ Vgl. Maupassant: *Contes et nouvelles II*, S. 771: „Il [le paysan] la connaissait bien, sa mère. Il savait comme elle était tenace, vigoureuse, résistante. Ça pouvait durer huit jours [...]“ und S. 774: „[...] et la garde comprit que cela pouvait durer deux jours, quatre jours, huit jours ainsi [...]“.

³⁸⁶ Maupassant: *Contes et nouvelles II*, S. 775f.

³⁸⁷ Buet: *La Pipe de Zbarra*, in: *Contes moqueurs*, S. 107.

³⁸⁸ Ebd., S. 109.

Als letztes Beispiel für diese Tendenz der Schauernovelle zur Psychologisierung können schließlich drei Texte angeführt werden, in denen kein Tötungsinstrument mehr vorfindlich ist. Die Protagonisten dieser Novellen werden auf immaterielle Weise, nämlich durch die Hartherzigkeit, Grausamkeit oder Bosheit ihrer familiären Umgebung in den Tod getrieben. Dies ist – in Verbindung mit großer Gedankenlosigkeit von Elternseite – in Gobineaus *Mademoiselle Irnois* (1847) der Fall. In der Novelle wird davon berichtet, wie ein äußerst begüterter Hoflieferant Napoleons seine einzige Tochter, die geistig zurückgebliebene und körperlich behinderte Emmelina, auf Napoleons Befehl gegen ihren Willen mit dem geldgierigen Comte de Cabarot verheiratet. Da die Tochter dies nicht verkraftet, stirbt sie. Auf eine ähnliche Art psychisch gewalttätig gegenüber seinem Kind ist der scheinbar ehrenwerte Anwalt aus Bloys Novelle *Soyons raisonnables* (in *Histoires désobligeantes*, 1894). Auch dieser Vater wendet keine körperliche Gewalt an, treibt seine geliebte Tochter aber in den Tod, indem er sich feige erpressen läßt und sie aus Egoismus und Angst vor Entdeckung dazu zwingt, einen alten häßlichen Verbrecher, seinen ehemaligen Kumpanen, zu heiraten. Dieser kennt die kriminelle Vergangenheit des Vaters und verlangt für sein Schweigen die Hand der Tochter, um so Eintritt in die bessere Gesellschaft zu erlangen. In Bloys Sammlung *Histoires désobligeantes* (1894) erzählt noch eine weitere Novelle, *Une martyre*, von tödlicher Boshaftigkeit. Eine Mutter vom Typ der „martyre“, die nach außen so tut, als leide sie schrecklich für die anderen und insbesondere für ihre Tochter, ist in Wirklichkeit eine egoistische, mißgünstige und betrügerische Person. Die Mutter macht ihrer Tochter und deren Mann das Leben so zur Hölle, daß sie die Tochter durch Unterstellungen und Machenschaften schließlich in den Tod treibt.

Die Zusammenschau der drei Novellen zeigt: Die physische Vernichtung von Menschen ist auch ohne physische Gewaltanwendung denkbar und darstellbar. Sowohl mit dem Motiv der Tötung durch Psychoterror (Maupassant und Buet) als auch mit dem Motiv der psychischen Grausamkeit (Gobineau und Bloy) sind prägnante Beispiele für die schon erwähnte Tendenz der Schauernovelle ab der Jahrhundertmitte gefunden, das Böse und das Grausige zu psychologisieren.

) Die Opfer

Die Morde in Schauernovellen lassen sich, über die Einteilung nach Tötungsinstrumenten hinausgehend, auch anhand der folgenden zwei Fragestellungen differenzieren:

1. Wer wird ermordet?
2. Warum wird gemordet?

Nach der Frage „Wer wird ermordet?“ lassen sich folgende drei spezielle motivische Gruppen der Schauernovelle unterscheiden:

1. Novellen, die von einem Elternmord (Patrizid und/oder Matrizid) berichten
2. Novellen, die einen Gattenmord darstellen
3. Novellen, die von einem Infantizid erzählen

Vor allem die beiden zuerst genannten Motive können gewissermaßen als Urmotive gelten, die sich durch die gesamte Literaturgeschichte ziehen: Man denke nur, was z.B. die griechische Literatur betrifft, an Ödipus (Vatermord) oder Klytämnestra (Gattenmord). Das Handlungsmotiv des Kindsmordes hingegen tritt in gehäufte Form erst später, etwa ab dem letzten Drittel des 18. Jahrhunderts, in Erscheinung.³⁸⁹ Jedes der drei Handlungsmotive erfreut sich im Schauerroman großer Beliebtheit – Tracys Untersuchung zu Motiven des englischen Schauerromans von 1790-1830 beispielsweise verzeichnet 5 Schauerromane, die das Handlungsmotiv des Matrizids, 14, die dasjenige des Patrizids, 16, die dasjenige des Gattenmordes, und 18, die das Handlungsmotiv des Infantizids aufweisen.³⁹⁰

Was die Novellen betrifft, die von einem **Elternmord** berichten, so findet sich ein frühes Beispiel in Sades Novelle *Dorgeville ou le Criminel par vertu* (in *Les Crimes de l'amour*, entst. 1787/88, ersch. 1800), in der die junge Frau Virginie vorgestellt wird, die ihre Eltern ermordet hat, weil diese ihr die Liebe zu einem Mann verbieten wollten. In dieser Novelle stellt der Elternmord das auslösende Moment für die weitere Handlung und damit für die weiteren von Virginie verübten Verbrechen – Ehebruch, Inzest und Kindesmord – dar. In *Dorgeville ou le Criminel par vertu* kommt damit eine wichtige Bedeutung des Handlungsmotivs des Elternmordes zum Tragen: Es versinnbildlicht die Auflehnung der Tochter gegen die bestehende Ordnung; das auslösende Moment der schreckenerregenden Novellenhandlung und ihrer finalen Katastrophe ist in diesem Sinn also in der Rebellion der Tochter zu sehen, die sich durch den Mord an den Eltern gegen die Zwänge und Konventionen einer patriarchalischen Familien- und Gesellschaftsordnung auflehnt, in der die Eltern, besonders aber die Väter, über ihre Töchter, deren Gefühle, Liebe, Sexualität

³⁸⁹ Vgl. Frenzel (1999), S. 763f.

³⁹⁰ Tracy (1981), S. 196 ff.

bestimmen dürfen, wie es ihnen beliebt. Sades Novelle enthält damit gesellschaftskritische Ansätze, die durch die flammenden Reden von Virginies Bruder Dorgeville zugunsten einer gewissen Cécile verstärkt werden. Diese gibt vor, von ihren Eltern wegen einer vorehelichen Schwangerschaft verstoßen worden zu sein, und Dorgeville ergreift für seine spätere Frau Partei:

Affreux systèmes! s'écria Dorgeville, piqué de tant de résistance; maximes bien dangereuses que celles qui punissent une fille, dont le seul tort est d'avoir été sensible! [...] Pères barbares! ne refusez pas à vos filles l'objet qui les intéresse; par un égoïsme atroce, ne les rendez pas éternellement les victimes de votre avarice ou de votre ambition; et, cédant à leurs penchants, sous vos lois, ne voyant plus en vous que des amis, elles se garderont bien de commettre les fautes où les contraignent vos refus. Elles ne sont donc coupables que par vous... [...] Vous seuls êtes cause du mal qu'elles font, et qu'elles n'eussent jamais vaincu, sans vos cruautés les sentiments de pudeur et de décence [...].³⁹¹

Obwohl der Protagonist an dieser Stelle noch nicht weiß, daß sich hinter der scheinbar unschuldigen Cécile seine verbrecherische Schwester Virginie verbirgt, lassen sich seine Ausführungen im Kontext der gesamten Novelle auch als Erläuterung bzw. als eine Stellungnahme zu den von Virginie verübten Verbrechen lesen: So wird deutlich, daß an diesen schrecklichen Taten eigentlich nicht die mordende Tochter, sondern im Grunde die durch die Eltern repräsentierten gesellschaftlichen Zwänge und Konventionen schuld sind, die dem nur natürlichen Liebesbedürfnis einer jungen Frau keinen Raum lassen.

Wie aus der oben zitierten Textstelle ersichtlich wird, stehen eher die Väter für die Autorität der familiären und gesellschaftlichen Ordnung, ihre Zwänge und Konventionen; es verwundert von daher nicht, daß der Patrizids in den Schauernovellen häufiger vorzufinden ist als die Motive des Matrizeds und des doppelten Elternmordes. Das Handlungsmotiv des Patrizids findet sich z.B. noch in Stendhals *Les Cenci* (1837, in *Chroniques italiennes*): In dieser Novelle ist die den Mord auslösende Situation allerdings dahingehend verschärft, daß es sich bei dem despotischen Vater François Cenci um ein sadistisches, grausames Monster handelt, das seine schöne Tochter Béatrix in einem seiner Schlösser gefangen hält und sie sogar vergewaltigt; nichtsdestotrotz kann man das Motiv des Vaternmordes auch in dieser Novelle dahingehend interpretieren, daß sich die schöne Béatrix Cenci zusammen mit ihren Geschwistern und ihrer Stiefmutter gegen die tyrannische Herrschaft des Vaters auflehnt, wenn sie ihn auf grausige Weise umbringen läßt. Dem Vater werden, während er schläft, zwei Nägel ins Auge und in den Hals geschlagen.

Wiederum ein Beispiel dafür, wie elterliche Lieblosigkeit Gewalt generiert, zeigt Maupassants Novelle *Un parricide* (1882), in der davon erzählt wird, wie ein Sohn seine

³⁹¹ Vgl. Sade: *Dorgeville ou le Criminel par vertu*, in *Œuvres complètes X*, S. 388f.

adeligen Eltern tötet, die ihn als ihr uneheliches Kind fortgaben, um gesellschaftlichen Normen gerecht zu werden. Der Sohn wird ein erfolgreicher Tischler, und die Eltern sind, nach dem Tod des ersten Ehemanns der Mutter, verheiratet. Wohl wieder aufgrund gewisser Rücksichten auf gesellschaftliche Konventionen sowie aufgrund eines gewissen Ständedünkels wollen sich die beiden Adligen nicht zu ihrem Sohn, dem einfachen Handwerker, bekennen, als dieser sie 20 Jahre später mit ihrer Elternschaft konfrontiert. Der Vater versucht gewissermaßen zum zweiten Mal, die unerwünschte Geburt seines Sohnes ungeschehen zu machen, indem er sogar die Pistole zückt, um ihn zu vertreiben.

Wie aus dem folgenden Zitat hervorgeht, tritt diese erneute Geste der Zurückweisung in den Augen des Sohnes an die Stelle der ursprünglichen, und sie bewirkt einen Schock, aus dem heraus der Sohn im Affekt und wie in Trance den Mord an seinen Eltern begeht:

Alors il me sembla tout à coup que je venais d'être fait orphelin, d'être abandonné, poussé au ruisseau. Une tristesse épouvantable, mêlée de colère, de haine, de dégoût, m'envahit; j'avais comme un soulèvement de tout mon être, un soulèvement de la justice, de la droiture, de l'honneur, de l'affection rejetée. [...] J'ai vu rouge, je ne sais plus, j'avais mon compas dans ma poche; je l'ai frappé, frappé tant que j'ai pu. [...] Est-ce que je sais, moi, ce que j'ai fait, à ce moment-là?³⁹²

In dem Akt der Tötung der Eltern bricht sich gewissermaßen das durch die Lieblosigkeit der Eltern gekränkte Unbewußte des verstoßenen Sohnes Bahn; abgesehen von dieser psychologischen Dimension enthält Maupassants Novelle auch eine starke gesellschaftskritische Komponente, die wiederum durch die Eltern repräsentierte gesellschaftliche Konventionen und Zwänge kritisiert, welche dazu führen, daß ein Kind von seinen Erzeugern grausam verstoßen wird.

Ein seltenes Beispiel für einen Matrizid findet sich in Sades Novelle *Eugénie de Franval* (in *Les Crimes de l'amour*), in der eine Tochter, weil ihr Vater, mit dem sie eine inzestuöse Liebe verbindet, sie dazu anstiftet, ihre Mutter vergiftet. Das Handlungsmotiv ist hier also mit demjenigen des Inzests und mit demjenigen des Gattenmordes verbunden und erfüllt im Kontext des zentralen Interesses der Novelle, das eindeutig in der Darstellung der glücklichen inzestuösen Liebe zwischen Vater und Tochter liegt, eine andere Funktion als bei den oben angeführten Novellen: In dieser Novelle Sades verdeutlicht das Handlungsmotiv des Matrizids in erster Linie die große und ausschließliche Liebe zwischen Vater und Tochter, die keinen Platz mehr für die Mutter läßt; in einem weiteren Sinn steht der Matrizid in dieser Novelle aber gewissermaßen auch für eine Rebellion, indem nämlich im Motiv der die Mutter mordenden inzestuösen Tochter auch deren Rebellion gegen eine soziale und religiöse

³⁹² Maupassant: *Un parricide*, in *Contes et nouvelles I*, S. 558.

Ordnung zum Ausdruck kommt, welche eine bestimmte Art der Liebesbeziehung verbietet und welche am deutlichsten in der Figur der Mutter personifiziert ist.³⁹³

Ein Konflikt mit der älteren Generation liegt, obgleich etwas anders gelagert, letztlich auch dann vor, wenn, wie in den Novellen *La Dernière Cuite* (1893, in *Histoires désobligées* 1894) und *Le Vieux de la maison* (1893, ebd.) von Bloy sowie in Maupassants Novelle *L'Orphelin* (1883) der Mord an dem Vater bzw., im Fall der letztgenannten Maupassantschen Novelle, der Mord an der Adoptivmutter, aus dem Beweggrund der Habgier heraus begangen wird. In diesen Fällen, in denen die jüngere Generation an den Besitz der älteren gelangen will, zeigt das Handlungsmotiv des Elternmordes an, daß in einer vom Materiellen bestimmten Welt eine alte soziale Ordnung, in der Vater und Mutter geehrt wurden, auseinanderbrechen kann.³⁹⁴

Nach dem Differenzierungskriterium, wer ermordet wird, ist als zweite Untergruppe der in den Schauernovellen dargestellten Morde die, für die Schauernovelle allerdings weniger bedeutende, Gruppe der Novellen vorzustellen, die das Motiv des **Gattenmordes** aufweisen. Das traditionsreiche Motiv (man denke an Agamemnon, der von seiner oben schon erwähnten Ehefrau Klytämnestra und deren Liebhaber Ägisth ermordet wird) begegnet dabei in zwei Varianten: Entweder begeht ein betrogener, oder zumindest vermeintlich betrogener, eifersüchtiger Ehepartner den Gattenmord, weil er sich an seinem untreuen Partner bzw. in den allermeisten Fällen an seiner untreuen Partnerin³⁹⁵ rächen will, oder, was für die Schauernovelle die häufigere Variante darstellt, ein ehebrecherisches Paar ermordet den Ehegatten, der ihrer Liebe im Weg steht. Die erste Motivvariante findet sich z.B. in der

³⁹³ Die Liebe zwischen Franval und seiner Tochter Eugénie wird von der Mutter, als diese das Verhältnis entdeckt, als „crime“ bezeichnet (vgl. Sade, *Eugénie de Franval*, in: *Œuvres complètes X*, S. 447: „Franval amoureux de sa fille, juste Ciel! cette créature que j'ai portée dans mon sein, c'est elle qui le déchire avec tant d'atrocité!... Un crime aussi épouvantable... ah! monsieur, cela se peut-il?“). Damit ist Eugénies Mutter im Kampf um die Tochter die wichtigste Antagonistin des Protagonisten Franval. Im weiteren Verlauf der Handlung macht Franval dementsprechend seiner Tochter deutlich, daß die Mutter ihrer für ihn lebenswichtigen Beziehung im Wege steht, so daß mithin seine Tochter nur die Wahl habe, entweder ihre Mutter, die Gegnerin der inzestuösen Liebe, oder aber ihn, das Objekt und den Befürworter der inzestuösen Liebe, zu töten. Vgl. ebd. S. 481: „O chère et tendre amie! décide-toi, tu n'en peux conserver qu'un des deux; nécessairement parricide, tu n'as plus que le choix du cœur où tes criminels poignards doivent s'enfoncer: ou il faut que ta mère périsse, ou il faut renoncer à moi... que dis-je? il faut que tu m'éborges moi-même... Vivrais-je, hélas! sans toi? [...] Ton crime, Eugénie, ton crime, est le même en l'un et l'autre cas: ou il faut détruire une mère qui t'abhorre et qui ne vit que pour ton malheur, ou il faut assassiner un père qui ne respire que pour toi.“

³⁹⁴ Vgl. zum Handlungsmotiv des Mordes aus Habgier unten S. 143-153.

³⁹⁵ In den allermeisten Fällen rächt ein Mann sich für die Untreue seiner Ehefrau, da die Ehefrau in einer vaterrechtlich bestimmten Gesellschaft traditionellerweise dem Besitz des Mannes zugerechnet wird (vgl. das diese Stellung der Frau sehr nüchtern erhellende 10. Gebot des Dekalogs: „Du sollst nicht begehren deines Nächsten Weib, Knecht, Magd, Vieh oder alles, was sein ist“) und Ehebruch demnach als Diebstahl einzustufen ist. Die Untreue einer Ehefrau wird weithin als Ehrverletzung des Mannes angesehen; wohingegen die Untreue eines Mannes nicht in gleicher Weise eine Ehrverletzung der Frau darstellt. Vgl. dazu genauer Frenzel (1999), S. 219ff.

Novellensammlung *Insomnies* (1833) von Arago/Kermel in *Les deux confessions* sowie bei Maupassant in der Novelle *L'Ivrogne* (1884)³⁹⁶ und, wenn auch nur in Anklängen und transponierter Form, in *Un soir* (1889)³⁹⁷; in allen drei Fällen handelt es sich bei dem gewalttätigen Betrogenen um einen Mann, der sich für seine enttäuschte Liebe und verlorene Mannesehre rächen will: In *Les deux confessions* tötet der Protagonist seine Frau, als er sie mit einem anderen Mann im Bett überrascht; in *L'Ivrogne* wird eine Ehefrau totgeschlagen, weil ihr betrunkenener Ehemann glaubt, sie betrüge ihn, wobei in dieser Novelle unklar bleibt, ob der Verdacht des Mannes berechtigt ist oder nur der Phantasie seines alkoholisierten Geistes entspringt; in *Un soir* wird die geplante Tat, in diesem Fall der doppelte Mord an der untreuen Ehefrau und ihrem Liebhaber, in letzter Minute noch dadurch verhindert, daß den Betrogenen die häßliche Mittelmäßigkeit seines Nebenbuhlers, den er sich schön und jung vorgestellt hatte, so verstört, daß er seinen Mordvorsatz aufgibt.

Die zweite, häufigere Variante des Motivs des Ehegattenmordes begegnet z.B. schon bei Rosset in der 15. Geschichte seiner Novellensammlung *Les Histoires tragiques de nostre temps* (1614) mit Bezug auf die überlieferte Geschichte Vittoria Accorambonis (1557-1585); ein Stoff, den auch Stendhal in seiner Novelle *Vittoria Accoramboni* (1837) aufnimmt. In einer besonderen Ausprägung ist das Motiv des Gattenmordes in Barbey's Novelle *Le Bonheur dans le crime* (1866, in *Les Diaboliques* 1874) gestaltet, was allerdings im Zusammenhang mit Villiers' Novelle *Le Secret de la belle Ardiane* weiter unten in bezug auf das Motiv des Liebesmordes analysiert werden soll (vgl. unten 131-135).³⁹⁸

Sehr viel häufiger vorzufinden als die Motive des Elternmordes oder des Gattenmordes ist in dem dieser Arbeit zugrunde gelegten Korpus das Handlungsmotiv des **Infantizids**. Es tritt dabei in zwei zu differenzierenden Bedeutungsvarianten auf: In der ersten, älteren Variante dient das Handlungsmotiv des Kindsmordes dazu, eine besonders schreckenerregende Grausamkeit zu zeigen; es liegt auf der Hand, daß das Motiv einer denaturierten Mutter – die Täter sind meist die Mütter, nicht die Väter –, die sogar ihr eigenes wehrloses, unschuldiges Kind mordet, zu diesem Zweck in ganz besonderer Weise geeignet ist.³⁹⁹ Ein frühes Beispiel für diese Variante der Verwendung des Motivs findet sich in der französischen Novellistik

³⁹⁶ Vgl. zum Tötungsinstrument in dieser Novelle oben S. 103.

³⁹⁷ Vgl. zu dieser Novelle genauer oben S. 80f.

³⁹⁸ Vgl. zu *Le Bonheur dans le crime* auch oben S. 40f. und S. 100.

³⁹⁹ Schon Sade hebt in *Histoire de Juliette, ou les Prospérités du vice* diese besondere Stellung des Infantizids im Vergleich mit anderen Verbrechen hervor, wenn er sagt, daß die beunruhigendsten Verbrechen die seien, welche einen „refus de la propagation ou la destruction“ beinhalteten, und dies dann ausdrücklich auf den Infantizid bezieht: „L'infanticide paraît être dans ce sens l'action qui s'[y] accorderait le mieux [...], parce qu'elle rompt la chaîne de la progéniture“ (Sade: *Œuvres complètes IX*. Edition Pauvert 1986-91, S.172, zitiert nach Vilmer 2005, S. 223).

schon in *La Mère Médée* aus Camus' Novellensammlung *Les Spectacles d'horreur* von 1630: In dieser Novelle rächt sich eine eifersüchtige Ehefrau und Mutter auf schreckliche und grausige Weise an ihrem untreuen Ehemann, indem sie ihre vier Kinder mit der Axt zerteilt und anschließend auch sich selbst mit einem Messer ersticht. Das Motiv des Kindsmordes erfüllt in diesem Fall somit die Funktion, den frenetischen Haß der Mutter und ihre aus diesem Haß resultierende unvorstellbare Grausamkeit darzustellen. Eine abgründige, unmenschliche Schlechtigkeit der Protagonisten, durch die sogar eine der grundlegendsten natürlichen Ordnungen der Welt, das Verhältnis der Mutter zu ihrem Kind, aufgelöst wird, offenbart sich durch die Verwendung des Motivs des Infantizids auch in *Le Dessous de cartes d'une partie de whist* (1850, in *Les Diaboliques* 1874) von Barbey sowie in *La Tisane* (1893, in *Histoires désobligeantes*, 1894) von Bloy: In Barbey's Novelle tötet die scheinheilige, undurchschaubare Gräfin de Tremblay Stasseville, so vermutet zumindest der Erzähler, ihre verhaßte Tochter, weil sie diese als Rivalin ihrem Geliebten gegenüber fürchtet; und in Bloy's Novelle vergiftet eine ähnlich egoistische und denaturierte, nach außen und ihrem Sohn gegenüber aber scheinbar liebevolle und gute Mutter ihren Sohn, weil ihr Geliebter sich durch ihn gestört fühlt und ihn nicht mag. In einer ähnlichen Konstellation hebt in Sades Novelle *La Comtesse de Sancerre* (in *Les Crimes de l'amour*, entst. 1887/88, ersch. 1800) der Kindsmord der Gräfin, die in ihrer Tochter, ähnlich wie bei Barbey, eine Rivalin sieht, die Bösartigkeit der Täterin hervor.⁴⁰⁰ Eine eher achtlose Lieblosigkeit, deswegen aber nicht weniger erschreckende Unmenschlichkeit der Eltern zeigt die Verwendung des Motivs hingegen in Maupassants *Le Baptême* (1885).⁴⁰¹

Die andere, häufigere Variante der Verwendung des Handlungsmotivs des Infantizids stellt denselben eher in einen gesellschaftlichen Kontext; in diesem Fall dient das Motiv nicht dazu, die herausragende Bösartigkeit oder Grausamkeit eines Menschen hervorzuheben, sondern es wird verwendet, um unmenschliche gesellschaftliche Konventionen anzuprangern, die Eltern bzw. Mütter – denn um die handelt es sich auch in diesen Novellen meistens – dazu treiben, ihre Kinder zu töten.⁴⁰² Diese Motivvariante begegnet fast immer in Form der Tötung eines Neugeborenen, das beseitigt werden muß, weil seine Existenz der Mutter Schande bereitet:

⁴⁰⁰ In leicht abgewandelter Form gilt dies auch für Virginies Kindsmord in Sades *Dorgeville ou le Criminel par vertu*.

⁴⁰¹ Vgl. die obigen Ausführungen zu dieser Novelle S. 104.

⁴⁰² Die Motivvariante steht in einer sozusagen aufklärerischen Tradition, weil die Autoren mit ihrer Darstellung der seelischen Nöte von Kindsmörderinnen ihren Geschichten einen anklägerischen Charakter verleihen und die Bemühungen von Politikern, Juristen oder Philosophen wie Friedrich II., C. de Beccaria und Voltaire um eine Milderung der Strafe für Kindsmord unterstützen (vgl. Frenzel 1999, S. 763f.). Diese Novellen gehören damit zum sozialkritischen Typ der Schauernovelle. Vgl. zu diesem Typ Kapitel 3.2.3.

Dies ist beispielsweise der Fall in Borels *Monsieur de l'Argentière* (in *Contes immoraux*, 1833), wo ein unschuldiges Mädchen, das vergewaltigt wurde, in geistiger Umnachtung, die durch die panische Angst der jungen Mutter vor ihrer „Schande“ bedingt ist, ihr neugeborenes Kind in der Gosse aussetzt, wo es wenig später halbtot von der Polizei aufgefunden wird; ebenso durch gesellschaftliche Konventionen bedingt, wenngleich das in dieser Novelle nur angedeutet wird, ist der Kindesmord in Borels *Champavert, le lycanthrope* (ebd.) sowie in Buets *La Revanche du hasard* (in *Contes moqueurs*, 1885).⁴⁰³ Mit der gleichen sozialkritischen Ausrichtung begegnet das Motiv schließlich auch in Maupassants Novellen *L'Enfant* (1883), *Rosalie Prudent* (1886) und *La Confession* (1884)⁴⁰⁴. In all diesen Novellen (bei Borel, Buet und auch in Maupassants *Rosalie Prudent*) findet sich das Motiv des Kindsmordes in Verbindung mit der Darstellung einer unschuldigen Kindsmörderin, die Opfer von unmenschlichen Konventionen wird. In geringerem Maß als unschuldig ist die Kindsmörderin in Maupassants *L'Enfant* anzusehen. Das Handlungsmotiv findet sich insofern stark entsublimiert, als die Kindsmörderin hier nicht mehr als eine unschuldig Verführte gelten kann, sondern als eine Frau erscheint, die ihrem Triebleben willenlos ausgeliefert ist – was natürlich ebenfalls, wenn auch in anderer Weise, als mildernder Umstand gewertet werden könnte.⁴⁰⁵

In einem anderen Sinn sozialkritisch erscheint die Verwendung des Motivs des Infantizids in den Novellen *Faim, vengeance et justice* von Arago/Kermel (in *Insomnies*, 1833) und *Mateo Falcone* (1829) von Mérimée: In der erstgenannten Novelle wird durch die Darstellung des Kindsmordes eine Gesellschaft bzw. ein reicher Arbeitgeber angeprangert. Dieser entläßt einen treuen Arbeiter, ohne darauf zu achten, daß er den Vater zweier Kinder damit in Armut, Hunger und Verzweiflung treibt.⁴⁰⁶ Bei Mérimée hingegen wird dem Leser anhand des dargestellten Kindsmordes die unerbittliche und unmenschliche Härte der korsischen Ehrvorstellungen vor Augen geführt.

) Die Beweggründe der Täter

Wie oben bereits erwähnt, lassen sich die Tötungen hinausgehend über die Frage, wer getötet wird, auch nach der Frage, warum getötet wird, differenzieren. Die so entstehenden Gruppenbildungen sind thematisch folgendermaßen ausgerichtet:

⁴⁰³ Vgl. zum sozialkritischen Charakter der Novellen *Monsieur de l'Argentière* und *La Revanche du hasard* auch oben S. 62 und Anm. 221.

⁴⁰⁴ In der letztgenannten Erzählung ist es allerdings der Vater, der den Tod des Kindes herbeiführt, und die Sozialkritik ist weniger ausgeprägt, so daß sich diese Novelle am Rande der hier besprochenen Motivvariante bewegt. Vgl. die obigen Ausführungen zu dieser Novelle S. 104f.

⁴⁰⁵ Vgl. die obigen Ausführungen zu dieser Novelle S. 95f.

⁴⁰⁶ Vgl. zum sozialkritischen Charakter dieser Novelle auch oben S. 63.

1. Tötung aus Liebe
2. Tötung aus verletzter Ehre
3. Tötung aus Habgier
4. Tötung aus perverser Lust am Töten bzw. aufgrund einer gewissen psychopathologischen Veranlagung

Beim **Töten aus Liebe**, dem „crime de l’amour“⁴⁰⁷, wie Sade im Titel seiner Novellensammlung formuliert, ist klar festzustellen, daß die Verbindung von „sex and crime“ in der Schauernovelle recht häufig vorzufinden ist. Ähnlich wie bei der oben vorgestellten Motivgruppe des Gattenmordes, die gewissermaßen eine besondere Unterabteilung des Mordes aus Liebe darstellt, folgt die Tötung aus Liebe generell wieder vornehmlich zwei verschiedenen Motivschemata: Entweder – wobei diese Variante im nun gegebenen Zusammenhang die häufigere ist – rächt sich ein eifersüchtiger Liebender an seinem Rivalen und in einigen Fällen auch an seiner Geliebten⁴⁰⁸, indem er ihn bzw. sie tötet, oder aber ein Liebespaar ermordet einen ihre Liebe störenden Dritten (wie oben dargestellt, ist das meist der unerwünschte Ehepartner). Das Motiv des Tötens aus Liebe begegnet schon früh: In der französischen Novellistik findet es sich beispielsweise schon bei Marguerite de Navarre im *Heptaméron* (ersch. 1558) in der 32. Novelle, in der davon erzählt wird, wie ein Ehemann zuerst den Liebhaber seiner Frau tötet und diese dann auf grausame Art und Weise für ihren Fehltritt bestraft⁴⁰⁹; in auffälliger Häufung tritt das Handlungsmotiv aber erst und vor allem in den Novellen der Romantik auf. Die Handlung der blutigen Liebesdramen und leidenschaftlichen Eifersuchtsgeschichten wird in den Novellen der Romantik (aber auch in einigen der romantischen Tradition verpflichteten späteren Novellen) oftmals an einen

⁴⁰⁷ Sades Sammlungstitel *Les Crimes de l’amour* zeigt die Bedeutung, welche dieser Beweggrund für die Gattung Schauernovelle hat. Dabei kann das Genitivattribut auch im Sinne einer Apposition verstanden werden, etwa als „das Verbrechen, welches die Liebe darstellt/als welches die Liebe gilt“, was zu dem apologetischen Charakter der Novellen Sades paßt.

Unter den Verbrechen, die Sade in seiner Novellensammlung unter dem Titel *Crimes de l’amour* zusammenfaßt, sind aber nicht nur Morde aus Liebe zu finden, sondern auch bzw. sogar vor allem Verbrechen, die in der Differenzierung dieser Arbeit unter die Rubrik der Sexualvergehen fallen würden. Dies trifft besonders für das in den *Crimes de l’amour* dominierende Motiv des Inzests zu, das natürlich in der Tat in besonderer Weise als ein *crime de l’amour* verstanden werden kann. In der Einteilung dieser Arbeit sollen aber diejenigen Verbrechen, die eher den Charakter einer sexuellen Verfehlung haben (Vergewaltigung, Inzest), gesondert unter der oben genannten Rubrik behandelt werden.

⁴⁰⁸ Bis auf eine Ausnahme (*Vengeance d’une femme* in *La Pile de Volta*) sind es in den Schauernovellen immer Männer, die sich auf diese Art für die Untreue der Frau rächen (vgl. zu den soziologischen Hintergründen dieses Befundes oben Anm. 395).

⁴⁰⁹ Vgl. zu dieser Novelle auch oben Anm. 294; das Handlungsmotiv des Mordes am Liebhaber der Frau übernimmt Mme de Genlis in ihrer Novelle *La Jeune Pénitente* (1805) in modifizierter Weise ebenso von Marguerite wie das oben analysierte Motiv der grausamen Bestrafung der untreuen Ehefrau. Noch bei zwei weiteren „Schauernovellen“ aus dem *Heptaméron* handelt es sich im weitesten Sinn um Erzählungen, die der hier analysierten Gruppe zuzurechnen wären, da in beiden Fällen ein Mord wegen eines Liebesverhältnisses geschieht (vgl. bei Marguerite die 12. Novelle und die 40. Novelle).

exotischen südländischen Handlungsort verlegt oder zumindest mit Protagonisten aus südlichen Ländern und Regionen verbunden: Dabei begegnen als Länder, mit denen die tödlichen südländischen Leidenschaften assoziiert werden, Italien⁴¹⁰ und Spanien⁴¹¹ in unserem Korpus beide gleich häufig; andere südländische Handlungsorte, die in den Schauernovellen zum Schauplatz der tödlich-leidenschaftlichen Handlungen gemacht werden, sind Kuba⁴¹² und Griechenland⁴¹³. Die Schauernovellenautoren der Romantik folgen damit einer von der *gothic novel* geprägten (früh-romantischen) Tradition: Als bekannteste Werke der *gothic novel*, in denen die schauerliche Handlung, die immer auch dunkle und tödliche Leidenschaften beinhaltet, an einen südländischen Ort verlegt ist und die den Verweis auf das Südländische zudem sogar schon in ihrem Titel tragen, seien an dieser Stelle Walpoles Roman *The Castle of Otranto* (1764) sowie Ann Radcliffes Romane *A sicilian romance* (1790), *The Mysteries of Udolpho* (1794) und *The Italian* (1797) genannt.⁴¹⁴

Darüber hinaus ist in den Texten aus romantischer Zeit, die das Handlungsmotiv des Tötens aus Liebe aufweisen, die Verlegung der Handlung in eine ferne Vergangenheit ebenfalls besonders häufig vorfindlich, wobei festgehalten werden kann, daß die Autoren hierin ebenfalls der Tradition der *gothic novel* folgen (alle oben angeführten Beispiele von *gothic novels* verlegen ihre Handlung nicht nur in ein südländisches Land, sondern auch in ein mittelalterliches Milieu).⁴¹⁵ Die Verlegung der Handlung in die Vergangenheit wird auch in der französischen Novellistik mit einem südländischen Handlungsort verbunden: Dies ist z.B. der Fall in Sades *Laurence et Antonio*, in Stendhals *La Duchesse de Palliano* und *Vittoria Accoramboni* oder auch in Borels *Don Andréa Vésalius*, die alle im Italien bzw., was Borel betrifft, im Spanien des 16. Jahrhunderts spielen. In einigen Novellen, wie z.B. in Mme de Genlis' *La Jeune Pénitente* (1805) und in *Les deux confessions* (1833) von Arago/Kermel bildet hingegen das historische Frankreich den Schauplatz der Handlung: In der erstgenannten Novelle spielt sich die Handlung in einem dunklen bretonischen Schloß im französischen Mittelalter ab, während das Paris des 16. Jahrhunderts den Schauplatz von Arago/Kermels Novelle bildet.

⁴¹⁰ Vgl. Sade: *Laurence et Antonio*, in: *Les Crimes de l'amour* (entst. 1787/88; ersch. 1800); Balzac: *Une conversation entre onze heures et minuit*, 4. Binnenerzählung, in: *Contes Bruns* (1832); Chasles: *Une bonne fortune*, in: *Contes Bruns* (1832); Stendhal: *Vittoria Accoramboni* (1837) und *La Duchesse de Palliano* (1838).

⁴¹¹ Vgl. *Vengeance d'une femme*, in: *La Pile de Volta* (1831); Balzac: *Le Grand d'Espagne*, in: *Contes Bruns* (1832); Borel: *Don Andréa Vésalius*, in: *Champavert: Contes immoraux* (1833); Forneret: *Un œil entre deux yeux*, in: *Pièce de pièces, temps perdu* (1840); Barbey: *La Vengeance d'une femme*, in: *Les Diaboliques* (1874).

⁴¹² So bei Borel: *Jaquez Barraou, le charpentier*, in: *Champavert: Contes immoraux* (1833).

⁴¹³ So bei Gobineau: *Le Mouchoir rouge* (1868).

⁴¹⁴ Brauchli (1928) führt 83 Titel von Schauerromanen an, die zwischen den Jahren 1764 und 1858 in England erschienen und „deren Titel ‚Romanisches‘ (oder ‚Südländisches‘) verheißen“ (S. 242ff.).

⁴¹⁵ Vgl. Schwarz (2001), die in bezug auf die Schauplätze der *gothic novel* festhält: „Typisch für die *gothic novels* ist auch die Wahl von Zeit und Schauplatz: meist sind sie im Mittelalter bzw. was man dafür hielt, zumindest aber zu einer früheren Zeit und in fernen Ländern angesiedelt“ (S. 37).

In Entsprechung zu der Leidenschaftlichkeit der dargestellten Verbrechen werden in den genannten Novellen die Liebesmorde fast immer, auch hierin der Tradition des Schauerromans treu, mit einem theatralischen, pathetischen, archaischen Tötungsinstrument wie Dolch⁴¹⁶, Messer⁴¹⁷ und Degen⁴¹⁸ verübt oder durch die ebenfalls archaische und darüber hinaus fast an eine gewisse Wollust erinnernde Ermordungstechnik des Erdrosselns⁴¹⁹ herbeigeführt. Noch in einem anderen Fall wird der physische Kontakt des bestrafenden Betrogenen mit dem Körper seines Nebenbuhlers hervorgehoben. In Borels *Don Andréa Vésalius* besteht die sadistische Tötungsart darin, daß der berühmte gleichnamige Anatom mit seinem Skalpell die drei Liebhaber seiner Frau bei lebendigem Leibe seziert. Ebenfalls auf eine besonders theatralische Art und Weise grausig und zugleich grausam im psychologischen Sinn ist die Methode, die sich der Sadesche Protagonist aus der Novelle *Ernestine* erdenkt: Er läßt seinen Nebenbuhler, den Mann, den Ernestine, das Objekt seiner Begierde, liebt, vor ihren Augen durch die Guillotine hinrichten. Und schließlich ist als letzte Tötungsart, die in einer besonderen Bedeutung im Kontext der eifersüchtigen Liebesrache erscheint, das Töten durch Brandstiftung zu nennen: In der vierten Binnenerzählung von Balzacs *Une conversation entre onze heures et minuit* rächt sich ein Ehemann, ein Kapitän aus Napoleons Armee, die sich nach der Überquerung der Bérésina auf dem ungeordneten Rückzug befindet, an seiner italienischen Frau Rosina und an deren Geliebten (ebenfalls ein Italiener) für die ihm zugefügten Erniedrigungen, indem er Feuer an das polnische Bauernhaus legt, in welchem seine Frau gerade mit ihrem Geliebten das ehebrecherische Nachtlager teilt. Die Unordnung, in der sich die *Grande Armée* auf ihrem Rückzug befindet, spiegelt sich im Kleinen in der Auflösung wider, in der sich die eheliche Beziehung befindet. Und genau wie der chaotische, unordentliche Rückzug der Armee zu Gewalt und Grausamkeiten führt, so führt auch der Umstand, daß die Ehe des Kapitäns aus den Fugen geraten ist, zu einem Akt der Gewalt. Mit diesem wird bezeichnenderweise eine Vorgehensweise des „Kriegshandwerks“ auf den privaten Bereich übertragen. Das Aufflammen des Hauses, in dem sowohl Rosina als auch ihr Geliebter umkommen, symbolisiert in diesem Kontext den unkontrollierten Ausbruch der Gefühle des gekränkten und erniedrigten Ehemannes.

⁴¹⁶ Mit dem Dolch wird in Sades *Laurence et Antonio*, in Stendhals *Vittoria Accoramboni*, in Balzacs *Le Grand d'Espagne* sowie in Gobineaus *Le Mouchoir rouge* getötet.

⁴¹⁷ Mit dem Messer wird in Borels *Jaquez Barraou*, in *Vengeance d'une femme* aus *La Pile de Volta* und in *Les deux confessions* von Arago/Kermel getötet.

⁴¹⁸ Mit dem Degen wird in *La Jeune Pénitente* von Mme de Genlis und in *Un œil entre deux yeux* (1840) von Forneret getötet.

⁴¹⁹ In Stendhals *La Duchesse de Palliano* erdrosselt der Protagonist u.a. seine Frau und deren Liebhaber, und auch in Barbeys *La Vengeance d'une femme* stirbt der Liebhaber der Frau eines spanischen Herzogs denselben grausamen Tod.

Balzac, der in zwei seiner Erzählungen (nämlich in der oben angeführten vierten Binnenerzählung von *Une conversation entre onze heures et minuit* sowie in *Le Grand d'Espagne*) ein italienisches bzw. ein spanisches Eifersuchtsdrama in eine realistische Alltagswelt, d.h., in einen dem Leser vertrauten Kontext, einbindet, indem er seine leidenschaftlichen südländischen Protagonisten in Verbindung mit der Schilderung der napoleonischen Feldzüge mit Franzosen zusammentreffen läßt, schafft durch dieses Vorgehen eine interessante neue Bearbeitung des Themas der südländischen Leidenschaft und Eifersucht. Besonders deutlich wird diese realistisch-erneuernde Variation schauerromantischer Tradition durch Balzac in *Le Grand d'Espagne*. Der Erzähler, ein französischer Militärarzt im Dienste der *Grande Armée*, spricht den Bezug seines Berichts zu südländischen Eifersuchts- und Rache Geschichten, wie sie dem Leser von *gothic novels* zu begegnen pflegen, im Rahmen der Erzählung nämlich an:

Eh bien! depuis notre entrée à Madrid, il m'est arrivé d'être déjà, sinon le héros, du moins le complice de quelque périlleuse intrigue, aussi noire, aussi obscure que le peut l'être un roman de lady Radcliffe.⁴²⁰

Durch diese explizite Verbindung des schwarz-romantischen Handlungsmotivs des spanischen Eifersuchtsmordes mit der jüngeren französischen Zeitgeschichte erreicht der Erzähler eine größere Glaubwürdigkeit seiner Geschichte.⁴²¹ Denselben Effekt erzielt der Erzähler, wenn er sich an anderer Stelle durch einen spöttisch-distanznehmenden Umgang mit dem schon topischen Motiv des spanischen Dolches von der Tradition des Schauerromans abzusetzen versucht, um zu verstehen zu geben, daß er in seiner Erzählung nicht wie der Schauerroman fiktive, romaneske Ereignisse zum Besten gibt, sondern authentische Erlebnisse:

Sans avoir précisément peur de laisser mes os dans la Péninsule, je préfère aller panser les blessures faites par nos bons voisins les Allemands; leurs armes ne vont pas si avant dans le torse que les poignards castillans... Puis, la crainte de l'Espagne est, chez moi, comme une superstition... Dès mon enfance j'ai lu des livres espagnols, un tas d'aventures sombres et mille histoires de ce pays, qui m'ont vivement prévenu contre les mœurs de ses habitants.⁴²²

Ähnlich wie Balzac, der sich durch seine um Authentizität bemühte Darstellungsweise als realistischer Autor der romantischen Generation zu erkennen gibt, geht auch Barbey vor, wenn er in der Novelle *La Vengeance d'une femme* (in *Les Diaboliques*, 1874) von der grausamen Rache eines spanischen Ehemanns erzählt. Dieser erdrosselt in seinem abgeschiedenen Schloß den Liebhaber seiner Frau, Don Esteban, während das Liebespaar beieinanderliegt, und wirft das Herz Don Estebans den Hunden vor. Die Ehefrau, die

⁴²⁰ Balzac: *Le Grand d'Espagne*, in *Contes Bruns*, S. 278.

⁴²¹ Vgl. zu weiteren erzählerischen Mitteln, die Balzac in dieser Novelle einsetzt, um Glaubwürdigkeit und Authentizität seines Textes zu erhöhen, oben S. 11f.

⁴²² Balzac: *Le Grand d'Espagne*, in *Contes Bruns*, S. 278.

Herzogin d'Arcos de Sierra-Leone, läßt der Autor dann in einer dem zeitgenössischen Leser naheliegenden Alltagswelt, in Paris, auf den Ich-Erzähler des Rahmens treffen, der die Geschichte anschließend so wiedergibt, wie sie ihm von der Herzogin selbst erzählt wurde. Über dieses erzählerische Mittel zur Steigerung der Authentizität des dargestellten grausigen spanischen Eifersuchtmordes hinausgehend führt Barbey die thematische Auseinandersetzung mit Eifersucht und Rache fort, indem er ein weiteres Ereignis in den Rahmen seiner Novelle verlegt: Die Rache der Herzogin nämlich, die sich in ihrem abgrundtiefen Haß in Paris zur Prostituierten degradiert, um den Namen und den Titel ihres Mannes in den Schmutz zu ziehen, ist das noch unglaublichere und eigentlich unerhörte schreckenerregende Ereignis in dieser Novelle. Die Herzogin folgt dabei grundsätzlich dem Prinzip, daß für ein Verbrechen Rache geübt werden muß. Aber die Rache dient nicht mehr dem Zweck, die eigene Ehre wiederherzustellen, denn die Rache der Herzogin besteht ja gerade darin, ihre eigene Ehre zu zerstören. So führt die Protagonistin, welche die Ehre ihres Mannes verletzen will, die Ehrvorstellung an sich im Grunde ad absurdum.

Auch die Betonung des feinsinnigen psychologischen Charakters der Rache, bei der das traditionelle Motiv der physischen Rache durch ein viel moderner erscheinendes Vorgehen, das auf die Zerstörung der gesellschaftlichen Stellung des Gegners abzielt, überlagert wird, steigert die Authentizität der Erzählung. Die folgende Passage, in der der Anspruch auf Wahrhaftigkeit des Erzählten bekräftigt wird, unterstreicht diesen Aspekt:

C'est de ce genre tragique dont on a voulu donner ici un échantillon, en racontant l'histoire d'une vengeance de la plus épouvantable originalité, dans laquelle le sang n'a pas coulé, et où il n'y a ni fer ni poison; un crime *civilisé* enfin, dont rien n'appartient à l'invention de celui qui le raconte, si ce n'est la manière de le raconter.⁴²³

Die Novelle stellt eine Illustration der folgenden, zu Beginn vom Erzähler formulierten These dar:

Cependant, les crimes de l'extrême civilisation sont, certainement, plus atroces que ceux de l'extrême barbarie par le fait de leur raffinement, de la corruption qu'ils supposent, et de leur degré supérieur d'intellectualité. L'Inquisition le savait bien. A une époque où la foi religieuse et les mœurs publiques étaient fortes, [...] l'Inquisition savait bien que les crimes spirituels étaient les plus grands [...]. Et, de fait, si ces crimes parlent moins aux sens, ils parlent plus à la pensée; et la pensée, en fin de compte, est ce qu'il y a de plus profond en nous. Il y a donc, pour le romancier, tout un genre de tragique inconnu à tirer de ces crimes, plus intellectuels que physiques, qui semblent moins des crimes à la superficialité des vieilles sociétés matérialistes, parce que le sang n'y coule pas et que le massacre ne s'y fait que dans l'ordre des sentiments et des mœurs.⁴²⁴

Diese Passage läßt klar erkennen, daß das Hauptinteresse Barbey's nicht auf dem blutigen, grausigen schauerromantischen Eifersuchtsausbruch des Herzogs von Sierra-Leone liegt,

⁴²³ Barbey: *La Vengeance d'une femme*, in: *Œuvres romanesques complètes II*, S. 231.

⁴²⁴ Ebd.

sondern auf dem Verhalten der Herzogin. Das traditionelle Handlungsmotiv des spanischen Eifersuchtsmordes stellt somit den Auslöser für die in dieser Novelle eigentlich interessierende Handlung des Rahmens dar.⁴²⁵ Grausamer als die barbarische Tat des Mannes ist im Sinn der oben zitierten Passage die Rache der Frau, weil deren Handeln raffinierter, intellektueller, abgründiger und von größerer spiritueller Tragweite ist. Diese liegt in der Liebe der Herzogin zu Don Esteban begründet, da diese Liebe sie zur Ursprungskatastrophe des Abfalls vom Glauben führt: „Esteban [...] m’avait arraché Dieu de la poitrine pour s’y mettre à la place“⁴²⁶. In diesem Sinn muß, wie Hofer formuliert, die Herzogin in dieser Novelle geradezu zwangsläufig „zur Dirne werden, sie muß in die letzte Tiefe des Lebens fallen, weil sie ihre Liebe über Gott gesetzt hat. Esteban ist ihr Gott geworden, und das Gesetz, dem sie folgt, ist unerbittliche Rache.“⁴²⁷ Die abgründig verdorbene, gottlose Rache der Herzogin aber soll auf den Leser im Sinn der Überlegungen des Erzählers im Prolog noch erschütternder wirken als die archaische, bloß physische Mordtat des Herzogs – nämlich als eine eine geistige Dimension aufweisende Tat, welche die Oberfläche des bloß Materiellen durchstößt.

Eine moderne Literatur, so formuliert Barbey in der einleitenden Passage zu Beginn der Novelle *La Vengeance d’une femme*, in der er seine Ästhetik verteidigt, solle, um wahrhaftiger Ausdruck der Gesellschaft zu sein, gerade diese versteckten, unaufgedeckten, mehr psychologisch raffinierten als physisch barbarischen Dramen und Verbrechen, wie sie sich in einer zivilisierten Gesellschaft zu Hauf ereignen, darstellen, indem sie die „surfaces sociales“⁴²⁸ durchstoße, hinter denen sich eine Hölle, „l’enfer social“⁴²⁹, verberge:

La littérature, qu’on a dit si longtemps l’expression de la société, ne l’exprime pas du tout, – au contraire; et, quand quelqu’un de plus crâne que les autres a tenté d’être plus hardi, Dieu sait quels cris il a fait pousser! Certainement, si on veut bien y regarder, la littérature n’exprime pas la moitié des crimes que la société commet mystérieusement et impunément tous les jours, avec une fréquence et une facilité charmantes.⁴³⁰

Dieser Anspruch Barbey an die Literatur, die oft wenig spektakulären Verbrechen einer modernen zivilisierten Gesellschaft aufzudecken, ist mit einer traditionellen Verwendung des Motivschemas des südländischen Eifersuchtsdramas nicht mehr zu vereinbaren; in *La Vengeance d’une femme* wird Barbey seiner Forderung gerecht, indem er das traditionell-

⁴²⁵ Daß in dieser Novelle mehr das Ereignis des Rahmens interessiert, wird im übrigen auch schon durch das quantitative Verhältnis von Rahmen und Binnenerzählung deutlich: Der Rahmen umfaßt nämlich etwa zwei Drittel des Textes, die Binnenerzählung ein Drittel.

⁴²⁶ Barbey: *La Vengeance d’une femme*, in: *Œuvres romanesques complètes II*, S. 257.

⁴²⁷ Hofer (1974), S. 174.

⁴²⁸ Barbey: *La Vengeance d’une femme*, in: *Œuvres romanesques complètes II*, S. 230.

⁴²⁹ Ebd., S. 229.

⁴³⁰ Ebd.

romantische Handlungsmotiv eines barbarischen südländischen Eifersuchtmordes nicht mehr ins Zentrum des Interesses seines Textes stellt.

Auch in anderen Novellen aus nachromantischer Zeit erscheint das Handlungsmotiv der Liebesrache in abgewandelter und verwandelter Form: Die Entwicklung, die sich bei Balzac schon andeutete, wird weitergeführt, indem der Schauplatz der Erzählungen, die das Motiv des Liebesmordes behandeln, in nach-romantischer Zeit kaum mehr ein fernes südländisches Land längst vergangener Zeiten ist, sondern (fast) immer die realistisch gezeichnete Alltagswelt des zeitgenössischen Frankreich⁴³¹; darüber hinaus sind auch die Protagonisten, wie noch bei Balzac, keine leidenschaftlichen Italiener oder Spanier mehr, sondern meist sehr einfache und durchschnittliche Franzosen.

So ist es in Bloys Novelle *Terrible châtiment d'un dentiste* (1893, in *Histoires désobligeantes*, 1894) beispielsweise ein Pariser Zahnarzt, der seinen Rivalen, einen Schirmhändler aus dem Vorort Aubervilliers, erwürgt, damit seine geliebte Antoinette, die Tochter eines Eisenwarenhändlers, ihn, den Zahnarzt, und nicht ihren Verlobten, den Schirmhändler, heiratet. Für seinen Mord aus Liebe⁴³², den der bürgerliche Täter, so der Erzähler, aufgrund der Lektüre von „romans feuilletons“⁴³³ begeht, muß der Mörder in dieser Novelle (im Unterschied zu den Protagonisten der Romantik, deren weiteres Schicksal nach ihrer Mordtat meist nicht weiter thematisiert wird) freilich büßen. Obwohl der Zahnarzt zunächst sein Ziel erreicht und Antoinette überglücklich heiratet, die ihrerseits den Verlust ihres Verlobten schnell überwindet (vgl.: „La fille du quincailleur était une vierge raisonnable et bien portante qui ne s'abîma que très peu dans sa douleur.“⁴³⁴), kehrt sich das anfängliche Glück des Mörders doch bald in ein großes psychisches Leiden: Der Zahnarzt beginnt, weil ihn die

⁴³¹ Die einzige Ausnahme bildet Villiers' Novelle *La Reine Ysabeau* (1880, in *Contes cruels* 1883), die Paris im Jahre 1404 zu ihrem Handlungsschauplatz macht und davon erzählt, wie die grausame Königin Ysabeau de Bavière sich an ihrem Liebhaber, M. de Maulle, für dessen geplante Untreue rächt, indem sie ihn einer Brandstiftung, die er nie begangen hat, bezichtigt; das zukünftige Schicksal de Maulles, d.h. seine Verurteilung zu Folter und Hinrichtung wegen Brandstiftung, verkündet die Königin ihrem Liebhaber auf zärtlich-spielerische und sadistische Art und Weise während ihrer letzten gemeinsamen Liebesnacht. Das Motiv der Brandstiftung, derer die Königin ihren Geliebten bezichtigt, steht auch in dieser Novelle – ähnlich wie schon bei Balzac – für die zerstörerische Liebe, die de Maulle in der Königin entzündet. Festzuhalten ist für diese Novelle Villiers', daß sie das Handlungsmotiv des Eifersuchtmordes in Entsprechung zu dem historischen Stoff eher auf eine traditionelle, noch der Romantik verpflichtete Weise umsetzt. Im übrigen ist anzumerken, daß die Geschichte der grausamen Königin Ysabeau de Bavière auch Sade in seinem Roman *Histoire secrète d'Isabel de Bavière* behandelt; 1880 war Sades Text allerdings noch nicht veröffentlicht, so daß man wohl nicht davon sprechen kann, daß Villiers seinen Stoff von Sade übernommen habe.

⁴³² Vgl. Bloy: *Terrible châtiment d'un dentiste*, in: *Histoires désobligeantes*, S. 81: „Le croira-t-on? Il avait assassiné, véritablement assassiné par amour.“

⁴³³ Vgl. ebd., S. 82: „A force de voir dans les romans feuilletons les situations amoureuses dénouées de façon tragique, il s'était laissé gagner peu à peu à la tentation de supprimer, d'un seul coup, le marchand de parapluies qui faisait obstacle à son bonheur.“

⁴³⁴ Vgl. ebd., S. 83.

Erinnerung an seine Tat quält, mehr und mehr an einem halluzinatorischen Verfolgungswahn zu leiden, in dessen Folge er am Schluß der Erzählung sogar sein eigenes Kind ermordet.⁴³⁵ Schon diese knappe Skizzierung der Handlung und der Handelnden zeigt: Die Protagonisten dieser Novelle zeichnen sich durch eine besondere Mediokrität aus. Ihre Leidenschaft hat nur wenig mit den großartigen Gefühlen gemein, welche die Helden der Romantik umtrieben. Dieser Wandel findet seinen Ausdruck nicht nur in dem kleinbürgerlichen Milieu, in dem sich die Protagonisten bei Bloy bewegen. Insofern der Beweggrund für den Mord aus Liebe a priori ein immaterieller ist, kommt allein schon der Umstand, daß der Rivale des Liebenden ein Schirmhändler ist, einer ironischen Brechung gleich. Denn der Schirmhändler bzw. der bürgerliche Schirmträger steht in der Literatur des 19. Jahrhunderts für die bornierte, kleingeistige Haltung des materialistischen Bürgers, dem jeglicher Sinn für alles Höhere abgeht.⁴³⁶ Auch in Antoinettes Haltung gegenüber ihrem ermordeten Verlobten zeigt sich die Neuausrichtung des Motivschemas; Bestandteil dieser Veränderung ist des weiteren der psychische Verfall des Zahnarztes, der seine leidenschaftliche Tat nicht verkraftet. (Es ist im übrigen wohl die einzige seines Lebens, da der Zahnarzt seinen Geist nur insofern fordert, als er Banalitäten liest.⁴³⁷). Die Mediokrität der Bloyschen Protagonisten ist also dazu angetan, den Liebesmord zu entsublimieren; dadurch daß in dieser Novelle die psychische Entwicklung des Protagonisten nach seiner Tat thematisiert wird, findet sich das Handlungsmotiv des Liebesmordes in dieser Novelle darüber hinaus psychologisiert.

Die gleiche Tendenz läßt sich auch bei Maupassant bemerken, wie z.B. in *Les Bécasses* (1885), in der von einem Ereignis berichtet wird, das der Erzähler als „simple histoire, sombre fait divers comme il s’en passe aux champs quelquefois“⁴³⁸ bezeichnet: Wie der einleitende

⁴³⁵ Bloys Schilderungen der halluzinatorischen Wahnvorstellungen seines Helden haben dabei viel gemeinsam mit Maupassants Beschreibungen der Wahnvorstellungen des Bürgermeisters Renardet in der Novelle *La Petite Roque* (1885), der, ganz ähnlich wie der Bloysche Held, direkt nach seiner Tat – er hat ein Mädchen vergewaltigt und ermordet – zunächst befriedigt und in einem gewissen Sinn auch glücklich ist, nach einiger Zeit aber zunehmend von den Erinnerungen an sein Verbrechen heimgesucht und von bösen Wahnvorstellungen, die ihn schließlich zum Selbstmord treiben, verfolgt wird. Vgl. hierzu genauer unten S. 221-223.

⁴³⁶ Andere Schirmträger, die für eben diese kleingeistige Haltung des Bürgers stehen, begegnen beispielsweise am Schluß von Borels Novelle *Monsieur de l'Argentière*: Die rohe, blutrünstige Menge der Schirmträger, die der Hinrichtung Apollines beiwohnen und sich gegenseitig zurufen, die Schirme zu senken, damit man besser sehen könne, stellen in dieser Novelle den größtmöglichen Gegensatz zu der edlen, unschuldigen Heldin dar, die aufgrund der ungerechten Grausamkeit einer Gesellschaft hingerichtet wird, die eben aus solchen in ihrer Mittelmäßigkeit grausigen Bürgern besteht (vgl. Borel: *Monsieur de l'Argentière*, in: *Champavert: Contes immoraux*, S. 55); die bürgerlich-zivilisierte Mittelmäßigkeit, die der Schirm verkörpert, benennt Borel explizit in der Novelle *Passereau, l'écolier* (in: *Contes immoraux*, S. 179): „Un parapluie!... Laurent, tu m'insultes. Un parapluie! sublimé-doux de la civilisation, blason parlant, incarnation, quintessence et symbole de notre époque! Un parapluie!... Misérable transsubstantiation de la cape et de l'épée! Un parapluie!... Laurent, tu m'insultes!“

⁴³⁷ Vgl. Bloy: *Terrible châtement d'un dentiste*, in: *Histoires désobligeantes*, S. 82: „[les] lectures de dentiste [...] faisaient l'aliment unique du cerveau de ce meurtier.“

⁴³⁸ Maupassant: *Les Bécasses*, in: *Contes et nouvelles II*, S. 568.

Satz des Erzählers andeutet, verlegt Maupassant in dieser Novelle das Motiv des Mordes aus Liebe, dem nun nichts Großartiges mehr anhaftet, sondern das jetzt als ein zwar dunkles, aber niedriges, in eine banale Alltagswelt einbrechendes Geschehen, als ein gewöhnlicher *fait divers* erscheint, im Rahmen seiner naturalistischen Milieustudien in eine ländliche Region und in das soziale Umfeld einfacher Bauern. In der Novelle ist es ein Hirte, der taubstumme und geistig etwas zurückgebliebene Gargan, der seine ebenfalls geistig beschränkte Frau tötet: Als ein junger Dorfbewohner vor den Augen Gargans mit dessen Frau schläft, um ihn zu provozieren (im Dorf machen sich schon lange fast alle jungen Männer einen Spaß daraus, mit der willigen Frau des Taubstummen zu schlafen und den Hirten so zum „Gehörnten“ zu machen), verliert Gargan die Beherrschung und erwürgt seine Frau. Maupassant wandelt somit das traditionelle Handlungsmotiv der Rache eines Betrogenen ab, indem er es in ein bäuerliches, primitives Milieu verlegt und darüber hinaus einen geistig zurückgebliebenen Menschen zum Protagonisten seiner Liebesgeschichte macht. Wie schon in *L'Aveugle* wird damit auch in dieser Novelle der Akt der Tötung entsublimiert; zudem erhält das Motiv auch in *Les Bécasses* eine sozialkritische Nuance, indem es zeigt, welcher sozialen Härte kranke und benachteiligte Menschen ausgesetzt sind.

Eine weitere Abwandlung des Handlungsmotivs des Liebesmordes findet sich in der Novelle *Fou?* (1882). Maupassant macht hier einen psychisch kranken Mann – der in dem Pferd seiner Geliebten seinen Rivalen vermutet und deswegen das Pferd und seine Geliebte erschießt – zum Protagonisten eines Eifersuchtsdramas. Der Erzähler leitet seinen Bericht, welcher dem Leser in der Ich-Form präsentiert wird, mit folgenden Worten ein:

Suis-je fou? ou seulement jaloux? [...] J'ai accompli un acte de folie, de folie furieuse, c'est vrai; mais la jalousie haletante, mais l'amour exalté, trahi, condamné, mais la douleur abominable que j'endure, tout cela ne suffit-il pas pour nous faire commettre des crimes et des folies sans être vraiment criminel par le cœur ou par le cerveau?⁴³⁹

Hiermit ist das eigentliche Thema vorgegeben: Die Erzählung stellt dar, wie nah beieinander eine große Leidenschaft und der Wahnsinn liegen können. In diesem Sinn wird das traditionelle Motiv des Liebesmordes in dieser Novelle in seiner psycho-pathologischen Tragweite vorgestellt, und es ist an dem Leser, die im Titel durch das Fragezeichen

⁴³⁹ Maupassant: *Fou?*, in: *Contes et nouvelles I*, S. 522. Diese Novelle Maupassants erinnert in ihrer äußeren Form (Bericht eines psychisch kranken Menschen in der Ich-Form) und auch in Details, z.B. durch die refrainartig wiederkehrenden Beteuerungen des Ich-Erzählers, er sei nicht verrückt, sowie durch die dargestellte grausig-verrückte Tat stark an Poes Erzählung *Le Cœur révélateur*, die folgendermaßen beginnt: „Vrai! – je suis très-nerveux, épouvantablement nerveux, – je l'ai toujours été; mais pourquoi prétendez-vous que je suis fou? La maladie a aiguë mes sens, – elle ne les a pas détruits, – elle ne les a pas émoussés. [...] J'ai entendu bien des choses de l'enfer. Comment donc suis-je fou? Attention! Et observez avec quelle santé, – avec quel calme je puis vous raconter toute l'histoire“ (Poe: *Œuvres en prose*, S. 321). Ebenso von Poe inspiriert erscheint das Element des Auges, das sowohl in Maupassants als auch in Poes Novelle zum Auslöser für den tödlichen Haß des Protagonisten wird.

aufgeworfene Frage zu beantworten, ob der Protagonist der Erzählung psychisch krank, pervers, verrückt oder tatsächlich nur übermäßig leidenschaftlich-eifersüchtig ist. Ähnlich der Struktur einer phantastischen Novelle hält der Text eine gewisse Ambiguität in bezug auf die Beantwortung eben dieser Frage aufrecht. Wichtigstes Mittel zur Ambiguierung des Erzählten ist dabei auch hier, wie häufig in der phantastischen Novelle, die eingeschränkte Ich-Perspektive, aus der die Ereignisse geschildert werden.⁴⁴⁰ Nichtsdestotrotz weist doch eine Mehrzahl von Indizien darauf hin, daß der Leser es in dieser Novelle mit einem in der Tat psychisch kranken Menschen und mit einem Fall von pervertierten sexuellen Instinkten (und damit mit einem nicht sehr glaubwürdigen Erzähler) zu tun hat. Um nur einige dieser Indizien zu nennen, sei hier angeführt, daß beispielsweise schon bei der Schilderung der Gefühle, die der Erzähler seiner Geliebten am Anfang ihrer Beziehung, in glücklichen Zeiten entgegengebracht hat, neben einer unendlich großen sexuellen Anziehung auch ein gewisser Tötungsdrang in bezug auf die geliebte Frau zur Sprache kommt:

En l'entreignant dans mes bras, je regardais son œil et frémissais, secoué tout autant par le besoin de tuer cette bête que par la nécessité de la posséder sans cesse.⁴⁴¹

In diesem Sinn verbindet den Ich-Erzähler mit seiner Geliebten, die er eher als wildes Tier denn als Menschen zu betrachten scheint (vgl. oben „bête“ und unten „brute“), eine Art ambigue, stark sexualisierte Haß-Liebe, wie auch aus folgender Passage deutlich wird:

Je l'attendais plein de rage, de haine, de mépris pour cette brute endormie dont j'étais l'esclave.⁴⁴²

Die Assimilation von Mensch und Tier wird aus dem Bereich einer gedanklichen Vorstellung in die Realität übertragen und handlungsbestimmend für den Erzähler. Die aggressiven Gefühle der Geliebten gegenüber ziehen in Verbindung mit der rasenden Eifersucht auf das Pferd die Tötung sowohl der Frau als auch des Tieres nach sich. Damit aber sind deutliche Anzeichen dafür gefunden, daß es sich beim Protagonisten dieser Novelle in der Tat um einen psychisch kranken Menschen mit sexual-pathologischen Verhaltensweisen handelt. Auch die Novelle *Fou?* kann somit als ein Beispiel für die Tendenz Maupassants gelten, in seinen Novellen traditionelle schwarz-romantische Handlungsmotive, wie in diesem Fall das der Liebesrache, zu psychologisieren und zu entsublimieren.

⁴⁴⁰ In der ersten, im *Gil Blas* erschienenen Fassung der Novelle ist diese Ambiguierung weitgehend aufgehoben, indem hier am Schluß der Erzählung in Form einer Art Rahmen die Bemerkung „Copié sur le manuscrit d'un aliéné“ zu lesen ist (vgl. Forestiers Anmerkungen zu *Fou?*, in: *Contes et nouvelles I*, S. 1454f.).

⁴⁴¹ Maupassant: *Fou?*, in: *Contes et nouvelles I*, S. 523.

⁴⁴² Ebd.

Eine weitere spezifische Ausprägung des Motivs des Liebesmordes findet sich schließlich noch in der im Kontext des Gattenmordes schon erwähnten Novelle *Le Bonheur dans le crime* (1866, in *Les Diaboliques* 1874) von Barbey sowie in Villiers' *Le Secret de la belle Ardiane* (1887, in *Histoires insolites*, 1888). In beiden Fällen wird das Handlungsmotiv insofern erweitert, als das wahrhaft unerhörte, empörende Ereignis beider Novellen in dem überaus glücklichen Leben der Protagonisten nach ihrer Mordtat liegt.

Bei Barbey wird das ungetrübte Liebesglück seiner verbrecherischen Protagonisten zum Auslöser für den Erzählvorgang: Als der Erzähler mit seinem Begleiter, dem alten normannischen Arzt Torty, im Pariser *Jardin des Plantes* vor dem Käfig des schwarzen Panthers stehenbleibt, fällt ihnen ein majestätisch-schönes, vor Glück strahlendes Paar auf. Um den Panther auf sich aufmerksam zu machen, streckt die Frau, die dem Tier an Schönheit und Stärke ebenbürtig, wenn nicht sogar überlegen erscheint, ihm furchtlos ihren Handschuh entgegen, den der Panther blitzschnell verschlingt. Als das Paar verschwunden ist, eröffnet Torty seinem Freund, daß er selbst der Arzt dieses außergewöhnlichen Paares gewesen sei, des Grafen und der Gräfin Serlon de Savigny, die er als Muster ehelicher Treue mit Philemon und Baucis vergleicht. Torty berichtet dem Ich-Erzähler des Rahmens von dem Verbrechen, das dieses Glück Hauteclaires und Serlons erst ermöglichte: Hauteclair tötete mit dem Einverständnis Serlons dessen erste Ehefrau, die damalige Gräfin Delphine de Savigny. Die Binnenerzählung erfüllt in dieser Novelle in bezug auf den Rahmen somit die Funktion, den erhabenen Glanz der Erscheinung des gräflichen Paares⁴⁴³ zu durchstoßen und dem Leser den moralischen Abgrund vor Augen zu führen, vor dem sich das im Rahmen präsentierte außergewöhnliche Liebesglück realisiert. Dieses kann als unerhört gelten, weil die nahegelegte Rezeptionshaltung, daß Verbrechen Strafe und Unglück nach sich ziehen müsse, enttäuscht wird. Daß „le drame et la catastrophe“⁴⁴⁴, auf die sich der Augenzeuge Torty gefaßt gemacht hat, ausbleiben, stellt ein Skandalon dar, wie sich an der Reaktion des extradiegetischen Erzählers ablesen läßt:

J'étais épouvanté... – Mais, – fis-je, – si c'est vrai ce que vous me contez là, docteur, c'est un effroyable désordre dans la création que le bonheur de ces gens- là.⁴⁴⁵

In der moralischen Beurteilung des Geschehens stimmen die beiden Gesprächspartner allerdings nicht ganz überein. Torty scheint den metaphysischen Befund, den sein Zuhörer vorgibt, zurückzuweisen, denn der Arzt wendet sich zunächst gegen dessen Kategorien:

⁴⁴³ Vgl. zu den Attributen der Erhabenheit, mit denen Barbey seine Protagonisten in dieser Novelle ausstattet oben S. 40f.

⁴⁴⁴ Barbey: *Le Bonheur dans le crime*, in: *Œuvres romanesques complètes II*, S. 110.

⁴⁴⁵ Ebd., S. 120.

C'est un désordre ou c'est un ordre, comme il vous plaira, – répondit le docteur Torty, cet athée absolu et tranquille aussi, comme ceux dont il parlait, mais c'est un fait. Ils sont heureux exceptionnellement, et insolemment heureux. Je suis bien vieux, et j'ai vu dans ma vie bien des bonheurs qui n'ont pas duré; mais je n'ai vu que celui-là qui fût aussi profond, et qui dure toujours!⁴⁴⁶

Aber auch Torty gesteht mit dem Begriff *insolent* im Grunde zu, daß mit dem offensichtlichen Glück ein Verstoß gegen die Ordnung vorliegt. Dies unterstreicht seine spätere Formulierung „ce renversement, [...] cette fin du monde“.⁴⁴⁷ Selbst die Figur des Atheisten räumt also ein, daß eine Umkehrung – eine Diabolisierung – des eigentlich Richtigen vorliegt.⁴⁴⁸

Es kann nicht verwundern, daß ein solcher literarischer Gegenstand, bei dessen Darstellung zudem noch textimmanent der Charakter des Diabolischen hervorgehoben wird, im 19. Jahrhundert auch die Justiz auf den Plan ruft. Wie Hofer bemerkt, hat Barbey in seiner Rechtfertigung vor dem Richter beim Prozeß gegen seine *Diaboliques* – wobei bezeichnenderweise kein anderes Werk so sehr kritisiert wurde wie *Le Bonheur dans le crime*⁴⁴⁹ – richtig erkannt, daß seine Novelle nur dann moralisch sein könne, wenn es eine göttliche Gerechtigkeit gebe, die das verbrecherische Paar im Jenseits bestrafe.⁴⁵⁰

Zurück zum Text: Der Atheist Torty kann natürlich nicht an eine solche höhere Gerechtigkeit glauben, sondern sieht sich gezwungen, im Diesseits nach dem Vollzug einer irdischen Gerechtigkeit zu suchen. Wie der intradiegetische Erzähler an mehreren Stellen bewußt hervorhebt, bleibt diese Suche aber erfolglos. Nicht der kleinste Schatten trübt das Glück des Paares. Selbst ihre Kinderlosigkeit verstärkt noch die Liebe der beiden.⁴⁵¹ Als Torty die Gräfin fragt, ob sie nicht bedauere, keine Kinder zu haben, antwortet Hauteclair:

Je n'en veux pas! – fit-elle impérieusement. J'aimerais moins Serlon. Les enfants, – ajouta-t-elle avec une espèce de mépris, – sont bons pour les femmes malheureuses.⁴⁵²

Das teuflische Glück Hauteclaires erfüllt sich folglich im gewollten Verzicht auf die Mutterschaft, der für Barbey, wie Hofer bemerkt, „zugleich auch ein Verstoß gegen Gott ist.“⁴⁵³

⁴⁴⁶ Barbey: *Le Bonheur dans le crime*, in: *Œuvres romanesques complètes II*, S. 120.

⁴⁴⁷ Barbey: *Le Bonheur dans le crime*, in: *Œuvres romanesques complètes II*, S. 122.

⁴⁴⁸ Vgl. Tortys Worte an anderer Stelle, die im Nachhinein in den Bereich des Irrealen verwiesen werden: „une excellente et triomphante plaisanterie du Diable contre Dieu, s'il y avait un Dieu et un Diable“ (*Œuvres romanesques complètes II*, S. 121).

⁴⁴⁹ Vgl. Hofer (1974), S. 169.

⁴⁵⁰ Vgl. ebd., S. 170.

⁴⁵¹ Vgl. ebd., S. 169.

⁴⁵² Barbey: *Le Bonheur dans le crime*, in: *Œuvres romanesques complètes II*, S. 127.

⁴⁵³ Hofer (1974), S. 169.

Hofer bemerkt zu Recht, daß diese Auffassung Barbey's auch in der Novelle *Le Dessous de cartes d'une partie de whist*, in der die Comtesse de Stasseville ihre Kinder ihrem Geliebten opfert, zum Ausdruck komme („Wo der Mensch seine rein menschliche Liebe als oberstes Lebensgesetz auffaßt, leugnet er Gott selber [...]. Die als absolute Größe gesetzte irdische Liebe ist es, die den Menschen in Barbey's Werk unfähig macht, Gott zu

Angesichts all dessen vermag Torty sich das widersinnige Glück schließlich, wie Hofer formuliert, nur noch mit der Vorstellung zu erklären, daß Hauteclair und Serlon zu Tieren geworden sind, deren Glück letztlich einer tierischen Unbekümmertheit gleichkommt⁴⁵⁴ – womit an dieser Stelle wieder die schon zu Beginn im Rahmen evozierte Ähnlichkeit Hauteclaires mit einem gefährlichen Raubtier, dem Panther, aufgenommen wird:

Oh! pardieu, je croyais très bien, pour ma part, *in petto*, que le concubinage continuerait d'aller son train entre ces deux fiers animaux, qui avaient, au premier coup d'œil, reconnu qu'ils étaient de la même espèce et avaient osé l'adultère sous les yeux même de la comtesse.⁴⁵⁵

Wie Hofer schlußfolgert, kann es hiermit „für den Grafen und die Gräfin Savigny [...] kein Gewissen und kein moralisches Gefühl mehr geben: Ihre tierische Liebe hat sie vernichtet.“⁴⁵⁶

Damit entzieht sich ihr Glück dem Verständnis eines moralisch empfindenden Menschen:

Il y a le phénomène d'un bonheur continu, d'une bulle de savon qui grandit toujours et qui ne crève jamais! Quand le bonheur est continu, c'est déjà une surprise; mais ce bonheur dans le crime, c'est une stupéfaction, et voilà vingt ans que je ne reviens pas de cette stupéfaction-là. Le vieux médecin, le vieux observateur, le vieux moraliste... ou *immoraliste* – (reprit-il, voyant mon sourire), – est déconcerté par le spectacle auquel il assiste depuis tant d'années, et qu'il ne peut pas vous faire voir en détail, car s'il y a un mot traînaillé partout, tant il est vrai! c'est que le bonheur n'a pas d'histoire. Il n'a pas plus de description.⁴⁵⁷

An dieser Stelle wird der Unsagbarkeitstopos, der sich in traditionellen Schauernovellen der Romantik meist in bezug auf das Schreckenerregende einer grausamen und blutigen Situation findet, auf das Glück des verbrecherischen Ehepaares bezogen, womit auch in dieser Passage wieder sehr deutlich zum Ausdruck kommt, daß das eigentlich unerhörte, schreckenerregende Ereignis, wie schon in *La Vengeance d'une femme*, nicht in dem Akt des Mordes⁴⁵⁸ selbst liegt, sondern daß das spezifisch Empörende dieser Erzählung vielmehr in diesem Glück des verbrecherischen Grafenpaares zu finden ist. Das traditionelle Handlungsmotiv des Liebesmordes ist damit in dieser Novelle um eine gewichtige moralische Bedeutungsebene

erkennen“ (ebd.). Dieser Gedanke findet sich auch in der weiter oben im Kontext des Liebesmordes angeführten sechsten Erzählung der *Diaboliques*, in *La Vengeance d'une femme* (vgl. oben S. 121-123).

In dem Umstand, daß der Verzicht auf die Mutterschaft vom Erzähler als eine besonders große Sünde dargestellt wird, nähert sich die Auffassung Barbey's einer Erscheinungsform des Bösen an, wie sie bei Sade begegnet. Vgl. hierzu Anm. 399.

⁴⁵⁴ Vgl. Hofer (1974), S. 170.

⁴⁵⁵ Barbey: *Le Bonheur dans le crime*, in: *Œuvres romanesques complètes II*, S. 122.

⁴⁵⁶ Hofer (1974), S. 170.

⁴⁵⁷ Barbey: *Le Bonheur dans le crime*, in: *Œuvres romanesques complètes II*, S. 126.

⁴⁵⁸ Auch der Umstand, daß der Mord nicht wie in traditionellen Texten auf offene, demonstrative, leidenschaftliche und physisch präsente Weise mit einer archaischen, edlen Waffe wie Dolch, Messer etc. ausgeführt wird, sondern eben im Geheimen und versteckt durch Gift geschieht, kann darauf hinweisen, daß das Verbrechen eine weniger herausgehobene Stellung einnimmt.

Die Abkehr vom Blutrünstigen wird explizit thematisiert, wenn der Erzähler den heimlichen Mord Hauteclaires und Serlons als „crime lâche qui n'avait pas eu le courage d'être sanglant“ (Barbey: *Le Bonheur dans le crime*, in *Œuvres romanesques complètes II*, S. 125) bezeichnet.

und damit auch, zumindest in Barbeys Verständnis, um eine metaphysische Dimension erweitert.⁴⁵⁹

Villiers bezieht sich in seiner Novelle *Le Secret de la belle Ardiane* explizit auf *Le Bonheur dans le crime*, indem er seinem Text eben diesen Titel Barbeys als Motto voranstellt. Ähnlich wie Barbeys Erzählung beginnt auch Villiers' Novelle damit, daß eine Szene vollkommenen Liebesglückes heraufbeschworen wird. Bei Villiers sind die Protagonisten allerdings etwas weniger außergewöhnliche, erhabene Gestalten, die sich dementsprechend auch in einer etwas alltäglicheren Umgebung bewegen: Ein Mann, eine schöne Frau und ein Kind sitzen neben ihrem einfachen, aber hübschen und neuen Häuschen im Garten. Bei der Schilderung des friedlichen Bildes nimmt Villiers den klassischen Topos des *locus amoenus* auf:

La maisonnette neuve du jeune garde-chef des Eaux-et-Forêts, Pier Albrun, dominait, sur un versant, le village d'Ypinx-les-Trembles, sis à deux lieues de Perpignan, – non loin d'un val des Pyrénées-Orientales, ouvert sur cette plaine de Ruysors que bornent, à l'horizon, vers l'Espagne, de grandes sapinières. En pente, au-dessus d'un gave dont l'écume bouillonnait entre des roches, le jardin, d'où s'élançaient, ombrageant mille fleurs mi-sauvages, des touffes de lauriers-roses et de caroubiers, encensait d'une

⁴⁵⁹ Wie Hofer darlegt, wurde Barbey zu dem kontrastierenden Handlungsschema des Glücks im Verbrechen durch seine Kritik an Hugos Valjean angeregt: Barbey könne und wolle Valjean und seine Wandlung nicht für glaubwürdig halten und stelle ihm Vautrin entgegen, das Prinzip des absolut Bösen. Barbey sei dabei, so Hofer, von Baudelaire – insbesondere von seinem Wagner-Aufsatz – dazu inspiriert worden, das unzerstörbare Glück und die Reuelosigkeit eines Verbrechers darzustellen. Hofer zufolge ist Barbey auch von Laclos beeinflusst worden, der in seinen *Liaisons dangereuses* im vierten Brief Valmont an Mme de Merteuil schreiben läßt, daß er mit ihr zusammen der Welt ein Vorbild an „constance“ geben wolle. Hofer erkennt in diesen Vorstellungen eine Verbindung zu Nietzsche, der bedauert habe, daß die „Bösen, die glücklich sind“, eine Spezies darstellten, „welche von den Moralisten verschwiegen werde“ (Nietzsche: Hanser II, S. 602, zitiert nach Hofer (1974), S. 171).

Hinzuzufügen ist an dieser Stelle, daß schon Sade in seiner Novelle *Eugénie de Franval* (in: *Les Crimes de l'amour*, entst. 1787/88; ersch. 1800) das von Barbey aufgeworfene moral-philosophische Problem thematisiert und seinen Helden Franval begründen läßt, warum es ein Glück im Verbrechen geben könne. Auf die kategorische Behauptung „Il est impossible, monsieur, que le bonheur puisse se trouver dans le crime.“ (Sade: *Eugénie de Franval*, in: *Œuvres complètes X*, S. 458) entgegnet der Sadesche Held: „J'en conviens; mais celui qui, par des études profondes, par des réflexions mûres, a pu mettre son esprit au point de ne soupçonner de mal à rien, de voir avec la plus tranquille indifférence toutes les actions humaines, de les considérer toutes comme des résultats nécessaires d'une puissance, telle qu'elle soit, qui tantôt bonne et tantôt perverse, mais toujours impérieuse, nous inspire tour à tour ce que les hommes approuvent ou ce qu'ils condamnent, mais jamais rien qui la dérange ou qui la trouble, celui-là, dis-je, vous en conviendrez, monsieur, peut se trouver aussi heureux, en se conduisant comme je le fais, que vous l'êtes dans la carrière que vous parcourez; le bonheur est idéal, il est l'ouvrage de l'imagination; c'est une manière d'être mû, qui dépend uniquement de notre façon de voir et de sentir, il n'est, excepté la satisfaction des besoins, aucune chose qui rende tous les hommes également heureux; nous voyons chaque jour un individu le devenir, de ce qui déplaît souverainement à un autre: il n'y a donc point de bonheur certain, il ne peut en exister pour nous d'autre que celui que nous formons en raison de nos organes et de nos principes.“ (ebd.).

Die Handlung der Sadeschen Novelle bestätigt die Aussage Franvals, da Vater und Tochter ihre verbrecherische Inzestliebe zunächst in ungetrübtem Glück erleben. So bildet letztlich die gelehrt-überzeugte Verdorbenheit Eugénies das schreckenerregende Ereignis der Novelle. Diese Einstellung ist – wie sich mit dem Kontext des obigen Zitats belegen läßt – philosophisch begründet und erscheint damit eigentlich unumkehrbar, so daß der tragische Schluß des Textes sowie die Reue Eugénies sehr aufgesetzt wirken. Es kann hier vernachlässigt werden, ob diese Handlungselemente durch die Zensur erzwungen wurden oder nicht; es gilt Didiers Aussage: „[...] le dénouement tragique est visiblement superflu et parodique: le ton général de cette nouvelle, c'est le bonheur des amants.“ (Didier: *Inceste et écriture chez Sade*, S. VIII).

Den Namen Baudelaire und Laclos, die Hofer als Anreger Barbeys anführt, ist also noch der Name Sades hinzuzufügen. Barbeys Protagonisten ähneln dabei allerdings insofern eher denen Laclos', als sie sich hinter Tabus und Masken verstecken und sich nicht wie die Sadeschen Helden offen zum Laster bekennen und die Tugend verachten.

vapeur de cassolettes la riante bastide, et de hauts prussiers, s'étagant derrière elle, disséminaient, au frôler des brises pyrénéennes, ces aromales senteurs de baume sur le village. – Un paradis, cette pauvre et jolie demeure! qu'habitait, avec sa jeune femme, ce beau gars de vingt-huit ans, à peau blanche, aux yeux de brave. [...] Or, ce soir-là [...], la belle Ardiane, assise, des grains de corail au cou, ses bandeaux noirs au long de ses joues pâles, svelte, en un blanc peignoir, dans le fauteuil de paille tressée, et son bel enfant, de huit mois déjà, lui épuisant le sein, regardait, de ses noirs yeux un peu fixes, le village endormi, la campagne lointaine – et, tout là-bas, les remuantes verdure des sapins.⁴⁶⁰

Einzig die in dieser Passage zweimal erwähnten hohen Tannen in der Ferne, an der Grenze zu Spanien⁴⁶¹, denen aufgrund der ihnen oft zugeschriebenen Dunkelheit und Größe etwas Bedrohliches anhaftet und die gemeinhin – auch in vielen Schauernovellen – zum Topos des *locus horribilis* gehören (vgl. dazu oben S. 23f. sowie unten S. 269f.), ebenso wie der Blick der schönen Ardiane hinüber zu eben jenen Tannen scheinen in dieser Schilderung des häuslichen Familienparadieses zu den Topoi des *locus amoenus* (Bachgeplätscher, Schatten, Blumen, Wohlgerüche, leichter Wind, edler Mann, schöne Frau) nicht ganz passen zu wollen.⁴⁶² In die gleiche Richtung weisen die schwarzen, verkohlten Mauerreste, die, so die weitere Beschreibung des Erzählers, vom Haus des Ehepaares aus hier und dort zwischen den weißen Mauern des Dorfes zu erkennen sind.

Den so gearteten, eher dezenten Vorausdeutungen folgt im zweiten Teil der Novelle, wie bei Barbey, die Darstellung des Verbrechens, das dieses so vollkommene Glück des Ehepaares erst ermöglicht hat: Während Pier und Ardiane sich an ihrem Glück und ihrer Liebe freuen und das Ehrenkreuz betrachten, das Pier gerade unter anderem dafür erhalten hat, daß er sich bei den sieben Bränden, die das Dorf Ypinx-les-Trembles im letzten Jahr heimsuchten und bei denen viele Menschen ums Leben kamen, als Feuerwehrmann sehr mutig und geschickt erwiesen hat, während die Familie also im vollkommenen Glück beisammensitzt, bekennt Ardiane Inféral – deren Vorname im übrigen in Entsprechung zu ihrem Verbrechen mit dem lateinischen *ardere* in Verbindung gebracht werden kann, während ihr Nachname an das Wort *infernal* erinnert⁴⁶³ – ihrem Mann gegenüber, daß sie selbst es war, die die sieben Brände legte. Dabei zeigt Ardiane kein Zeichen der Reue und begründet ihre Tat folgendermaßen:

Pier, puisque nous étions enfermés dans l'indigence, et que bouter le feu à ces taudions était le SEUL moyen de nous voir! et d'être l'un à l'autre! et d'avoir notre enfant!⁴⁶⁴

⁴⁶⁰ Villiers: *Le Secret de la belle Ardiane*, in: *Œuvres complètes* II, S. 252f.

⁴⁶¹ Man beachte, daß Villiers dadurch, dass er seine Erzählung in die Nähe der spanischen Grenze verlegt, auch die schauerromantische Tradition des spanischen Liebesdramas anklingen läßt. An dieser Stelle kündigt sich also gewissermaßen, indem Spanien und auch die Tannen erwähnt werden, das aus großer Leidenschaft resultierende Drama undeutlich und in weiter Ferne an.

⁴⁶² Ansonsten könnte andeutungsweise in den ersten Zeilen auch schon der Ortsname aufhorchen lassen, der das Verb *trembler* evoziert.

⁴⁶³ Vgl. die Anmerkungen von Raitt/Castex zu *Le Secret de la belle Ardiane*, in: Villiers: *Œuvres complètes* II, S. 1218.

⁴⁶⁴ Villiers: *Le Secret de la belle Ardiane*, in: *Œuvres complètes* II, S. 256.

Ähnlich wie Barbey's Heldin Hauteclaire setzt also auch Ardiane ihre Liebe absolut und opfert ihr, ohne dabei von moralischen Bedenken geplagt zu werden, sogar mehrere Menschenleben; die Verwendung des pejorativen Begriffes „taudions“ für die Hütten, die sie abfackelte und in denen Menschen im Feuer ihr Leben ließen, zeugt von der Gleichgültigkeit Ardianes ihren Opfern gegenüber. Dieselbe Gleichgültigkeit der Protagonistin zeigt sich auch in folgender Passage:

– Tu sais, murmura la Basquaise, je les regrette moins, moi: je les connus que j'étais enfant; ils me payaient mal mes écus, mes fines cordes [...]. Aussi, puisqu'on est tous mortels... A quoi qu'ils servaient, ces vieux avaricieux-là? Nous eussions brûlé, nous, qu'ils eussent dit: *c'est bien fait!* Et... de même, à peu près, des autres! – N'y pense donc plus! – Tiens, voici la chaumine Desjoncherêts: celle-là flambait dur, n'est-ce pas? Ce fut à celle-là que tu m'as embrassée après chez nous, pour la première fois. Tu avais sauvé le petit; tu t'en étais donné, de la peine! Ah! je t'admira! Tu étais très beau, je te dis, sous ton casque aux reflets tout rouges!... Ce baiser-là, vois-tu, – si tu savais!⁴⁶⁵

Auch wenn in dieser Passage sozialkritische Töne anklingen, indem Ardiane den lieblosen Geiz manches Dorfbewohners erwähnt, dem sie als armes Waisenkind im Dorf begegnete, zeigt sich in der verächtlichen Gleichgültigkeit gegenüber den Opfern und vor allem in dem Umstand, daß Ardiane mit der Erinnerung an ein brennendes Haus einen Kuß assoziiert, eindeutig, daß ihre Brandstiftung weniger eine Rache für frühere Kränkungen ist, sondern vielmehr im Dienste ihrer Liebe geschah. Die Bedeutung, die ihre Liebe zu Pier für sie hat, macht Ardiane explizit, indem sie darauf hinweist, daß sie sich aus Liebe über alle Schranken hinwegsetzen und also auch Verbrechen begehen könne:

– Peut-être fut-ce par amour! dit la Basquaise; – tiens, moi, tu sais, une fois aimante – ciel et terre périssent plutôt!⁴⁶⁶

Anders als bei Barbey ist der Ehemann Ardianes zunächst entsetzt über das Verbrechen seiner Frau, so daß er in seinem ersten moralischen Erschrecken das Ehrenkreuz von sich weg in den Bach schleudert, weil er erkennt, daß er es nur der teuflischen Tat Ardianes zu verdanken hat. Doch der Zorn und das Entsetzen Pier Albruns schwinden angesichts der Schönheit seiner Frau rasch, so daß er um fünf Uhr morgens „dans les délices d'Ardiane Inféral“⁴⁶⁷, wie der Erzähler spöttisch bemerkt, schwach wird, Ardiane verzeiht und sich einredet, seine Gefährtin sei keine Verbrecherin, sondern ganz im Gegenteil ein „cœur héroïque“⁴⁶⁸ – womit sich andeutet, daß Ardiane auf Pier, gerade weil ihr ein verbrecherischer Charakter eignet, einen besonderen Reiz ausübt.⁴⁶⁹

⁴⁶⁵ Villiers: *Le Secret de la belle Ardiane*, in: *Œuvres complètes* II, S. 255.

⁴⁶⁶ Ebd., S. 256.

⁴⁶⁷ Ebd., S. 257.

⁴⁶⁸ Ebd.

⁴⁶⁹ Vgl. Raitt/Castex zu Villiers: *Le Secret de la belle Ardiane*, in: *Œuvres complètes* II, S. 1217.

Den Reiz, den eine verbrecherische Frau auf einen Mann ausüben kann, benennt im übrigen schon Baudelaire; dieser führt das Phänomen auf das Sade zufolge naturhaft böse Wesen des Menschen zurück. Baudelaire schreibt

Im letzten Teil der Erzählung folgt das *dénouement*: Pier und Ardiane leben, wie Hauteclair und Serlon, in vollkommenem Glück und großer Liebe zusammen, indem sie die Früchte des Verbrechens Ardianes genießen:

Aujourd'hui, Pier et son Ardiane s'adorent, et, – moins l'ombre du secret qu'ils gardent et qui les unit à jamais, – certes, ils paraissent heureux!... Il a su repêcher sa croix, qu'il a bien gagnée d'ailleurs, et qu'il porte.⁴⁷⁰

Das Ende der Geschichte von Pier und der schönen Ardiane kommentiert der Erzähler, indem er mit schneidender Ironie bemerkt:

Et, s'il faut parler franc, – *après tout, pourquoi n'eût-il point pardonné?* Tel autre, criant un adieu rauque, se fût enfui? Trois mois après, les gazettes eussent relaté sa mort „glorieuse“ en Chine ou chez les Hovas; l'enfant, laissé en détresse, fût rentré dans les limbes; et la Basquaise, entretenue dans quelque ville, eût, sans doute, levé les épaules à cette nouvelle lointaine qu'elle était veuve, et, tout bas, eût traité le défunt d'imbécile. Tels eussent été les résultats d'une austérité trop rigide. [...] Enfin, si l'on songe à ce que l'Humanité admire, estime ou approuve, ce dénouement-là, pour tout esprit sérieux et sincère, n'est-il pas le plus ... plausible?⁴⁷¹

Mit diesem ironisch-zynischen Schlußkommentar des Erzählers zum Verhalten Pier Albruns verschiebt sich bei Villiers im Vergleich zu *Le Bonheur dans le crime* der Schwerpunkt der Erzählung: Während bei Barbey vor allem Hauteclair, die faszinierende, ganz und gar nicht alltägliche teuflische Gestalt, sowie das durch ihr Verbrechen ermöglichte Glück eines erhaben-bösen Paares im Fokus stehen, rückt bei Villiers eher das feige Verhalten des Mannes, der das Verbrechen seiner Frau trotz seiner ersten moralischen Ablehnung akzeptiert, in den Mittelpunkt des Interesses. In bezug auf den Sinneswandel Piers bemerkt der Erzähler spöttisch, daß wohl die Mehrheit seiner Zeitgenossen wie der Protagonist seiner Erzählung gehandelt hätten. Damit wird deutlich, daß Villiers' Erzählung nicht wie *Le Bonheur dans le crime* einen erstaunlichen Einzelfall beschreiben will, sondern vielerlei die alltägliche moralische Verdorbenheit der modernen Gesellschaft anklagt: Im Vergleich mit Barbey nimmt Villiers der Figur des glücklichen Verbrechers bzw. der glücklichen Verbrecherin und damit auch dem Handlungsmotiv des Mordes aus Liebe, also den Charakter des Großartig-Starken, Außergewöhnlichen und Erhabenen, indem er das Niedrige, Gewöhnliche und Schwache dieses Glücks betont und enthüllt. Auch wenn Villiers somit im Vergleich zu Barbey einen anderen Akzent setzt, ist doch festzuhalten, daß bei beiden Autoren das Motiv

in einem Entwurf zu einem Roman: „Sinnlicher Genuß in der Gesellschaft der Extravaganten. Welches Grauen und welcher Genuß in der Liebe zu einer Spionin, einer Diebin usw. ...! Der seelische Beweggrund dieser Lust. Man muß immer zu de Sade zurückkehren, das heißt zu dem natürlichen Menschen, um das Böse zu erklären. [...] Monströse Empfindungen der Freundschaft und der Bewunderung für eine lasterhafte Frau“ (in Baudelaire: *Sämtliche Werke / Briefe*, Bd. 6, S. 278).

⁴⁷⁰ Villiers: *Le Secret de la belle Ardiane*, in: *Œuvres complètes II*, S. 257.

⁴⁷¹ Ebd.

des Mordes aus Liebe sich insofern weiterentwickelt findet, als es in einen größeren moral-philosophischen Kontext gestellt wird.

Die **Tötung aus verletzter Ehre** begegnet ebenso wie die Tötung aus Liebe schon früh in der Geschichte der französischen Novellistik: Ehre als Beweggrund für das Handlungsmotiv der Tötung findet sich beispielsweise im *Heptaméron* (ersch. 1558) Marguerite de Navarres in der 12. Novelle, wo davon berichtet wird, wie ein florentinischer Edelmann die Ehre seiner Schwester, welcher der Fürst aus dem Haus Medici nachstellt, verteidigt, indem er seinen Fürsten, mit dem ihm eigentlich eine tiefe Freundschaft verbindet, in eine Falle lockt. Dem sich mit seinen Zähnen Wehrenden schneidet er dann mit einem Dolch die Kehle durch und flieht schließlich nach dem Mord in die Türkei. Die Leiche wird am darauffolgenden Tag von den fürstlichen Dienern in einer Lache von Blut gefunden.

In Marguerites Novelle finden sich schon gewisse Grundbestandteile des Motivschemas des Ehrenmordes, die auch für die Bearbeitungen des Motivs im 19. Jahrhundert von Bedeutung sind: Der Schauplatz der Handlung liegt im Süden, und die Protagonisten sind Südländer; die (Familien-)ehre ist oberstes Gebot, das in einem Fall der Ehrverletzung das Handeln bestimmt und dem alle anderen Werte, wie z.B. Freundschaft, Liebe oder auch politische Verpflichtung, unterzuordnen sind; und die Ausführung des Ehrenmordes (mit einem edlen Instrument wie dem Dolch) gipfelt schließlich in einer frenetischen, grausigen Szene.

Wie der Liebesmord, so tritt auch das Schauermotiv des Ehrenmordes in der französischen Novellistik gehäuft erst im 19. Jahrhundert, in der Novelle der Romantik in Erscheinung. Das Handlungsmotiv begegnet dabei oft unter der Bezeichnung der *Vendetta* im Kontext einer korsischen Blutrache, wobei die Autoren des 19. Jahrhunderts sich zur Darstellung ihres solcherart exotischen Gegenstandes im Vergleich zu Marguerite de Navarre verstärkt illusionistischer Erzähltechniken wie Detailrealismus (in bezug auf die Beschreibung der korsischen Landschaft, der Orte sowie der Sitten und Gebräuche) und *Couleur locale* (die Autoren fügen z.B. gerne italienische Wörter oder Ausdrücke des korsischen Dialekts in ihre Erzählungen ein) bedienen, um die Authentizität ihrer Geschichten zu verstärken.

In einer der frühesten Novellen des 19. Jahrhunderts, die dieses Handlungsmotiv aufweist, in Mérimées *Mateo Falcone* (1829), findet sich das Motiv des korsischen Ehrenmordes in einer spezifischen Ausprägung. Den Ehrenmord begeht in dieser Novelle ein korsischer Vater, indem er seinen eigenen kleinen Sohn Fortunato erschießt, weil sich dieser in seinen Augen unehrenhaft verhalten hat: Das Kind lieferte einen Banditen, dem es zuvor Schutz unter dem

Dach seines Vaters gewährt hatte, an die Polizei aus. Indem in Mérimées Novelle der Ehrenmord an dem eigenen Sohn, und nicht, wie bei dem Motiv der *Vendetta* üblich, an einem Mitglied einer verfeindeten Familie vollzogen wird, illustriert Mérimée in besonders krasser Form, welche grausamen Konsequenzen die korsischen Ehrvorstellungen nach sich ziehen können.

Hat Mérimées *Mateo Falcone* Korsika zum Schauplatz, so verlegt Balzac den Handlungsort seiner mit dem Titel *La Vendetta* (1830) überschriebenen Erzählung nach Paris, in die Zeit des Konsulats (1. Szene) bzw., was den Rest der Novelle betrifft, ins Paris der Restauration, indem er seine korsischen Protagonisten in die französische Hauptstadt kommen läßt. Wie schon in bezug auf das Motiv des südländischen Liebesmordes beobachtet, versucht Balzac, als ein realistischer Autor der romantischen Generation, auch das romantisch-exotische Motiv des korsischen Ehrenmordes in den Kontext des zeitgenössischen Frankreich einzubinden. Damit verhilft Balzac dem Motiv zu mehr Authentizität und Realitätsbezug und vermag so, seinem Anspruch gerechtzuwerden, ein Bild der französischen Gesellschaft seiner Zeit zu zeichnen.⁴⁷²

In *La Vendetta* entsteht das Unglück daraus, daß Kinder zweier durch Blutrache getrennter korsischer Familien gegen den Willen des Brautvaters heiraten. Obwohl die beiden Protagonisten Ginevra di Piombo und Luigi Porta dies in Paris fern der korsischen Blutrachegesetze tun, holt die archaische Tradition die Liebenden am Ende doch ein, weil der Vater Ginevras sich nicht vom Althergebrachten zu lösen vermag. Dies ist folgender Passage der Exposition unschwer zu entnehmen, in der Bartholoméo di Piombo in den Tuileries auf den ersten Konsul, Napoleon Bonaparte, trifft und seinen Landsmann, der ein alter Freund seiner Familie ist, um Hilfe bittet. Bartholoméo ist zuvor gerade mit seiner Frau und seiner kleinen Tochter Ginevra aus Korsika geflohen, nachdem er Rache an der verfeindeten Familie Porta genommen hat.

- Quel malheur a pu te chasser du pays? Tu en étais le plus riche, le plus...
- J'ai tué tous les Porta, répliqua le Corse d'un son de voix profond en fronçant les sourcils.
- Le premier consul fit deux pas en arrière comme un homme surpris.
- Vas-tu me trahir? s'écria Bartholoméo en jetant un regard sombre à Bonaparte. [...]
- Bonaparte [...] regarda Piombo, et lui dit: Pourquoi donc as-tu tué les Porta?
- [...] Ils [...] mirent le feu à ma vigne de Longone. Ils ont tué mon fils Grégorio. Ma fille Ginevra et ma femme leur ont échappé [...]. Quand je revins, je ne trouvais plus ma maison, je la cherchais les pieds dans ses cendres. Tout à coup je heurtai le corps de Grégorio, que je reconnus à la lueur de la lune. « Oh! les Porta ont fait le coup! » me dis-je. J'allai sur-le-champ dans les *Maquis*, j'y rassemblai quelques hommes auxquels j'avais rendu service, entends-tu, Bonaparte? et nous marchâmes sur la vigne des Porta. Nous sommes arrivés à cinq heures du matin, à sept ils étaient tous devant Dieu. [...]
- Bonaparte regardait Bartholoméo avec curiosité, mais sans étonnement. [...]

⁴⁷² Diese Autorintention spricht auch aus dem Titel der Novellensammlung *Scènes de la vie privée*, in der die Erzählung *La Vendetta* erschien und die insgesamt „die Folgen von falschen Ehen“ (Krömer 1972, S. 113) zeigt.

- En conscience, Piombo, répondit Napoléon, je ne puis pas te prendre sous mon aile. Je suis devenu le chef d'une grande nation, je commande la république, et dois faire exécuter les lois.
- Ah! ah! dit Bartholoméo.
- Mais je puis fermer les yeux, reprit Bonaparte. Le préjugé de la *vendetta* empêchera longtemps le règne des lois en Corse, ajouta-t-il en se parlant à lui-même. Il faut cependant le détruire à tout prix. Bonaparte resta un moment silencieux [...]. Le Corse agitait déjà la tête de droite et de gauche d'un air improbable.
- Demeure ici, reprit le consul en s'adressant à Bartholoméo, nous n'en saurons rien. [...] Mais plus de *vendetta*! Il n'y a pas de maquis ici. Si tu y joues du poignard, il n'y aurait pas de grâce à espérer. Ici la loi protège tous les citoyens, et l'on ne se fait pas justice soi-même. [...] ⁴⁷³

Bartholoméos Mißbilligung der ablehnenden Haltung Napoleons, die dieser in bezug auf die korsische Blutrache einnimmt, teilt sich nicht nur in der Geste des Kopfschüttelns, sondern auch *expressis verbis* mit: „Ah! vous n'êtes plus corses“⁴⁷⁴, sagt di Piombo, nachdem der Konsul bei der Erwähnung des Namens Porta keinerlei Regung von Haß gezeigt hat, obwohl auch die Familie Bonaparte mit den Portas verfeindet ist. Der geflohene Korse macht dem französischen Machhaber also dessen Korsentum streitig, weil Napoleon auch für sich selbst das „préjugé de la *vendetta*“⁴⁷⁵ abgelegt hat. An dieser Stelle wird deutlich, wie stark eine bestimmte Identität vom Erfüllen einer bestimmten Tradition abhängen kann.

Für Bartholoméo ist dieser Zusammenhang, wie der weitere Verlauf der Handlung bestätigt, unzweifelhaft gegeben, denn auch 15 Jahre nach seiner Ankunft in Paris hängt er dem Prinzip der Blutrache noch an: Als er in dem Mann, den seine Tochter liebt, Luigi Porta, den jüngsten, einzig überlebenden Sohn der von ihm vor 15 Jahren beinahe vollständig ausgelöschten Familie wiedererkennt, verbietet er Ginevra, den Feind ihrer Familie zu heiraten. Als Ginevra gegen den väterlichen Willen Luigi doch zum Mann nehmen will, versucht der alte Korse, seine Tochter mit seinem Dolch zu erstechen; als er dies nicht übers Herz bringt, sagt er sich von ihr los, erklärt sie für tot und verstößt sie:

„Fuis, dit-il. La Luigi Porta ne saurait être une Piombo. Je n'ai plus de fille! Je n'ai pas la force de te maudire; mais je t'abandonne, et tu n'as plus de père. Ma Ginevra Piombo est enterrée là, s'écria-t-il d'un son de voix profond en se pressant fortement le cœur. – Sors donc, malheureuse, ajouta-t-il après un moment de silence, sors, et ne reparais plus devant moi.“⁴⁷⁶

Die zwei folgenden Szenen enthalten die weitere Entwicklung der Geschichte Ginevras und Luigis: Nach zwei Jahren des Glücks kommt das junge Paar in Schwierigkeiten, in deren Folge ihr Kind an Unterernährung stirbt und Ginevra wahnsinnig wird. In der letzten Szene häuft Balzac die Elemente des Grausigen und Dramatischen: Gerade als die Eltern Ginevras bereit sind, ihrer Tochter zu vergeben, stürzt Luigi in ihr Haus, überbringt die Haare Ginevras und verkündet ihren Tod. Danach bricht er selbst zusammen, so daß der Vater di Piombo, wie

⁴⁷³ Balzac: *La Vendetta*, in: *La Comédie humaine I*, S. 1037-1039.

⁴⁷⁴ Ebd., S. 1038.

⁴⁷⁵ Ebd., S. 1039.

⁴⁷⁶ Ebd., S. 1084.

er lakonisch feststellt, kein Pulver mehr vergeuden muß, um das letzte Familienmitglied der Portas zu vernichten.

Wie Krömer bemerkt, bemüht sich Balzac in seiner Novelle „der Lehrhaftigkeit wegen [...] ein typisches, normales Geschehen mit einem allgemeingültigen Verlauf“⁴⁷⁷ zur Darstellung zu bringen. Deswegen steht das schauerromantische Handlungsmotiv der korsischen Blutrache nicht mehr im Zentrum der Erzählung, sondern fungiert als Hintergrund und Auslöser für das weitere Geschehen: Der eigentliche Akt der Blutrache, die physische Auslöschung der Familie Porta, liegt in *La Vendetta* ja einige Wochen vor dem Zeitpunkt, an dem die Erzählung einsetzt, und wird dementsprechend nur in Form eines rückblickenden Berichts aus der Perspektive Bartholoméos geschildert. In Balzacs Erzählung wird also gewissermaßen nur noch der tragische Schluß einer grausamen Rachegeschichte ausgebreitet, in welchem die physische Gewalt nicht mehr zu ihrem (vermeintlichen) Recht kommt. Ginevra und Luigi, die als letzte ihr Leben aufgrund der Feindschaft zwischen den Familien Piombo und Porta lassen müssen, sind Opfer einer zivilisierter erscheinenden Form der *Vendetta*: Es ist bezeichnend – und es entspricht gewissermaßen sogar dem von Napoleon formulierten *Vendetta*-Verbot⁴⁷⁸ –, daß Bartholoméo seine Tochter nicht erdolcht, sondern sie durch ihre Verstoßung nur einer ökonomischen Krise aussetzt, an der das Künstlerpaar Luigi und Ginevra zugrunde geht:

Au commencement de l'hiver de l'année 1819, les marchands de tableaux conseillèrent à Ginevra de leur donner autre chose que des copies, car ils ne pouvaient plus les vendre avantageusement par suite de la concurrence. Mme Porta [...] eut à lutter contre une foule d'artistes encore moins riches qu'elle ne l'était. [...] A la fin de l'hiver de cette même année, Luigi travailla sans relâche. Lui aussi luttait contre des concurrents: le prix des écritures avait tellement baissé, qu'il ne pouvait plus employer personne [...]. La situation de ce ménage eut quelque chose d'épouvantable: les âmes des deux époux nageaient dans le bonheur [...], la Pauvreté se levait comme un squelette au milieu de cette moisson de plaisir [...].⁴⁷⁹

Das ursprünglich exotische Motiv der korsischen Blutrache gewinnt hierdurch bei Balzac eine neue, auf das zeitgenössische Frankreich bezogene gesellschaftliche Dimension. Dennoch ist an dieser Stelle mit Krömer festzuhalten, daß das Interesse Balzacs am Normalen, gesellschaftlich Repräsentativen in dieser Novelle doch vom Reiz, den das Außergewöhnliche hat, überlagert wird.⁴⁸⁰ Deswegen, so Krömer, häufe die Schlußszene – obwohl wir es hier ja nur mit den Auswirkungen einer französisch-zivilisierten Form der *Vendetta* zu tun haben – das Dramatische, das Grausige. Stärker als vom Problem der unziemlichen Heirat werde die Erzählung also vom Thema der Rache beherrscht. Wenn Luigi am Schluß der Novelle, als er den Eltern Ginevras das Haar ihrer Tochter überbringt, ausruft: „*Morte!* Nos deux familles

⁴⁷⁷ Krömer (1972), S. 114.

⁴⁷⁸ Siehe oben Ende des Zitates 466.

⁴⁷⁹ Balzac: *La Vendetta*, in: *La Comédie humaine I*, S. 1094.

⁴⁸⁰ Vgl. hierzu und im folgenden Krömer (1972), S. 114.

devaient s'exterminer l'une par l'autre, car voilà tout ce qui reste d'elle“⁴⁸¹, wird, so Krömer, „aus der Notwendigkeit der Folgen der falschen Heirat unversehens ein über den Familien schwebendes Verhängnis.“⁴⁸² Damit aber seien wir, so folgert Krömer, mitten in der Schauerromantik angekommen.⁴⁸³

Wie Krömer ausführt, haben das Thema der Blutrache und ihrer schicksalhaften Folgen Einfluß auf die Darstellung der Figuren in *La Vendetta*: Auch in dieser Erzählung seien zwar, so Krömer, das Bemühen des Realisten Balzac um die Kennzeichnung von Typen und seine Breite der Welterfassung wiederzufinden. An der Protagonistin Ginevra lasse sich aber aufzeigen, daß die Figur – bei allen „typisch korsischen“ Eigenschaften, die sie mit ihrem Vater gemein hat, „Leidenschaftlichkeit, Härte und Kompromißlosigkeit“⁴⁸⁴ – in ihrer sublimen Größe vor allem deutlich romantische Züge trage. Ihre „Schönheit, Liebesfähigkeit, Seelenstärke, Reinheit [entsprechen] auch dem Bilde der romantischen Heldin, die mit einem übermächtigen Schicksal kämpft.“⁴⁸⁵ Dasselbe ließe sich von Luigi sagen.

Ganz anders, nämlich gänzlich unromantisch, erscheinen etwa die Schülerinnen aus den verschiedenen politischen Lagern im Atelier des Malers. Ihre Funktion beschränkt sich darauf, „Aspekte der Gesellschaft zu beleuchten und die historische Situation zu verdeutlichen, die eigentlich nicht für die Handlung notwendig sind, für die sich Balzac aber interessiert.“⁴⁸⁶ Der zeitgeschichtliche Kontext bleibt damit insgesamt eher im Hintergrund und vermag dem Thema Blutrache nicht wirklich den Reiz des romantisch-exotisch Sublimen zu nehmen. Die Charakterisierung der Protagonisten und, damit zusammenhängend, die Ausgestaltung des Schlusses stehen also in einem gewissen Spannungsverhältnis zu dem Bemühen, die *Vendetta* in realistischer Manier in das zeitgenössische Paris einzubetten. Es ist m.E. allerdings nicht zwingend, der Novelle aufgrund dieser Heterogenität einen minderen Wert zuzuschreiben.

Mérimée wendet in *Colomba* (1840) das Verfahren an, in die Erzählung eine spezifische Rezeptionshaltung hinsichtlich des romantischen *Vendetta*-Themas zu integrieren. Die Figur der Engländerin Miss Lydia bildet eine Kontrastfigur zu der Korsin Colomba, welche ihrem Bruder Orso, der lange in Frankreich gelebt hat und die Anschauungen seiner Schwester in bezug auf die Blutrache nicht teilt, die Rolle des sich für den Mord an ihrem Vater Rächenden

⁴⁸¹ Balzac: *La Vendetta*, in: *La Comédie humaine I*, S. 1101.

⁴⁸² Krömer (1972), S. 114.

⁴⁸³ Ebd.

⁴⁸⁴ Ebd.

⁴⁸⁵ Ebd., S. 114f.

⁴⁸⁶ Ebd., S. 115.

aufzwingt. Die Kontrastierung erfolgt hierbei bemerkenswerterweise nicht vorrangig dadurch, daß Miss Lydia eine vernunftgeleitete rechtsstaatliche Position einnehmen würde.

Vielmehr betrachtet die Engländerin ebenso befremdet wie fasziniert das Handeln Colombas, so daß sich eine zusätzliche Perspektive ergibt. Miss Lydia stellt als Prototyp der überspannten, romantisch veranlagten Engländerin eine Reflektorfigur dar. Sie interessiert sich für die platte Alltäglichkeit nur wenig; alles Wilde, Exotische und Herausragende aber bewundert sie abgrundtief.⁴⁸⁷ Deswegen begegnet sie, nachdem sie erfahren hat, daß Orso in eine Blutrache verwickelt ist⁴⁸⁸, auch diesem, seiner Schwester und der Geschichte von der *Vendetta* der beiden mit hingerissener Faszination, welche sie normalerweise nur für die sublimen Helden der romantischen Literatur übrig hat, die von großen dunklen Leidenschaften umgetrieben werden.⁴⁸⁹ Dadurch daß Mérimée eine so geartete Figur in seine Erzählung einfügt, gelingt ihm eine Distanznahme zur *Vendetta*⁴⁹⁰: Miss Lydias übersteigertes, vom Fremden übermäßig fasziniertes Interesse in bezug auf die korsische Blutrache erfüllt die Funktion, das schauerromantische Sujet des Textes zu ironisieren; denn indem der auktoriale Erzähler seine Reflektorfigur überspitzt-schematisierend darstellt, wird der Leser in die Lage versetzt, die Ereignisse aus einer distanzierteren Haltung zu betrachten, die nicht derjenigen Miss Lydias entspricht. Doch Einseitigkeiten sind zu vermeiden. Denn die einzelnen Grundbestandteile der Rezeptionshaltung der satirisch typisiert charakterisierten Engländerin, etwa fehlendes Verständnis⁴⁹¹, Befremden, Faszination, empfindet in bezug auf das romantisch-romaneske Geschehen, wenn auch in abgemildeter Form, zwangsläufig auch der

⁴⁸⁷ Vgl. z.B. Mérimée: *Colomba*, in: *Théâtre, Romans, Nouvelles*, S. 769, wo sich Miss Lydia und ihr Vater auf der Überfahrt nach Korsika zum ersten Mal mit Orso unterhalten: „ – Ne trouvez-vous pas la Méditerranée plus belle que l’Océan, mademoiselle? – Je la trouve trop bleue... et les vagues manquent de grandeur. – Vous aimez la beauté sauvage, mademoiselle? A ce compte je crois que la Corse vous plaira. – Ma fille, dit le colonel, aime tout ce qui est extraordinaire; c’est pourquoi l’Italie ne lui a guère plu. [...]“.

⁴⁸⁸ Vgl. Lydias Reaktion, als sie von einer Bediensteten erfährt, daß ein Matrose vermute, Orso kehre zurück, um Blutrache zu üben: „Ses renseignements intéressants changèrent d’une façon notable les manières et les dispositions de miss Lydia à l’égard du lieutenant della Rebbia. Dès ce moment il était devenu un personnage aux yeux de la romanesque Anglaise. Maintenant cet air d’insouciance, ce ton de franchise et de bonne humeur, qui d’abord l’avaient prévenue défavorablement, devenaient pour elle un mérite de plus, car c’était la profonde dissimulation d’une âme énergique, qui ne laisse percer à l’extérieur aucun des sentiments qu’elle renferme. [...]“ (Mérimée: *Colomba*, in: *Théâtre, Romans, Nouvelles*, S. 774f.).

⁴⁸⁹ Orso erscheint Miss Lydia beispielsweise als „une espèce de Fiesque“ (vgl. Mérimée: *Colomba*, in: *Théâtre, Romans, Nouvelles*, S. 774) und an anderer Stelle als ein „héros de roman dont j’ai interrompu la carrière aventureuse“, als „quelque chose entre un Conrad et un dandy“ (ebd. S. 802; Conrad ist der Name, den der Protagonist, ein Seeräuberhauptmann, in Byrons *The Corsair* trägt).

⁴⁹⁰ Vgl. Elwert (1976), S. 144f. Elwert sieht die Qualität von *Colomba* vor allem in Mérimées Ironie: „Ist nicht das, was die Novelle noch heute lesbar macht, der durchgehende ironische Unterton, mit dessen Hilfe Mérimée Abstand zum Stoff gewinnt, ihn ‚verfremdet‘? Gerade Mérimées Ironie, an der so viele seiner Zeitgenossen Anstoß nahmen, sicherte dem Werk sein Weiterleben. Es bedarf keiner besonderen Hinweise auf diese Ironie. Es finden sich Beispiele genug auf jeder Seite. [...]“.

⁴⁹¹ Vgl. hierzu die fast ins Grotleske gesteigerte Verständnislosigkeit Lydias für die korsischen Verhältnisse in ihrem Brief an Orso in Kapitel 14.

Erzähler (sonst würde er die Geschichte nicht erzählen) und mit ihm der Leser (sonst würde er die Geschichte nicht lesen).⁴⁹²

Auch in anderer Hinsicht wird dem impliziten Leser ein mehr oder minder kritischer Blick auf die *Vendetta* nahegelegt. Eine aufgeklärt vernunftgeleitete Position wird aus der Perspektive Orsos und durch seine ablehnende Haltung gegenüber dem korsischen Brauch der Blutrache vermittelt. Orso ruft dem Leser aber auch dauernd in Erinnerung, daß Colomba gemäß den Sitten und Gebräuchen ihres Landes handelt und daß ihr Verhalten für die korsische Gesellschaft typisch und daher keineswegs an sich außergewöhnlich ist: Was Fremden vielmehr erstaunlich erscheint, sind die Sitten selbst.⁴⁹³

Darüber hinaus berichtet der Mériméesche Erzähler selbst mit großer Ruhe und mit einer fast wissenschaftlichen Exaktheit von den befremdenden korsischen Sitten. Im Unterschied zu Balzac verzichtet Mérimée in *Colomba* fast ganz auf alles übertrieben Frenetische und Dramatische⁴⁹⁴, sondern bemüht sich stattdessen um eine möglichst objektive Einführung in die Denkart, die Sitten und Gebräuche der Korsen, indem er sowohl Orso Miss Lydia über Korsika und seine Bewohner unterrichten läßt, als auch selbst, als auktorialer Erzähler, der als kenntnisreicher Beobachter über dem Geschehen steht, dem Leser direkt Informationen über das fremde Land vermittelt:⁴⁹⁵ Im Licht dieser Erklärungen erscheint die eigentliche Blutrachetate, die Orso gegen seinen Willen begeht – als er von den Brüdern Barricini angegriffen wird, muß er schießen, um nicht selbst getötet zu werden –, als eine Folge gewisser Normvorstellungen, denen selbst Orso, der diese Normvorstellungen eigentlich ablehnt, nicht entkommen kann.

Für Mérimées Erzählung *Colomba* ist damit festzuhalten, daß durch die Betonung des zwanghaften Charakters der in dieser Novelle geschilderten Blutrache sowie durch die ironische Brechung des Themas durch die Reflektorfigur Miss Lydia sich eine gewisse Tendenz zu einer Entromantisierung und Entsublimierung der *Vendetta* und des

⁴⁹² Dies gegen Krömer (1972), der meint, daß die Figur der Miss Lydia „nach unserem Geschmack zu schematisch gezeichnet“ sei (S. 117): Daß Miss Lydia schematisch gezeichnet ist, ist sicher richtig. Aber der Überzeichnung kann eine Funktion zugewiesen werden. Im vermeintlichen „Zuviel“ manifestiert sich die romantische Begeisterung angesichts außergewöhnlicher Gestalten und Geschehnisse, wie sie die Protagonisten dieser Novelle und der Tathergang des Ehrengeldes darstellen, und jeder Rezipient ist aufgefordert, das ihm entsprechende Maß an Distanz zu bestimmen.

⁴⁹³ Vgl. Krömer (1972), S. 117.

⁴⁹⁴ Vgl. ebd. Einzige Ausnahme diesbezüglich bildet, wie Krömer bemerkt, Colombas Verhalten, als sie, nachdem Orso die zwei Brüder der verfeindeten Familie Barricini getötet hat, auf den alten, trauernden Vater der Toten trifft und diesem mitleidlos und triumphierend begegnet: Diese Stelle ist in der Tat dazu angetan, den Leser, wie Krömer formuliert, „vor der Wildheit Colombas erschauern“ (ebd.) zu lassen.

⁴⁹⁵ Vgl. zu letzterem Punkt z.B. das IV. Kapitel der Erzählung, in dem es zu Beginn heißt: „C'est pour me conformer au précepte d'Horace que je me suis lancé d'abord *in medias res*. Maintenant que tout dort, et la belle Colomba, et le colonel, et sa fille, je saisisrai ce moment pour instruire mon lecteur de certaines particularités qu'il ne doit pas ignorer [...]“ (Mérimée: *Colomba*, in: *Théâtre, Romans, Nouvelles*, S. 787).

entsprechenden Handlungsmotivs der Tötung bemerken läßt; Anklänge an die Romantik, die, wie bereits mehrfach erwähnt, dazu neigt, die Gewaltmotive zu ästhetisieren und zu sublimieren, sind allerdings auch bei Mérimée spürbar: Beispiele hierfür sind, wie weiter oben schon dargestellt, die Beschreibung der Waffen sowie, damit zusammenhängend, der Hinweis auf die außergewöhnliche Meisterschaft, mit der Orso seine Gegner tötet (vgl. oben S. 99f.).

Während bei Mérimée dem Racheakt also durchaus noch gewisse erhabene Züge anhängen, ist in Maupassants Novelle *Une vendetta* (1883) das Motiv restlos entästhetisiert und entsublimiert: Die sehr knappe Erzählung stellt die Rache einer armen alten Korsin für den Tod ihres einzigen Sohnes dar, der vom neutralen Erzähler lakonisch vermittelt wird: „Un soir, après une dispute, Antoine Saverini fut tué traîtreusement, d’un coup de couteau, par Nicolas Ravolati“⁴⁹⁶. Ebenso wenig erhaben wie der Tod des Sohnes ist die Rache, welche die alte Korsin ersinnt⁴⁹⁷: Sie richtet ihre große, magere Hündin mit Hilfe von Blutwurst darauf ab, die Kehle einer Strohuppe zu zerreißen. Nachdem die Frau ihre Hündin drei Monate lang auf diese Art dressiert hat, macht sie sich als Mann verkleidet auf die Reise zum Mörder ihres Sohnes und läßt ihm von ihrer Hündin die Kehle zerfetzen. Danach belohnt sie den Hund mit der Wurst und kehrt befriedigt nach Hause zurück, wo sie nun wieder gut schläft. Dem Tötungsinstrument, dessen sich die Witwe Saverini bedient (magere Hündin und Wurst), haftet nichts Ästhetisches oder gar Sublimes mehr an. Und auch die Täterin ist keine schöne, junge, leidenschaftliche Korsin vom Typ Colombas oder Ginevras, sondern nur eine alte Witwe, so unbedeutend und gewissermaßen entindividualisiert, daß der Leser noch nicht einmal ihren Vornamen erfährt. Der Titel „Une vendetta“ ließe sich dementsprechend auch im Sinn von „eine unter vielen vorkommenden Rachedaten“ verstehen. So wird der Tat der Frau gerade nicht a priori plakativ ein außergewöhnlicher Charakter zugeschrieben. Tatsächlich scheint der Mord weniger Ausdruck eines starken Willens als vielmehr die Folge eines instinkthaften Rachebedürfnisses zu sein, das wie andere physische Bedürfnisse auch befriedigt werden muß. Die Alte wirkt wie eine zur Rache (physisch) Getriebene, die das, was sie tut, tun muß, um wieder normal weiterzuleben, ruhen und schlafen zu können. In der sehr kurzen Einführung in das korsische Milieu – das Maupassant im übrigen genauso kühl-sachlich und nüchtern schildert wie z.B. das Milieu der normannischen Bauern – betont der Erzähler die Armut der Lebensverhältnisse der Alten; selbst der korsischen Landschaft, der

⁴⁹⁶ Maupassant: *Une vendetta*, in: *Contes et nouvelles I*, S. 1030f.

⁴⁹⁷ Vgl. hierzu und im folgenden auch Krömer (1972), S. 121f.

bei Mérimée trotz ihrer Kargheit immer noch etwas Großartiges eignet, ist bei Maupassant, wenn sich in ihr auch immer noch die Wildheit ihrer Bewohner spiegelt, durch das Wort „désolé“ die Erhabenheit genommen:

La maison de la veuve Saverini, soudée au bord même de la falaise, ouvrait ses trois fenêtres sur cet horizon sauvage et désolé.⁴⁹⁸

In Entsprechung zu Tötungsinstrument und Täterin ist auch die Tat, welche die Alte sogar unerkannt ausführt, gemein und niedrig; der Tod und der Tote erscheinen in all ihrer niedrigen Ekelhaftigkeit:

L’animal, affolé, s’élança, saisit la gorge. L’homme étendit les bras, l’étreignit, roula par terre. Pendant quelques secondes, il se tordit, battant le sol de ses pieds; puis il demeura immobile, pendant que Sémillante [= la chienne] lui fouillait le cou, qu’elle arrachait par lambeaux.⁴⁹⁹

Für Maupassant läßt sich folglich festhalten, daß auch dem Handlungsmotiv des Ehrenmordes, wie schon für die Handlungsmotive des Selbstmordes und des Mordes aus Liebe festgestellt, alles Großartige genommen ist, so daß, wie Krömer formuliert, „aus der erhabenen Tat episch großer Helden [...] ein für eine Menschengruppe typischer und letztlich ekelhafter *fait divers* geworden [ist], dessen Darstellung [...] keine epische Größe mehr hat.“⁵⁰⁰ Die Entwicklung, die sich bei Mérimée schon ankündigte, der im Akt der Blutrache auch schon das Zwanghafte andeutete, diesen aber dennoch, wenn auch in ironischer Brechung, poetisch überhöhte und ästhetisierte, findet bei Maupassant somit ihren Endpunkt: Ähnlich wie Mérimée sieht Maupassant in dem korsischen Mörder aus Rache eine Figur, die nur gemäß den Zwängen der Normvorstellungen ihres Landes handelt; über Mérimée hinausgehend hebt Maupassant den Helden und seinen Rachemord in keiner Weise mehr über das Gewöhnliche hinaus, sondern enthüllt „das Niedrige, Getriebene, eigentlich Instinkthafte und letztlich Schauerhafte des Menschen.“⁵⁰¹

Mit **Tötung aus Habgier** wird die Niedrigkeit des Menschen in besonderer Weise hervorgehoben. Diese spezifische Eigenschaft von Verbrechen, die mit dem Beweggrund Geld in Verbindung stehen, benennt Stendhal im Vorwort zu seinen *Chroniques italiennes* explizit:

⁴⁹⁸ Maupassant: *Une vendetta*, in: *Contes et nouvelles I*, S. 1030.

⁴⁹⁹ Ebd., S.1034.

⁵⁰⁰ Krömer (1972), S. 122. Vgl. hierzu den Schluß von *Un bandit corse* (1882), einer Novelle, in der Maupassant ebenfalls das Thema der *Vendetta* gestaltet: „Et je dis, pensant au bandit: ‚Quelle terrible coutume que celle de votre vendetta!‘ Mon compagnon reprit avec résignation: ‚Que voulez-vous? on fait son devoir!‘“ (Maupassant: *Un bandit corse*, in: *Contes et nouvelles I*, S. 439).

⁵⁰¹ Krömer (1972), S. 124. Ähnlich Glaudes (2011), S. 314 zu *Une vendetta*: „C’est l’homme qui apprend ici la sauvagerie à l’animal dont il a fait l’instrument de sa fureur homicide.“

Les crimes fondés sur l'argent ne sont que plats et l'on en trouvera bien peu ici.⁵⁰²

Die Aussage in bezug auf Verbrechen aus Geldgier macht deutlich, daß die entsprechende thematische Ausrichtung sich bei den Autoren der romantischen Generation – zu der Stendhal, auch wenn er andererseits als Realist bezeichnet werden muß, zu zählen ist – keiner großen Beliebtheit erfreut. Denn diese Autoren neigen dazu, wie weiter oben schon in bezug auf den Selbstmord, die Tötung aus Liebe und die Tötung aus Rache dargestellt, das Handlungsmotiv der Tötung zu sublimieren, womit sich die der Tötung aus Geldgier per se eingeschriebene Niedrigkeit schlecht verträgt. Die Tötung aus Geldgier begegnet in der Novelle der Romantik also nur selten: Die einzige Novelle aus der entsprechenden Zeit, welche eine solche Tötung ins Zentrum ihrer Darstellung rückt, ist Borels *Three fingered Jack, l'obi* (in *Champavert: Contes immoraux*, 1833).⁵⁰³ Hierbei ist allerdings festzuhalten, daß der Erzähler auch in diesem Fall die typisch romantische Sublimierung der Tat vornimmt. So sind bei Borel zwar die Mörder in der Tat gemeine, feige, geistlose Menschen; das Opfer aber erscheint in der Erzählung poetisch erhöht: In Jamaika ermorden zwei geldgierige Sklaven den Obi Jack – ein Obi ist, wie der Erzähler erläutert, ein mit höheren Mächten in Verbindung stehender Mensch, also eine Art Magier –, indem sie ihn hinterrücks mit einem Stein erschlagen, um die von der englischen Kolonialmacht auf den Kopf des Obis ausgesetzte Prämie zu erhalten. Borels Beschreibung des Obis macht deutlich, daß dieser dem romantischen Ideal des außergewöhnlichen, großartigen, aufgrund seiner Andersartigkeit und Stärke aus der Gemeinschaft der gewöhnlichen Sterblichen Ausgestoßenen entspricht:

Jack était un de ces organisations fortes, un de ces cerveaux puissants, nés pour dominer, qui manquant d'air dans l'étroite cage où le sort les a jetés, dans cette société qui veut tout courber, tout rapetisser à la taille vulgaire, rompent à tout jamais avec les hommes qu'ils exècrent s'ils ne rompent avec la vie. *Three Fingered Jack* était un lycanthrope.⁵⁰⁴

⁵⁰² Stendhal: *Chroniques italiennes*, in: *Romans II*, S. 559. Bei diesem Vorwort handelt es sich um einen Text, den Stendhal, nach Angaben des Herausgebers der hier zitierten Ausgabe der *Chroniques*, Henri Martineau, einigen italienischen Manuskripten voranstellte, die sich in seinem Besitz befanden, und den er mit dem Titel „Préface“ überschrieb; aufgrund seines aufschlußreichen Charakters in bezug auf die *Chroniques italiennes* sei es ihm, so Martineau, unumgänglich erschienen, diesen Text unter dem Titel „Préface“ den *Chroniques italiennes* voranzustellen (vgl. die Anmerkungen Martineaus ebd. S. 1445).

⁵⁰³ Das Handlungsmotiv begegnet allerdings z.B. auch in Stendhals Novelle *Vittoria Accoramboni* (1837): Denn Vittoria wird von ihrem Stiefsohn, Louis Orsini, ermordet, weil dieser nicht dazu bereit ist, das Erbe des Prinzen Paolo Orsini mit ihr, der zweiten Frau seines Vaters, zu teilen. Das Motiv der Tötung aus Geldgier nimmt in diesem Text allerdings – ganz im Sinn von Stendhals obiger Einschätzung – keine wirklich zentrale Stellung ein, da es erstens nicht deutlich ausgebreitet wird und da zweitens neben dem so motivierten Mord weitere Morde mit anderen Beweggründen (Liebe, Verteidigung der eigenen Freiheit) stehen. Nichtsdestotrotz läßt sich sogar in diesem Ausnahmefall auch bei Stendhal insofern die Tendenz zur Sublimierung der Tat feststellen, als der Erzähler die Schönheit des Opfers betont.

Ebenfalls vorfindlich ist das Motiv in Balzacs Novelle *L'Auberge rouge* (1831), in der allerdings der Beweggrund für den Mord, die Geldgier, wiederum nicht im Vordergrund steht, sondern der Akzent der Erzählung auf dem Verrat Wilhelms liegt, der es zuläßt, daß sein Freund Prosper an seiner Statt für den von ihm begangenen Raubmord zum Tode verurteilt wird.

⁵⁰⁴ Borel: *Three fingered Jack*, in: *Champavert: Contes immoraux*, S. 106.

Indem Borel seinen Helden Jack an dieser Stelle als „lycanthrope“, als Werwolf, bezeichnet, stellt er ihn in eine Linie mit Champavert, dem rebellischen Helden der Novelle *Champavert, le lycanthrope*, der innerhalb der Fiktion der Novellensammlung zugleich als deren Autor fungiert, wohingegen Borel sich selbst zum Herausgeber stilisiert⁵⁰⁵: Wie Champavert geht auch Jack an der Niedrigkeit der Welt zugrunde. Um diesen Aspekt hervorzuheben und der Erhabenheit seines Helden gerecht zu werden, betont Borel auch die physische Überlegenheit Jacks gegenüber seinen Gegnern:

A rendre justice à Three Fingered Jack, il aurait tué facilement, s'il eût voulu, Reeder et Sam, car de prime abord, ils s'étaient effrayés de son aspect et de l'épouvantable son de sa voix.⁵⁰⁶

An dieser Stelle wird deutlich, daß Reeder und Sam der furchteinflößenden Erhabenheit Jacks nicht gewachsen sind und angesichts dieser aufgrund ihrer eigenen Mittelmäßigkeit erschrecken;⁵⁰⁷ Reeder und Sam gewinnen den Kampf mit Jack nur, weil der Obi Reeder, in dem er den Geliebten seiner Freundin Abigail erkennt, nicht töten will. Jack erweist sich als ehrenhaft und menschenfreundlich, während Reeder und sein Begleiter in ihrem heißen Begehren nach Geld Werte wie Anstand, Dankbarkeit, Freundschaft und Liebe vergessen: Obwohl der Obi vor langer Zeit einmal Reeders Geliebte Abigail vor dem Tod bewahrt hat, tötet Reeder den Obi, als dieser mit Sam kämpft.

Mit der Figur des jamaikanischen Obis nimmt Borel den romantischen Topos des edlen Wilden auf; indem er die gemeine Mordtat Reeders und Sams, ebenfalls Jamaikaner, mit der von den Engländern ausgesetzten Prämie motiviert, zeigt er, wie der europäische Kolonialismus und mit ihm die europäischen Sitten die karibische Insel und manche ihrer Bewohner depriviert haben.⁵⁰⁸ Die Depravation der Mörder Jacks zeigt sich auch in ihrem Verhalten nach dem Mord: Reeder wendet sich, nachdem er durch die Prämie zu einem reichen Mann geworden ist, von seiner Geliebten Abigail ab. Diese ist über sein Verhalten entsetzt; als sie zudem mit ansehen muß, wie Reeder triumphierend den Kopf des Obis, ihres Lebensretters, durch die Stadt trägt, erkennt sie die Niedrigkeit und Feigheit ihres ehemaligen Geliebten und stößt ihm, als der grausige Triumphzug sich ihrem Haus nähert, ein Messer in die Brust. Das archaische, edle Tötungsinstrument Abigails, das Messer (das in deutlichem

⁵⁰⁵ Daß mit dieser seltsamen Stilisierung Champaverts zum Autor der Novellen Probleme verbunden sind, sei hier nur am Rande erwähnt: In der letzten Novelle des Bandes *Champavert: Contes immoraux* wird nämlich, wie oben auf S. 90f. schon dargestellt, der Selbstmord Champaverts geschildert, was ja, wenn dieser als Autor der Novellen fungieren soll, kaum möglich ist. Nimmt man die Stilisierung Borels jedoch ernst, so muß man die Novellen wohl als eine Art Botschaft „d'outre-tombe“ lesen, die als Vermächtnis und Zeugnis eines an der Niedrigkeit der Gesellschaft zugrunde gegangenen Rebellen verstanden werden muß.

⁵⁰⁶ Borel: *Three fingered Jack*, in: *Champavert: Contes immoraux*, S. 107.

⁵⁰⁷ Dies ist nach Schiller eine typische Reaktion kleingeistiger und mittelmäßiger Menschen vor dem Erhabenen (vgl. oben S. 29f.).

⁵⁰⁸ Vgl. zu einer näheren Analyse von *Three fingered Jack*, welche die Novelle in den Kontext der typisch romantischen Tradition der „littérature négrière“ stellt, Roller (1982), S. 124ff.

Gegensatz zu dem wenig edlen Stein steht, mit dem der Obi feige von hinten erschlagen wird), symbolisiert hier, ähnlich wie schon der Dolch Champaverts in *Champavert, le lycanthrope*, Abigails gerechte Rebellion gegen die niedrige Geldgier Reeders.

Für die Novelle *Three fingered Jack* bleibt festzuhalten, daß sie, indem sie das Handlungsmotiv des Mordes aus Geldgier verwendet und es auf frenetisch-dramatische sowie, durch die poetische Überhöhung des Opfers, sublimierte Weise gestaltet, zu einer lauten Anklage gegen die materialistische, geistlose europäische Mittelmäßigkeit wird. Dadurch daß diese Anklage Stellung gegen den Kolonialismus bezieht, tut sich zudem eine noch spezifischere gesellschaftskritische Dimension des Textes auf.⁵⁰⁹

Während das anklägerische Element des Motivs der Tötung aus Geldgier, das einen niedrigen, geistlosen Materialismus kritisch in den Blick nimmt, auch in den Texten aus nachromantischer Zeit erhalten bleibt, verlieren die Ästhetisierung und Sublimierung des Mordopfers, und damit auch deren begrenztes Ausstrahlen auf die Tat, an Bedeutung. Gobineau verwendet in *Mademoiselle Irnois* (1847) zwar *en gros* noch das Handlungsschema, wie es bei Borel begegnet, verändert es aber doch schon auf bezeichnende Art und Weise: Zunächst ist zwar festzustellen, daß auch in dieser Novelle eine „große Seele“, Mademoiselle Emmelina Irnois, das Opfer flacher, geldgieriger Machenschaften wird.⁵¹⁰ Dem muß aber einschränkend hinzugefügt werden, daß das Motivschema bei Gobineau insofern stark abgewandelt erscheint, als die „große Seele“ Mademoiselle Irnois ein häßliches, gehbehindertes und geistig zurückgebliebenes Wesen ist, das apathisch, fast autistisch wirkt⁵¹¹ und von seiner durch und durch mediokren Umwelt unverstanden, darum aber umso seelenvoller in einer vollkommenen Hingabe an eine reine, absolute, stumme Fernstenliebe⁵¹²

⁵⁰⁹ Vgl. hierzu auch den letzten zynisch-sarkastischen Satz des Erzählers: „A cette heure, sans doute, quelques-uns des ces braves Africains penchent la tête sur le billot et, au nom de l'égalité chrétienne, la hache anglaise se retrempe dans le sang des esclaves.“ (Borel: *Three fingered Jack*, in: *Champavert: Contes immoraux*, S. 112).

⁵¹⁰ Emmelina wird zwar nicht direkt ermordet, geht aber daran zugrunde, daß der geldgierige Comte de Cabarot, der die Mitgift Emmelinas benötigt, die Heirat mit ihr erzwingt, indem er Napoleon die Hochzeit anordnen läßt; der Vater Emmelinas, ein reicher Hoflieferant Napoleons, wagt nicht, der Anordnung zu widersprechen, obwohl er weiß, daß die Hochzeit seine vielgeliebte Tochter ins Unglück stürzen wird (vgl. hierzu oben S. 110).

⁵¹¹ Vgl. Gobineau: *Mademoiselle Irnois*, in: *Œuvres I*, S. 87: „Voici donc mon héroïne: contrefaite, point jolie de visage, sans esprit, et la plupart du temps silencieuse; malade, et trouvant son plus grand bien-être à se tenir couchée sur le sein maternel, comme un enfant de quatre ans. Il n'y a rien, dans une telle peinture, qui séduise beaucoup.“ Hier klingt der spöttische Ton an, den der Erzähler dieser Novelle teilweise bei der immer wieder satirisch-überspitzten Charakterisierung seiner Protagonisten anschlägt und in dem sich Gobineaus Erzählung fundamental etwa von der Borelschen unterscheidet.

⁵¹² Die Betonung von Emmelinas Liebesfähigkeit bildet, in einem Spannungsverhältnis zu dem erwähnten spöttischen Ton des Erzählers, bemerkenswerterweise den Schlußpunkt der Novelle: „Mlle Irnois était une âme. Sa vie n'avait pas été pareille à l'existence ordinaire des enfants des hommes. Si, par un hasard difficile, j'en conviens, elle eût pu rencontrer ce que réclamait son organisation, un amour angélique comme le sien, elle eût peut-être atteint à une intensité de bonheur que pourront comprendre ceux qui savent à quel point de perfection

(zu einem Handwerksburschen, dessen Wohnung Emmelina vom Fenster ihres Zimmers aus beobachten kann) lebt bzw. vor sich hin vegetiert.

Gobineau spielt dabei schon am Schluß der Exposition, im letzten Absatz des Teils I, bewußt mit dem topischen Figurenmotiv des erhabenen Opfers, das in diesem Fall an niedriger Geldgier zugrunde geht, indem das traditionelle Motivschema heraufbeschworen und die mit ihm verbundene romantisierte Lesererwartung sogar explizit thematisiert wird:

[...] Mlle Irnois atteinnt sa dix-septième année; c'est le moment où commence l'anecdote que j'ai à raconter. Elle avait donc ce bel age de jeunesse qui est comme la porte dorée de la vie. Il est temps de dire ce qu'elle était et de la montrer entourée de sa cour, à savoir de son père maigre et jaune, de sa mère grosse et commune, de ses tantes sèches, effilées et bavardes, et des ses servantes qui ne valent pas l'honneur d'une description.

On s'attend sans doute à entendre un récit merveilleux des perfections inouïes, à contempler une jeune fille douée par les fées de tous les charmes de la beauté et de l'esprit... Nous allons voir!⁵¹³

Der folgende Absatz des Teils II der Novelle hält das in der oben zitierten Passage evozierte Motivschema und die Lesererwartungen im ersten Halbsatz des ersten Satzes noch aufrecht, um sie im Folgenden dadurch restlos zu zerstören, daß dem Figurenmotiv des schönen Opfers die entästhetisierte Motivvariante, in Form der bis hierhin bewußt zurückgehaltenen Beschreibung der Protagonistin Emmelina, krass entgegengesetzt wird:

Emmelina, cet ange, cette divinité, cet objet de tant de vœux, était, à dix-sept ans, une pauvre créature de la taille d'une fille de dix ans, et qu'un sang mauvais avait privée tout à la fois de croissance, de conformation régulière, de force et de santé. Sans être précisément bossue, elle avait la taille déjetée, et, en plus, sa jambe droite était moins longue que sa jambe gauche. Sa poitrine était comme enfoncée, et sa tête, penchée de côté par le vice de sa taille, s'inclinait aussi en avant. [...] sa bouche n'était pas bien faite; ses lèvres trop grosses lui donnaient un air boudeur; sa pâleur malade ne lui seyait pas bien [...]. [...] son tempérament était apathique, jamais elle ne voulait ni ne désirait rien; elle ne paraissait pas s'ennuyer, mais elle ne s'amusait pas non plus. [...] Véritablement, elle avait peu de part à la vie, et, dans ses grands jours d'activité, elle prenait un ourlet, toujours le même.⁵¹⁴

Indem der Erzähler das romantische Motiv der schönen, erhabenen Heldin, die an einer mediokren, häßlichen Welt zu leiden hat, in jener zuerst zitierten Passage zudem satirisch überspitzt und es mit Begriffen wie „récit merveilleux“ oder „fées“ in Verbindung bringt, wertet er die idealisch-romantische Motivvariante als romanesk ab und betont damit gleichzeitig die Authentizität und den Realismus seiner im Folgenden vorgestellten, die Lesererwartung enttäuschenden Protagonistin Emmelina und die Wahrheit ihrer Geschichte. Die Authentizität der Erzählung versucht Gobineau zudem durch die Einbettung des Geschehens in die jüngere französische Zeitgeschichte zu betonen: Die Novelle spielt im Paris des Ersten Kaiserreiches, und der Erzähler bemüht sich durchaus um eine authentische, realistische Darstellung des Ortes und der Epoche, indem er reale Pariser Straßen und Plätze

arrivent les facultés laissées aux gens mutilés. [...] Emmelina n'avait que le pouvoir d'aimer, et elle aimait bien!“ (Gobineau: *Mademoiselle Irnois*, in: *Œuvres I*, S. 131).

⁵¹³ Gobineau: *Mademoiselle Irnois*, in: *Œuvres I*, S. 84.

⁵¹⁴ Ebd., S. 85f.

nennt und historische Daten, Ereignisse sowie auch Namen historischer Persönlichkeiten in seine Erzählung einbaut. Dabei hebt der Erzähler vergleichend den Bezug hervor, der zwischen dem vergangenen von Geldgier initiierten Geschehen und seiner zeitgenössischen Gegenwart besteht:

L'époque actuelle a la réputation mauvaise; on lui reproche d'aimer l'argent avec excès; mais, pour ne pas être injuste envers elle, il faut avouer que la passion du pécule a dévoré bien des hommes avant que notre génération apparût sur la scène du monde, et que, sous l'Empire, on pouvait trouver sans peine des personnages qui, tranchant par leurs convoitises sur les passions guerrières du temps, s'abandonnaient au goût des capitaux avec tant de verve que nos hommes de bourse les plus acharnés. Dans ce temps-là, certains grands messieurs, spéculant sur la gloire nationale, aimaient à mettre la main dans les caisses de l'étranger. Il y en eut aussi d'autres qui mirent leurs espérances de fortune dans la conclusion de riches mariages [...].⁵¹⁵

Die Erzählung Gobineaus wird damit zu einer Anklage gegen den platten, geistlosen, materialistischen Zeitgeist sowohl des Ersten Kaiserreichs als auch des Bürgerkönigtums.

Bei Gobineau behält also der Beweggrund Geldgier seinen die platte Niedrigkeit einer nur materialistisch orientierten (bürgerlichen) Gesellschaft anklagenden Charakter bei, und der entsprechende Handlungsgang verzichtet, nicht zuletzt zum Zweck der Authentizitätssteigerung, weitgehend auf ästhetisierende Elemente. Nur die üppig wallenden blonden Haare der ansonsten häßlichen Emmelina sowie ihre ausdrucksstarken blauen Augen erinnern noch entfernt an das romantische Ideal der schönen weiblichen Heldin. Und durch die Betonung der seelischen Herausgehobenheit Emmelinas besteht bei der Figurengestaltung dennoch ein gewisser erhabener Zug. Das ursprüngliche Handlungsmotiv der Tötung findet sich darüber hinaus bei Gobineau psychologisiert, da nicht die physische Ermordung Emmelinas dargestellt wird, sondern nur ihr durch die Geldgier von anderen bedingtes psychisches und das hieraus resultierende physische Zugrundegehen.

In Hellos Novelle *Un secret trahi* (in *Histoires extraordinaires*, 1879) erscheint das Handlungsmotiv des Mordes aus Geldgier schließlich in restlos entästhetisierter und entsublimierter Form, indem hier dargestellt wird, wie ein geldgieriger, verdorbener Sohn, der gerade das Vermögen seines Vaters entwendet hat, von einem ebenfalls geldgierigen Diener, der ihn belauscht und verfolgt hat, ermordet wird. Der Diener entschwindet mit dem Vermögen, während der Vater, der seinem Sohn im übrigen an Niedrigkeit und Verlogenheit in nichts nachsteht, verrückt wird und sein Leben fortan im Irrenhaus verbringt. Schon aus dieser kurzen Skizzierung der Handlung wird deutlich, daß in Hellos Novelle weder dem Täter noch dem Opfer erhabene oder edle Züge anhaften, so daß der Mord aus Geldgier in seiner ganzen Niedrigkeit erscheint.

⁵¹⁵ Gobineau: *Mademoiselle Irnois*, in: *Œuvres I*, S. 89f.

Ebenso verfährt Maupassant in *Le Petit Fût* (1884): Das Motiv des Mordes aus Geldgier ist in dieser Novelle in das bäuerliche Milieu der Normandie verlegt, und weder dem Täter noch dem Opfer eignen erhabene Züge. Beide Protagonisten zeichnet der neutrale Erzähler als von eher unvoreilhaftem Äußeren und als charakterlich kaum gewinnend: Der Täter, „Maître Chicot, l’aubergiste d’Epreville“ wird dem Leser in der kurzen Exposition als „un grand gaillard de quarante ans, rouge et ventru, et qui passait pour malicieux“⁵¹⁶ vorgestellt, während sein Opfer, die 72jährige Mutter Magloire, welche in der in die Erzählung einführenden Szene gerade mit ihren „doigts crochus, noués, durs comme des pattes de crabe“ Kartoffeln schält, als „sèche, ridée, courbée, mais infatigable comme une jeune fille“⁵¹⁷ beschrieben wird. Beide Protagonisten, die im übrigen auch, wie in Maupassants Schilderungen des normannischen Milieus häufig vorzufinden, durch ihre Sprache, den normannischen Dialekt, als nicht hochstehende Figuren charakterisiert werden, zeichnen sich durch niedrige Habgier aus. Der Gastwirt Chicot möchte den Hof der alleinstehenden Mutter Magloire günstig erwerben, weswegen er ihr vorschlägt, indem er auf den baldigen Tod der alten Frau spekuliert, daß er ihr jeden Monat eine Art Rente bezahlt und als Gegenleistung nach ihrem Tod ihren Hof erbt. Die Mutter Magloire kann diesem Angebot nicht widerstehen, obwohl sie undeutlich spürt, daß ihm etwas Ungutes eignet:

La mère Magloire demeura songeuse. Elle ne dort pas la nuit suivante. Pendant quatre jours, elle eut une fièvre d’hésitation. Elle flairait bien quelque chose de mauvais pour elle là-dedans, mais la pensée des trente écus par mois, de ce bel argent sonnante qui s’en viendrait couler dans son tablier, qui lui tomberait comme ça du ciel, sans rien faire, la ravageait de désir.⁵¹⁸

Aus dem guten, frommen und verlassenen Mädchen aus dem Märchen *Sterntaler*, dem die Taler in die Schürze regnen, ist bei Maupassant somit eine geldgierige häßliche, alte Frau geworden, der es im folgenden sogar noch in zähen Verhandlungen gelingt, den monatlichen Betrag für ihren Hof – bzw. für ihr baldiges Ableben, denn darum verhandeln die beiden Vertragspartner ja eigentlich – auf 50 Ecus anzuheben; und der gütige Himmel, aus dem es Taler regnet, ist nunmehr ein berechnender, habgieriger, rotgesichtiger und dickbäuchiger Normanne, der auf den Tod einer alten Frau spekuliert. Ebenso niedrig, gewöhnlich und unspektakulär wie die Charaktere sind schließlich auch die Tat, die der habgierige Maître Chicot begeht, sowie sein Beweggrund. Der Gastwirt nämlich fühlt sich betrogen, als die alte Mutter Magloire sich drei Jahre nach ihrem Handel noch immer bester Gesundheit erfreut:

La bonne femme se portait comme un charme. Elle paraissait n’avoir pas vieilli d’un jour, et Chicot se désespérait. Il lui semblait, à lui, qu’il payait cette rente depuis un demi-siècle, qu’il était trompé, floué, ruiné. Il allait de temps en temps rendre visite à la fermière, comme on va voir, en juillet, dans les champs,

⁵¹⁶ Maupassant: *Le Petit Fût*, in: *Contes et nouvelles II*, S. 77.

⁵¹⁷ Ebd.

⁵¹⁸ Ebd., S. 79.

si les blés sont mûrs pour la faux. [...] Il ne savait que faire. Il eût voulu l'étrangler en la voyant. Il la haïssait d'une haine féroce, sournoise, d'une haine de paysan volé.⁵¹⁹

Der vom Erzähler zur Illustration der Perspektive des Gastwirtes gewählte Vergleich zwischen der alten Frau und einem Feld vor der Ernte läßt sich in bezug auf den dargestellten Mord weiter ausdeuten: Denn wie ein Bauer sein Feld düngen kann, um reichere Ernte einzufahren, so „düngt“ der Gastwirt die alte Frau mit seinen Mitteln, indem er sie mit Alkohol abfüllt, um schneller an sein Ziel zu gelangen. Aus dem Verhalten des Gastwirts sprechen somit große, der Habgier geschuldete Heimtücke, Grausamkeit und Menschenverachtung, die schließlich in der Todesart der alten Frau ihre Entsprechung finden. Die Mutter Magloire erfriert wenig später, durch Chicots großzügige Spenden betrunken gemacht, im Schnee. Wie weiter oben schon analysiert, symbolisiert der lakonisch präsentierte, durch übermäßigen Alkoholgenuß herbeigeführte Kältetod der alten Bäuerin die niedrige Kaltherzigkeit und Unmenschlichkeit ihres Mörders (vgl. oben S. 106f.):

Mais bientôt le bruit courut dans la contrée que la mère Magloire s'ivrognait toute seule. On la ramassait tantôt dans sa cuisine, tantôt dans sa cour, tantôt dans les chemins des environs, et il fallait la rapporter chez elle, inerte comme un cadavre. [...] Elle mourut l'hiver suivant, vers la Noël, étant tombée, soûle, dans la neige.⁵²⁰

Dem jämmerlichen Tod der Alten entsprechen die Gemeinheit und die Niedrigkeit des Tötungsinstruments, des Alkohols bzw. der aus ihm resultierenden und gezielt provozierten Alkoholsucht. Diese steht in dieser Erzählung in der Reihe der Abhängigkeiten allerdings erst an zweiter Stelle, geht ihr doch die im Fall der Mutter Magloire letztlich auch physisch verderbliche *Habsucht* voraus.

Das Handlungsmotiv der Tötung aus Habgier setzt Maupassant sehr ähnlich und wiederum ohne jegliche Ästhetisierung und Sublimierung in der Novelle *Le Diable* (1886) in Szene (vgl. dazu oben S. 108). In den Novellen *L'Orphelin* (1883) von Maupassant und *La Dernière Cuite* (1893, in *Histoires désobligeantes*, 1894) von Bloy begegnet derselbe Beweggrund schließlich in einer ebenfalls das Niedrige des Mordes akzentuierenden Gestaltung in Verbindung mit dem Handlungsmotiv des Matrizids bzw. des Patrizids (vgl. hierzu oben S. 114).

Bei Villiers begegnet das Motiv der Tötung eines anderen Menschen aus Geldgier schließlich noch in einer besonderen Variante: In *Les Brigands* (1882, in *Contes cruels*, 1883) besteht das in der Novelle hervorgehobene Ereignis nicht mehr aus *einem* Mord an *einem* Menschen, was

⁵¹⁹ Maupassant: *Le Petit Fût*, in: *Contes et nouvelles II*, S. 80.

⁵²⁰ Ebd., S. 82.

die Niedertracht eines einzelnen, individuellen Mörders enthüllen würde. Das unerhörte Ereignis stellt bei Villiers vielmehr ein Gemetzel dar, bei dem sich Bürger in zwei Trupps aus zwei benachbarten Kleinstädten, die allesamt vom Erzähler als lächerliche, besitzgierige Angeber und phrasendreschende Hohlköpfe gezeichnet werden, auf grausige Art und Weise des Nachts im Wald dutzendweise gegenseitig abschlachten, weil in ihren Städten schon seit geraumer Zeit eine unbestimmte und übertriebene Furcht vor einer Räuberbande, die in der Gegend ihr Unwesen treiben soll, geschürt worden ist. Die Bürger vermuten nun in dem jeweiligen anderen Bürgertrupp, als sie ihm zu später Stunde im Dunklen begegnen, eben jene Räuberbande und damit eine Gefahr für ihr Leben und ihren Besitz. Das Handlungsmotiv der Tötung aus Habgier ist in *Les Brigands* somit auf satirisch-groteske Weise gestaltet. Die Bürger sind einander Mörder, weil sie von einer übertriebenen Angst vor Besitzverlust beherrscht werden, die gewisse Wahrnehmungsdefizite generiert: „L’instinct de la conservation de leurs vies et de leur argent les aveuglait.“⁵²¹ Die Absurdität dieser bürgerlichen Selbstzerstörung wird am Ende der Erzählung noch verstärkt, wenn es nun die Räuber sind, die sich fürchten: Diese haben angesichts des blutigen Schlachtfeldes Angst davor, daß die Bürger nun nach ihrem Gemetzel beweisen werden, daß sie, die Räuber, an all dem Blutvergießen schuld seien. Die satirische Beschreibung der Situation nach dem entfesselten bürgerlichen Kampf sowie die zynisch-ironischen Erzählerkommentare in bezug auf die Furcht der Räuber – eine Furcht, die auch nach Meinung des Erzählers (im Gegensatz zu der Furcht der Bürger vor den armen Räufern!) berechtigt ist –, machen deutlich, daß der Erzähler für die Räuber Partei ergreift und die Bürger verachtet:

Pendant ce temps, les vrais brigands (c’est-à-dire la demi-douzaine de pauvres diables coupables, tout au plus, d’avoir dérobé quelques croûtes, quelques morceaux de lard ou quelques sols, à droite ou à gauche) tremblaient affreusement dans une caverne éloignée, en entendant, porté par le vent du grand chemin, le bruit croissant et terrible des détonations et les cris épouvantables des bourgeois. [...]

Ils arrivèrent donc, avec mille précautions, en écartant les fourrés, sur le lieu du sinistre, – dont la lune, maintenant, éclairait l’horreur. Le dernier bourgeois survivant, dans sa hâte à recharger son arme brûlante, venait de se faire sauter lui-même la cervelle, sans le vouloir, par inadvertance.

A la vue de ce spectacle formidable, de tous ces morts que jonchaient la route ensanglantée, les brigands, consternés, demeurèrent sans parole, ivres de stupeur, n’en croyant pas leurs yeux. Une obscure compréhension de l’événement commença, dès lors, à entrer dans leurs esprits.

Tout à coup le chef siffla [...]. „O, mes bons amis! grommela-t-il d’une voix affreusement basse – (et ses dents claquaient d’une peur qui semblait encore plus terrifiante que la première) – [...] Ramassons, bien vite, l’argent de ces dignes bourgeois! [...] Et fuyons à toutes jambes! [...]“

Et, comme ses acolytes le considéraient, béants et les pensers en désordre, il montra du doigt les cadavres, en ajoutant, avec un frisson, cette parole absurde mais électrique! – et provenue, à coup sûr, d’une expérience profonde, d’une éternelle connaissance de la vitalité, de *l’Honneur* du Tiers-État:

„ILS VONT PROUVER... QUE C’EST NOUS...“⁵²²

⁵²¹ Villiers: *Les Brigands*, in: *Œuvres complètes I*, S. 678.

⁵²² Ebd., S. 679.

Aus der zitierten Passage geht zudem hervor, daß trotz der Komik und des ironisch-satirischen Tons die Elemente des Grausigen (z.B. Leichen, Blutbad) und des Schaurigen (z.B. Mondschein, nächtlicher Wald) nicht zu kurz kommen: Indem Villiers in dieser Novelle eine gewissermaßen „verkehrte Welt“ beschreibt, dienen diese Elemente, die traditionellerweise die Funktion übernehmen, die Grausamkeit böser Menschen außerhalb oder am Rande der „Mehrheitsgesellschaft“, wie z.B. die von Räufern, zu illustrieren, dazu, die wilde Grausamkeit sogenannter „anständiger“ Bürger darzustellen: Die äußerlich wie eine „fable héroï-comique et bouffonne“⁵²³ daherkommende Erzählung *Les Brigands* enthüllt somit, wozu die von Villiers so verachtete Spezies der Bürger fähig ist, wenn sie sich und ihren Besitz bedroht sieht. Das Handlungsmotiv der Tötung aus Habgier wird bei Villiers nicht eingesetzt, um die aus Geldgier resultierende Grausamkeit einzelner, böser Menschen darzustellen, sondern um die Verhaltensmuster und grausamen Instinkte des bürgerlichen Standes, die in dieser Novelle das eigentlich Unerhörte und Schreckenerregende darstellen, zu entlarven. Dabei ist es überflüssig zu erwähnen, daß dem Motiv der Tötung eines anderen Menschen in einem solchen Bedeutungskontext alles Großartig-Sublime genommen ist.

Festzuhalten bleibt demnach für das Motiv des Mordes aus Habgier, daß es aufgrund des ihm schon per se inhärenten Charakters der Niedrigkeit in Novellen aus romantischer Zeit als zentrales Motiv deutlich weniger oft begegnet als in Novellen aus nachromantischer Zeit. Bei der Gestaltung des Motivs durch einen Autor der (zweiten) romantischen Generation wie Borel konnte allerdings trotz dieses dem Motiv eigenen Charakters des Niedrigen eine Ästhetisierung und Sublimierung der Mordtat beobachtet werden, indem das Mordopfer episch überhöht dargestellt wurde. Bei Gobineau fand sich dasselbe Motivschema: allerdings in auffällig entästhetisierter Form, indem das Motiv des in gewisser Weise erhabenen Opfers eines schnöden Materialismus zwar aufgenommen wurde, ihm aber gleichzeitig nahezu alle Züge des physisch Schönen und Starken genommen wurden. Der romantische Gehalt wirkte bei Gobineau zudem durch die zum Teil spöttischen Kommentare eines auktorialen Erzählers satirisch abgewandelt und ironisiert. Bei den Autoren des letzten Viertels des 19. Jahrhunderts, also bei Hello, Maupassant, Bloy und auch Villiers, setzt sich die bei Gobineau sich andeutende Tendenz fort, indem dem Motiv des Mordes aus Geldgier der letzte Rest alles episch Überhöhten oder potentiell Erhabenen genommen wird, da nunmehr weder dem Täter noch dem Opfer noch der Tat noch der sie umgebenden Umwelt in irgendeiner Weise schöne, edle oder gar erhabene Züge zugeschrieben werden. Gemeinsam ist allen Gestaltungen von

⁵²³ *Notices des Contes cruels*, in: Villiers: *Œuvres complètes I*, S. 1312.

Tötungen aus dem Beweggrund Habgier aber ein gesellschaftskritischer Charakter, der sich bei allen der genannten Motivrealisierungen gegen einen mehr oder minder bürgerlichen Materialismus richtet, indem dessen grausame Konsequenzen aufgezeigt werden.

Die **Tötung aus perverser Lust am Töten**, das heißt, Tötungen, die ohne erkennbaren äußeren Beweggrund, nur um der Tötung willen und zum Teil aus einer psychopathologischen Veranlagung heraus, geschehen, stellt ein äußerst wichtiges Handlungsmotiv dar, das allerdings in der Schauernovelle erst im späteren 19. Jahrhundert begegnet.⁵²⁴ Die Varianten dieses Motivschemas sind wohl wie kein anderes der hier angeführten Handlungsmotive dazu geeignet, das Abgründige der menschlichen Seele zu veranschaulichen, indem das Niedrig-Instinkthafte, Getriebene und Krankhafte der handelnden Personen hier in ganz besonderer Weise hervorgehoben wird.

Der erste, bei dem sich dieses Motiv in novellistischer Form⁵²⁵ gestaltet findet, ist der Amerikaner Poe. Dieser verwendet das Motiv sogar in drei seiner Novellen: in *Le Cœur révélateur* (1842), in *Le Chat noir* (1843) und in *Le Démon de la perversité* (1845). Der Mord erklärt sich in all diesen Novellen nicht aus Geldgier, Rachegeleuten oder enttäuschter Liebe, sondern liegt vielmehr in einer pathologischen, abnormen psychischen Disposition des Täters

⁵²⁴ Das Motiv steht in enger Verbindung zu dem erst seit Poe in der Schauernovelle vorzufindenden Motiv der Tierquälerei, das, wie weiter oben schon dargelegt, ja auch ein perverses, da grundloses Verhalten darstellt.

⁵²⁵ Lustvolle Gewaltanwendung, Lustmord sowie die Tendenz zum Perversen begegnen in Frankreich schon früher bei Sade, der in diesem Sinn als Vorläufer der im folgenden vorgestellten Autoren gelten kann (vgl. dazu genauer unten in bezug auf Maupassant S. 189f.). Die entsprechenden Handlungsmotive finden sich allerdings nicht in Sades Novellensammlung *Les Crimes de l'amour* (entst. 1787/88; ersch. 1800). Wie der Titel angibt, handelt es sich bei den in dieser Novellensammlung vorgestellten Verbrechen meist um solche, die in der Liebe und in entfesselten Leidenschaften (und seien es abnorme, wie z.B. inzestuöse Leidenschaften) ihren Beweggrund haben. Das, was man gemeinhin unter Sadismus versteht, die perverse Lust am physischen Leiden anderer bis hin zu ihrer Tötung, findet sich im novellistischen Werk Sades kaum, sondern begegnet vor allem in seinem Romanwerk wie z.B. in *La nouvelle Justine ou les malheurs de la vertu* (1797) oder in seiner Schrift *La Philosophie dans le boudoir* (1795) als ein Phänomen, das philosophisch gerechtfertigt wird. Es ist an dieser Stelle anzumerken, daß Poe sowie die nachfolgenden Autoren die Lust am Töten eher als ein psychopathologisches Phänomen darstellen, das in der Tiefe des menschlichen Unbewußten verankert ist und dem der in diesem Sinn kranke Mensch willenlos ausgesetzt ist. Sade hingegen begreift das Phänomen eher als ein intellektuelles, insofern der Mensch sich bei ihm aufgrund gewisser bewußter Überlegungen für das Böse entscheidet und geradezu lernt, sich an diesem überlegt-lustvoll zu erfreuen, weil er verstandesmäßig erkannt hat, daß es seiner Natur entspricht. Vgl. unten Anm. 651 und Togeby (1954), S. 99, der in bezug auf Maupassant auf diesen Unterschied zu dem Sadeschen Verständnis der Perversität hinweist: „Cela a en effet l'air d'être tiré de l'évangile de Sade, mais on ne peut pas dire que les personnages de Maupassant se conforment à ce programme; il ne s'agit pas de quelque chose qu'ils apprennent, comme chez Sade, ils connaissent tout simplement ces jouissances perverses comme des réalités ou des idées fixes qui s'imposent à eux.“

Die hier vorgenommene Unterscheidung weist aber nur auf eine Tendenz hin: Die Untaten der Sadeschen Helden sind meistens in einen moralisch-philosophischen Diskurs eingebettet und erscheinen als willentliche, überlegte, provozierende Transgressionen der christlich-jüdisch-aufklärerischen Moralvorstellungen. Nichtsdestotrotz hat Sabine Friedrich in ihrer Arbeit zur „Imagination des Bösen. Zur narrativen Modellierung der Transgression bei Laclos, Sade und Flaubert“ (1998) festgestellt, daß schon bei Sade stellenweise eine modernere, weniger rationalistisch anmutende Form des Bösen in Erscheinung tritt: „bei Sade [öffnet sich] der Vulkan bereits auf jene destruktive, in der Tiefe verankerte *force vitale*, die auf die Tiefendimension der Moderne vorausweist.“ (S. 160).

begründet.⁵²⁶ In allen genannten Erzählungen ist es jeweils ein Ich-Erzähler, der aus geringem zeitlichen Abstand zu seiner Tat über diese und den psychischen Zustand, in dem sie begangen wurde, berichtet. Dies allein weist schon auf eine neue Akzentsetzung bei diesem Typ der Schauernovelle hin: Das Interesse der Erzählung liegt nicht mehr so sehr in der Darstellung einer grausamen Tat oder ihrer grausigen Folgen bzw. in der Schilderung des Leids der Opfers (wie z.B. beim Liebesmord, Rachemord oder auch beim Raubmord häufig vorzufinden), sondern in der Darstellung der psychisch-pathologischen Verfaßtheit eines Mörders. Weil das Problem der „Perversität“ im Vordergrund steht, legen die mordenden Protagonisten in diesen Erzählungen ihre Empfindungen, wie sie sie vor, während und nach der Tat fühlten, aus der Ich-Perspektive dar, während die Perspektive des Opfers und sein Leid weitgehend ausgespart bleiben, da diese für den perversen, psychisch gestörten Täter keine Rolle spielen. Die Besonderheit der Texte, die das Motiv der perversen, grundlosen Tötung eines anderen Menschen aufweisen, liegt somit darin, daß zwar auch hier der Held durch sein Verbrechen, wie bei den bisher besprochenen Beweggründen, beim Leser Schauer erregt, daß der Mord den Täter aber gleichzeitig zum Opfer seiner Tat macht. Denn der Tötende wird auch als von einem Ich-Verlust und einer psychischen Störung Betroffener dargestellt. Ein Umstand, der in vielen das Motiv der perversen Tötung eines anderen Menschen aufweisenden Erzählungen seinen Ausdruck darin findet, daß der berichtende Protagonist ein zum Tode Verurteilter ist.⁵²⁷

⁵²⁶ Alle Ich-Erzähler der hier genannten Erzählungen versuchen allerdings, den Adressaten ihres Berichts, also den Leser, davon zu überzeugen, daß sie nicht verrückt sind. Vgl. dazu z. B.: *Le Démon de la perversité*, in: *Œuvres en prose*, S. 275: „Si je vous en ai dit aussi long, c'était pour répondre en quelque sorte à votre question, – pour vous expliquer pourquoi je suis ici [...]. Si je n'avais pas été si prolix, ou vous ne m'auriez pas du tout compris, ou, comme la foule, vous m'auriez cru fou. Maintenant vous percevrez facilement que je suis une des victimes innombrables du Démon de la Perversité.“; *Le Chat noir*, ebd. S. 278: „Cependant, je ne suis pas fou, – et très-certainement je ne rêve pas.“; *Le Cœur révélateur*, ebd. S. 321: „Vrai! – je suis très-nerveux, épouvantablement nerveux, – je l'ai toujours été; mais pourquoi prétendez-vous que je suis fou? La maladie a aiguisé mes sens, – elle ne les a pas détruits, – elle ne les a pas émoussés. [...] Attention ! Et observez avec quelle santé, – avec quel calme je puis vous raconter toute l'histoire.“ Um den Leser von ihrer Zurechnungsfähigkeit zu überzeugen, versuchen die Ich-Erzähler der genannten drei Erzählungen auf wohlüberlegte, exakte, nachvollziehbare Weise darzulegen, wie es zu ihrer Tat kam.

Den Aussagen der Erzähler in bezug auf ihre psychische Gesundheit steht in allen drei Texten allerdings so viel entgegen, daß der Leser diesen Beteuerungen keinen Glauben schenken kann: So bringt beispielsweise schon die stilistische Gestaltung des Anfangs von *Le Cœur révélateur* (vgl. oben angeführtes Zitat, S. 321), vor allem die in dieser Eingangspassage auffällige „Stauung der Syntax durch die Parenthese“ (Lubbers 1961, S. 120) sowie die auffällige Häufung von Wiederholungen, die geistig-seelische Überspanntheit des Erzählenden zum Ausdruck. Vergleichbare Stilmittel finden sich, hier allerdings jeweils am Schluß der Erzählungen, in *Le Démon de la perversité* (vgl. z.B. ebd. S. 277) und *Le Chat noir* (vgl. ebd. S. 287). Auf eine psychische Anormalität der Erzähler deuten neben der Absurdität der grundlosen Mordtaten an sich außerdem die kühl-gleichgültige Art und Weise, in der die Protagonisten in allen der drei genannten Erzählungen von ihren Untaten berichten, sowie der Umstand hin, daß die Erzähler jeweils in bizarr anmutender Weise stolz die Perfektion ihrer absurden Mordtat bzw. ihrer Vertuschung betonen.

⁵²⁷ Vgl. hierzu Trautwein (1980, S. 186), der in bezug auf Poes Erzählung *The black cat* (*Le Chat noir*) festhält: „Betroffener und Schauergroße fallen auf diese Weise zusammen. Damit wird im Übergang zum Ungleichgewicht Vertrautes – der Held selbst – zur Schauergroße, ohne den Ort zu wechseln.“

Die dem impliziten Leser zunächst unerklärlich erscheinende Kraft, welche die Poeschen Täter zu ihren Morden treibt, stellt für diese nichts Irrsinniges, sondern etwas ganz Normales und Alltägliches dar, und die Figuren versuchen, diese Kraft in den drei erstgenannten Erzählungen – mehr oder weniger deutlich – unter dem Begriff des „Dämons der Perversität“ (in Baudelaires Übersetzung „démon de la perversité“) zu fassen.⁵²⁸

In der Erzählung, die diese Konzeption sogar in ihrem Titel trägt, nähert sich der Erzähler in einer langen Vorrede diesem Dämon, der bisher bei Philosophen und anderen Wissenschaftlern noch nicht die ihm zustehende Beachtung gefunden habe, argumentativ folgendermaßen an:

L'induction *a posteriori* aurait conduit la phrénologie à admettre comme principe primitif et inné de l'action humaine un je ne sais quoi paradoxal, que nous nommerons *perversité*, faute d'un terme plus caractéristique. Dans le sens que j'y attache, c'est, en réalité, un mobile sans motif, un motif non motivé. Sous son influence, nous agissons sans but intelligible; ou, si cela apparaît comme une contradiction dans les termes, nous pouvons modifier la proposition jusqu'à dire que, sous son influence, nous agissons par la raison que *nous ne le devrions pas*. En théorie, il ne peut pas y avoir de raison plus déraisonnable; mais, en fait, il n'y en a pas de plus forte. Pour certains esprits, dans de certaines conditions, elle devient absolument irrésistible. Ma vie n'est pas une chose plus certaine pour moi que cette proposition: la certitude du péché ou de l'erreur incluse dans un acte quelconque est souvent l'unique *force* invincible qui nous pousse, et seule nous pousse à son accomplissement. Et cette tendance accablante à faire le mal pour l'amour du mal n'admettra aucune analyse, aucune résolution en éléments ultérieurs. C'est un mouvement radical, primitif, – élémentaire.⁵²⁹

Die Poeschen Helden werden demzufolge gerade deshalb zu ihrer Tat getrieben, weil sie wissen, daß sie, indem sie diese ausführen, böse handeln. Das besonders Erschreckende in der Beschreibung der – von einem Standpunkt vernunftgeleiteter Moral aus gesehen – paradoxen, zerstörerischen Kraft besteht darin, daß es sich um eine Kraft handelt, die nach Auffassung des Erzählers jedem Menschen innewohnt. In folgender Passage wird dieser Aspekt von dem Ich-Erzähler noch deutlicher hervorgehoben:

Tout homme, en faisant appel à son propre cœur, trouvera, après tout, la meilleure réponse au sophisme dont il s'agit. Quiconque consultera loyalement et interrogera soigneusement son âme, n'osera pas nier l'absolue radicalité du penchant en question. Il n'est pas moins caractérisé qu'incompréhensible. Il n'existe pas d'homme par exemple, qui à un certain moment n'ait été dévoré d'un ardent désir de torturer son auditeur par des circonlocutions. [...] cette pensée le frappe, que par certaines incises et parenthèses il pourrait engendrer cette colère. Cette simple pensée suffit. Le mouvement devient une velléité, la velléité se grossit en désir, le désir se change en un besoin irrésistible, et le besoin se satisfait [...]. Nous avons devant nous une tâche qu'il nous faut accomplir rapidement. Nous savons que tarder, c'est notre ruine. La plus importante crise de notre vie réclame avec la voix impérative d'une trompette l'action et l'énergie immédiates. [...] Il faut, il faut que cette besogne soit attaquée aujourd'hui, – et cependant nous la renvoyons à demain; – et pourquoi? Il n'y a pas d'explication, si ce n'est que nous sentons que cela est *pervers*; – servons-nous du mot sans comprendre le principe. [...] Nous sommes sur le bord d'un précipice. Nous regardons dans l'abîme, – nous éprouvons du malaise et du vertige. Notre premier mouvement est de reculer devant le danger. Inexplicablement nous restons. [...] ce n'est qu'une pensée, mais une pensée effroyable, une pensée qui glace la moelle même de nos os, et les pénètre des féroces délices de son horreur. C'est simplement cette idée: Quelles seraient nos sensations durant les parcours d'une chute faite d'une telle hauteur? [...] Il n'est pas dans la nature de passion plus

⁵²⁸ Durch den Begriff des Dämons wird das Phänomen der Perversität gleichsam übersinnlich personifiziert. Aber Poes Formulierung zeigen meist, daß nicht an eine personale Identität des Phänomens gedacht wird.

⁵²⁹ Poe: *Le Démon de la perversité*, in: *Œuvres en prose*, S. 272.

diaboliquement impatiente que celle d'un homme qui, frissonnant sur l'arête d'un précipice, rêve de s'y jeter. Se permettre, essayer de *penser* un instant seulement, c'est être inévitablement perdu; car la réflexion nous commande de nous en abstenir, et c'est à *cause de cela même*, dis-je, que nous *ne le pouvons pas*.⁵³⁰

Auch wenn die einzelnen Beispiele nicht in gleichem Maß naheliegen und nachvollziehbar erscheinen mögen, so dient ihre Alltäglichkeit doch dazu, dem Leser in größtmöglicher Anschaulichkeit vor Augen zu führen, wie nah jeder Mensch dem Zwang der dargestellten Verhaltensweisen steht, womit einerseits beim impliziten Leser ein größerer Effekt der Angst (die Gefahr, zum Täter bzw. zum Opfer zu werden, besteht allgemein) und andererseits für das Erzählte ein höherer Grad an Wahrscheinlichkeit und Authentizität erzielt wird. Ein halbes Jahrhundert vor Freuds wissenschaftlichen Darlegungen in bezug auf ebendieses Sujet thematisiert Poe somit die dritte der dem Menschengeschlecht durch die Wissenschaft zugefügten narzißtischen Kränkungen⁵³¹, indem er auf den beängstigenden und den Menschen erniedrigenden Umstand hinweist, daß der Mensch kein frei entscheidendes, vernünftiges Wesen ist, das immer nur nach bestem Wissen und Gewissen handelt, sondern ein Wesen, das oft unbewußten, unverständlichen, dunklen Trieben zwanghaft ausgeliefert ist.

Zwar wird in der Tat, wie Lemonnier in seiner 1932 veröffentlichten Untersuchung zu Poes Einfluß auf die französische Dichtung bemerkt, in den drei erstgenannten Poeschen Erzählungen, und besonders in *Le Démon de la perversité*, das auto-destruktive Element des menschlichen Triebes zur „Perversität“ dadurch unterstrichen, daß die drei Ich-Erzähler jeweils davon berichten, wie sie unter dem Einfluß der dunklen Kraft einer Obsession dazu gedrängt werden, einen eigentlich perfekten und unentdeckten Mord zu gestehen, indem sie gerade die Worte aussprechen, die sie für immer hatten zurückhalten wollen. Und tatsächlich heben die erzählenden Täter diese Getriebenheit sogar noch als besonders unerhörtes Ereignis hervor. Aber es ist m.E. doch falsch, wie Lemonnier davon auszugehen, daß bei Poe unter den Begriff der *perverse* nur das bizarre, aber vergleichsweise harmlose Phänomen des auto-destruktiven Triebes der Protagonisten zur Selbstentdeckung ihrer Untaten falle.⁵³² Gegen eine solch enge Konzeption der Poeschen Perversität spricht schon der Umstand, daß

⁵³⁰ Poe: *Le Démon de la perversité*, in: *Œuvres en prose*, S. 273-275.

⁵³¹ Als die drei narzißtischen Kränkungen der Menschheit durch die Wissenschaft werden als erste die kopernikanische Wende, das heißt der durch die Entdeckungen Kopernikus' provozierte Wechsel zu einem heliozentrischen Weltbild (die Erde ist nicht mehr der Mittelpunkt der Schöpfung), als zweite Darwins Evolutionstheorien (der Mensch stammt vom Affen ab, was ihm viel von seiner Herausgehobenheit als „Krone der Schöpfung“ nimmt) und als dritte Freuds Entdeckung des Unbewußten und die daraus folgenden neuen Einsichten in die Triebdynamik, die als Hauptantrieb des menschlichen Verhaltens die Libido und den Todes- bzw. den Destruktionstrieb ansieht (der Mensch ist nicht nur ein vernünftiges Wesen, das frei nach seinen Entscheidungen handelt), bezeichnet.

⁵³² Vgl. Lemonnier (1932), S. 51: „[...] les exemples qu'il [Poe] en fournit dans différents contes sont tous semblables: un criminel se dénonce sous la force d'une obsession, il prononce les mots qu'il voudrait chasser. En réalité, Poe appelle *perverse* ce que les philosophes dénomment quelquefois ‚vertige mental‘.“

der Selbstdenunziation keinesfalls ein Mord aus Rache, Habgier, Eifersucht oder ähnlichem vorausgeht. Das Fehlen eines Beweggrundes für die Tat außerhalb des Willens zum Mord stellt insofern einen konstitutiven Bestandteil der „Perversität“ dar. Dies wird unten am Beispiel von *Le Cœur révélateur* noch zu zeigen sein. Daß als Beleg für das Wirken des Dämons in den Erzählungen (mehr oder weniger deutlich) die auto-destruktive Selbstanzeige eines Verbrechers im Vordergrund zu stehen scheint, ist vor allem der psychischen Verfassung der Ich-Erzähler und ihrer beschränkten Perspektive geschuldet. Es muß bedacht werden, daß es durchaus zum Psychogramm der berichtenden Täter paßt, daß sie vor allem sich selbst im Blick haben und somit als besonders unerhörtes Ereignis nicht ihre Untat, sondern die Folgen, die diese Tat für sie selbst nach sich zieht, also unter anderem auch ihre freiwillig-unfreiwillige Selbstentdeckung, hervorheben. Weil der Drang zum Geständnis zudem in den genannten Poeschen Erzählungen immer das Ende des unerhörten, amoralischen, pathologisch anmutenden Glücksgefühls bedeutet, das alle Protagonisten nach ihrer Untat in ihrer gleichgültigen Haltung den Opfern gegenüber und in ihrem kranken Stolz ob der Perfektion ihres Verbrechens zunächst empfinden⁵³³, erscheint in der Logik der Erzählungen aus der Täterperspektive die Betonung des Geständniszwangs geradezu als Symptom einer ganz und gar nicht harmlosen und einer ganz und gar nicht nur auto-destruktiv ausgerichteten „Perversität“.

Es ist sowohl darauf hinzuweisen, daß in den Definitionen des *démon de la perversité* auf der Grundlage einer Moralordnung mit Kategorien wie „mal“ und „péché“⁵³⁴ argumentiert wird, als auch daran zu erinnern, daß die von Poe genannten Beispiele den einen wie den anderen zur Debatte stehenden Aspekt beinhalten: So findet sich in der zuletzt zitierten Passage und den dort vom Ich-Erzähler angeführten alltäglichen Beispielen für das Wirken des *démon de la perversité* sowohl das Phänomen eines sinnlosen, unbegründet aggressiven Verhaltens

⁵³³ Vgl. dazu *Le Démon de la perversité*, in: *Œuvres en prose*, S. 276: „On ne saurait concevoir quel magnifique sentiment de satisfaction s'élevait dans mon sein quand je réfléchissais sur mon absolue sécurité.“; *Le Chat noir*, ebd. S. 286: „Mon bonheur était suprême! La criminalité de ma ténébreuse action ne m'inquiétait que fort peu.“; *Le Cœur révélateur*, ebd. S. 325: „[...] moi-même, avec la folle audace d'un triomphe parfait, j'installai ma propre chaise sur l'endroit même qui recouvrait le corps de la victime. [...] Je me sentais singulièrement à l'aise.“

⁵³⁴ Vgl. etwa folgende, weiter oben auf S. 155 schon angeführte Passage aus *Le Démon de la perversité*, in der von einem Fehlverhalten gegen andere bzw. von einem Verstoß gegen göttliche Gebote ausgegangen wird: „[...] la certitude du péché ou de l'erreur incluse dans un acte quelconque est souvent l'unique force invincible qui nous pousse, et seule nous pousse à son accomplissement. Et cette tendance accablante à faire le mal pour l'amour du mal“ (Poe: *Le Démon de la perversité*, in: *Œuvres en prose*, S. 272).

Eine ganz ähnliche Definition der Perversität findet sich auch in *Le Chat noir*, wo das auto-destruktive und das destruktive Element nebeneinandergestellt werden: „Qui ne s'est pas surpris cent fois commettant une action sottise et vile, par la seule raison qu'il savait devoir *ne pas* la commettre? N'avons-nous pas une perpétuelle inclination, malgré l'excellence de notre jugement, à violer ce qui est *la Loi*, simplement parce que nous comprenons que c'est *la Loi*? Cet esprit de perversité, dis-je, vint causer ma déroute finale. C'est ce désir ardent, insondable de l'âme *de se torturer elle-même*, – de violenter sa propre nature, – de faire le mal pour l'amour du mal seul [...]“ (*Œuvres en prose*, S. 280f.).

gegen andere (vgl. „désir de torturer son auditeur“) als auch das Phänomen eines auto-destruktiven Verhaltens (eine Pflicht solange aufschieben, bis sie nicht mehr erledigt werden kann und deswegen negative Konsequenzen für den Säumigen nach sich zieht, oder das absichtliche Sich-in-Gefahr-Begeben).

Noch sehr viel deutlicher aber beinhaltet in allen der drei genannten Erzählungen das geschilderte Verhalten der Protagonisten selbst beide Seiten des Phänomens der „Perversität“: In *Le Cœur révélateur* berichtet der Protagonist von seiner an Wahnsinn grenzenden nervösen Reizbarkeit, die zu seinem Dämon, also zum treibenden Moment des Geschehens wird und somit als Auslöser sowohl für den Mord als auch für das Geständnis fungiert. In diesem Sinn gibt es keinen objektiven Grund, der den Protagonisten zum Mord an seinem alten Hausgenossen führt – außer dem Auge des alten Mannes, das auf den Ich-Erzähler bedrohlich wirkt:

Il est impossible de dire comment l'idée entra primitivement dans ma cervelle; mais, une fois conçue, elle me hanta nuit et jour. D'objet, il n'y en avait pas. La passion n'y était pour rien. J'aimais le vieux bonhomme. Il ne m'avait jamais fait de mal. Il ne m'avait jamais insulté. De son or je n'avais aucune envie. Je crois que c'était son œil! [...] Chaque fois que cet œil tombait sur moi, mon sang se glaçait; et ainsi, lentement, – par degrés, – je me mis en tête d'arracher la vie du vieillard, et par ce moyen de me délivrer de l'œil à tout jamais.⁵³⁵

Die Grundlosigkeit des aggressiv-destruktiven Verhaltens des Protagonisten, wie sie an dieser Stelle mehrfach – in sechs knappen und einfachen Sätzen – betont wird, stimmt mit den oben angeführten Bestimmungen des Wesens der Perversität bei Poe überein. Auch das „Crescendo der Angst in der verhängnisvollen Endphase“⁵³⁶, auf dessen Höhepunkt der Protagonist sich gezwungen sieht, sein Verbrechen zu gestehen, entbehrt einer objektiven Grundlage, als welche der bereits im Eingang der Erzählung erwähnte, subjektiv wahrgenommene „sens de l'ouïe très-fin“⁵³⁷ des Ich-Erzählers nicht gelten kann. Der finalen Krise des Ich-Erzählers gehen allerdings physische Symptome voraus, was nochmals deutlich auf das Kranke, Ungesunde in seinem Wesen verweist: Der Ich-Erzähler erleicht, sein Kopf schmerzt und er wird von immer stärker werdendem Ohrensausen befallen.⁵³⁸

Das Ich dieser Erzählung handelt also zweimal unter großem inneren, psycho-pathologischen Druck: Zuerst verleitet eine Zwangsvorstellung, das böse leuchtende Auge des Greises, den Protagonisten zum Mord; dann wird das Herzklopfen des Sterbenden, das zu hören sich der Ich-Erzähler während seiner Mordtat einbildet, zum Auslöser seiner sich steigernden Angst

⁵³⁵ Poe: *Le Cœur révélateur*, in: *Œuvres en prose*, S. 321.

⁵³⁶ Lubbers (1961), S. 121.

⁵³⁷ Poe: *Le Cœur révélateur*, in: *Œuvres en prose*, S. 321.

⁵³⁸ Vgl. Poe: *Le Cœur révélateur*, in: *Œuvres en prose*, S. 325 und Lubbers (1961), S. 121.

und seines Geständniszwanges. Die „Perversität“ des Ich-Erzählers weist somit in *Le Cœur révélateur* sowohl destruktive als auch auto-destruktive Züge auf.

Dasselbe Schema begegnet in der Erzählung *Le Chat noir*: Auch hier treibt ein „esprit de PERVERSITE“⁵³⁹ das psychisch gestörte Ich eines Alkoholkranken zuerst zu einem Mord und dann zum Geständnis der Tat. Zum einen hält der Text hier, ähnlich der Struktur der phantastischen Novelle, eine gewisse Ambiguität hinsichtlich der Erklärung für die Tat des Protagonisten aufrecht. Man kann sich fragen, ob sie den Wahnvorstellungen eines Alkoholkranken oder dem Einwirken übernatürlicher Kräfte geschuldet ist (vgl. oben S. 59f.). Zum anderen erscheint der sich in *Le Chat noir* manifestierende Dämon in einem etwas anderen Licht als in der zuvor besprochenen Novelle, wie Lubbers feststellt. Hier zeigt sich zumindest in Ansätzen eine gewisse Gegenkraft, etwa in Anzeichen von Gewissensbissen⁵⁴⁰, wobei der „esprit de PERVERSITE“ allerdings „unschwer [...] den Sieg davonträgt“⁵⁴¹. Dies zeigt sich darin, wie der Erzähler seinen perversen Mord an seiner vielgeliebten Katze kommentiert:

[...] je le pendis, *parce que* je savais qu'il m'avait aimé, et *parce que* je sentais qu'il ne m'avait donné aucun sujet de colère: – je le pendis, *parce que* je savais qu'en faisant ainsi je commettais un péché, – un péché mortel qui compromettait mon âme immortelle, au point de la placer, – si une telle chose était possible, – même au delà de la miséricorde infinie du Dieu Très-Miséricordieux et Très-Terrible.⁵⁴²

An dieser Stelle wird hinreichend deutlich, daß auch in dieser Erzählung der „Drang zur Selbstpeinigung durch Begehen des Bösen um des Bösen willen [...] die Freiheit des Protagonisten in die Zwangsjacke der Perversion [steckt]“⁵⁴³; wieder ist dabei gegen Lemonnier zu betonen, daß sich die „Perversität“ auch dieses Ich-Erzählers sehr wohl auch durch aggressiv-destruktives Verhalten gegen andere externalisiert. Denn wie die Katze wird ja noch die Frau des Protagonisten im Verlauf der Erzählung zum Opfer der Wahnvorstellungen des Ich-Erzählers. Was die Enthüllung der Untat betrifft, nähert sich *Le Chat noir* der zuletzt besprochenen Erzählung strukturell deutlich an: Von einem selbstzerstörerischen Impuls getrieben enthüllt der Protagonist seine Tat. Der Geist der „Perversität“, der „Freiheit und Eigenverantwortlichkeit des Helden zerstört“⁵⁴⁴, manifestiert sich auch in dieser Erzählung sowohl in Form eines destruktiven Verhaltens des Helden anderen gegenüber als auch in Form eines auto-destruktiven Verhaltens.

⁵³⁹ Poe: *Le Chat noir*, in: *Œuvres en prose*, S. 280.

⁵⁴⁰ Vgl. Poe ebd. Daß der Ich-Erzähler den Begriff „remords“ (S. 282) für sich nicht akzeptiert, bestätigt diesen Ansatz im Grunde nur.

⁵⁴¹ Lubbers (1961), S. 123.

⁵⁴² Poe: *Le Chat noir*, in: *Œuvres en prose*, S. 281.

⁵⁴³ Lubbers (1961), S. 123.

⁵⁴⁴ Trautwein (1980), S. 198.

Dasselbe läßt sich für die letzte der drei genannten Poeschen Erzählungen, welche die „Perversität“ zum Thema haben, für *Le Démon de la perversité*, festhalten: Denn auch in dieser Erzählung werden ein grundloser, perfekter Mord und die Enthüllung der Tat durch den Täter selbst dargestellt. Auch wenn in dieser letzten Erzählung sicher der so paradox anmutende Umstand der Enthüllung der perfekten Tat im Vordergrund steht, so weist doch die Tatsache, daß der Ich-Erzähler einen Mord begeht, nur weil ihm die Möglichkeit und Machbarkeit dieses perfekten Mordes ins Auge fallen, deutlich darauf hin, daß der Protagonist auch bei dieser seiner Tat unter dem Zwang seines Triebes zum „Perversen“ handelt.

Damit ist für die drei hier vorgestellten Poeschen Erzählungen festzuhalten, daß sie auf erstaunliche Art und Weise die Erkenntnisse Freuds zum Unbewußten vorwegnehmen, indem sie unter dem Begriff der „Perversität“ abnormes, pathologisches Verhalten psychisch kranker Menschen zur Darstellung bringen, das sich sowohl in einem Destruktionstrieb gegenüber anderem Leben als auch in bezug auf das eigene Leben in einem Todestrieb äußert. Auch Baudelaire hebt in einem seiner Aufsätze zu Poe genau diese zwei Seiten des Phänomens der *perversité* hervor:

Cette force primitive, irrésistible, est la Perversité naturelle, qui fait que l'homme est sans cesse et à la fois homicide et suicide, assassin et bourreau [...].⁵⁴⁵

Poe entdeckt also schon in den 40er Jahren des 19. Jahrhunderts ein neues Sujet für die Schauernovelle: Indem er wichtige Phänomene der Psychologie thematisiert und das Wirken zweier menschlicher Triebe und ihrer Störungen zur Sprache bringt, die diese Wissenschaft, vor allem durch ihren prominentesten Vertreter Freud, erst ein halbes Jahrhundert später explizit benennt und, neben der Libido, zum Hauptantrieb des menschlichen Verhaltens erklärt⁵⁴⁶, und indem Poe aufzeigt, zu welchem pathologischem Verhalten diese den Menschen beherrschenden Triebe führen können, wenn sie krankhaft gestört sind, stellt er in

⁵⁴⁵ Baudelaire: *Sur Edgar Poe*, in: Poe: *Œuvres en prose*, S. 1052.

⁵⁴⁶ Einen Destruktionstrieb, der sich auf eine gestörte Libido zurückführen läßt, thematisiert Poe im übrigen in *Bérénice* (1835): In dieser Novelle erzählt ein psychisch Kranker – im Unterschied zu den zuvor erwähnten Poeschen Ich-Erzählern gesteht dieser seine Krankheit ein –, wie ein innerer Zwang ihn dazu treibt, sich der Zähne seiner lebendig – wie sich nach der Tat herausstellt – begrabenen Cousine zu bemächtigen. Dabei ist interessant, daß die Tat an sich nur bruchstückhaft vermittelt wird und es vor allem darum geht, was und wie der wahnsinnige Erzähler denkt und fühlt, so daß nicht einmal klar gesagt wird, ob die lebendig Begrabene die Schändung überlebt. Auch in dieser Erzählung stehen also psychische Phänomene im Vordergrund des Erkenntnisinteresses des Textes.

Der Sexualtrieb des Ich-Erzählers ist in dieser Novelle offensichtlich gestört, weil er sich nicht auf das Ganze eines Menschen richtet, sondern nur auf einen Teil von dessen Körper – im Text ist deswegen zur Benennung der Krankheit des Ich-Erzählers von einer „monomanie“ (Poe: *Œuvres en prose*, S. 329) die Rede. Als Bérénice stirbt, verschwindet die Angst, die der Erzähler zuvor vor seiner Cousine empfunden hat. Aber die Faszination durch den eigentlichen Gegenstand der Liebe, die Zähne, besteht weiterhin bzw. findet sich noch verstärkt. Nach dem Tod seiner Cousine glaubt der Täter, ans Ziel seiner Wünsche gelangen und die Zähne besitzen zu können. Durch sein fehlgeleitetes Unbewußtes wird er dazu getrieben, sich über die Moralordnung (Verbot der Schändung und Gebot, die Leichenruhe zu wahren) hinwegzusetzen.

schreckenerregender Art und Weise die Fähigkeit des Individuums, sich aus sich selbst heraus edel und gut zu verhalten, in Frage.⁵⁴⁷

Der erste Franzose, bei dem sich das von Poe prototypisch gestaltete Motivschema dieser „Perversität“ in Ansätzen wiederfindet, ist Baudelaire. Obwohl er kein Novellenautor ist, soll an dieser Stelle doch, weil Baudelaire für die Verbreitung der Werke Poes in Frankreich durch seine Übersetzertätigkeit und durch seine Aufsätze (vgl. das oben angeführte Zitat) eine so wichtige Rolle spielt, ein kurzer Blick auf die Anklänge an das Poesche Handlungsmotiv geworfen werden, die sich bei diesem Dichter finden lassen: In dem Gedicht *Le Vin de l'assassin*⁵⁴⁸ aus den *Fleurs du Mal* wird eine an Poes *Chat noir* erinnernde Szene heraufbeschworen. Dabei ist ungewiß, ob Baudelaire zu dem Zeitpunkt, zu dem er sein Gedicht verfaßte, das Werk seines amerikanischen Geistesverwandten schon kannte: Den Untersuchungen Lemonniers zufolge las Baudelaire *Le Chat noir* als erste von Poes Erzählungen am 27. Januar 1847⁵⁴⁹; das fragliche Gedicht der *Fleurs du mal* aber könnte anderen Untersuchungen zufolge schon vor Ende 1843 entstanden sein.⁵⁵⁰ An dieser Stelle kann und soll die Entstehungsgeschichte des Gedichts nicht weiter diskutiert werden: Denn ob Baudelaire zu seinem Gedicht durch die Lektüre von Poes Erzählung angeregt wurde oder aber in der Erzählung des Amerikaners nur eigene Ideen und Gedanken in einer Form umgesetzt fand, die seine ganze Bewunderung gewannen⁵⁵¹, ist im Grunde nicht von entscheidender Bedeutung und mag deshalb dahingestellt bleiben. Als gesicherte Erkenntnis soll hier nur festgehalten werden, daß Baudelaire die These Poes von der menschlichen *perverseness* als wesentlich für das Werk des Amerikaners erkannte, dies in seinen Arbeiten über Poe und dessen Werk auch so darstellte und daß Baudelaire darüber hinaus Poes Ansichten in bezug auf die perverse Natur des menschlichen Wesens zustimmte.⁵⁵² Im

⁵⁴⁷ Auch Lemonnier weist in seiner Untersuchung zum Einfluß Poes auf die französischen Erzähler darauf hin, daß die Originalität des Amerikaners vor allem darin besteht, die Mechanismen der menschlichen Psyche in seinen Werken zu thematisieren und die Möglichkeit ihres Versagens aufzudecken: „Ce n'est point seulement aux sciences de la nature que Poe empruntait son inspiration, mais encore et surtout aux sciences psychiques. Là, son originalité consiste à démonter le mécanisme de la pensée, à en isoler les rouages: obsessions, hallucinations, impulsions“ (Lemonnier 1947, S. 45). Trautwein (1980) weist innerhalb seiner Analyse von *The black cat* darauf hin, daß Poe sich mit der Darstellung des Phänomens der *perverseness* in deutliche Opposition zum zeitgenössischen optimistischen Weltbild stelle, das einen selbstbestimmten Menschen voraussetze (S. 198).

⁵⁴⁸ Das Gedicht stellt nach Asselineau eines der Gedichte dar, die vorzutragen Baudelaire am häufigsten gebeten wurde (vgl. die Anmerkungen zu *Le Vin de l'assassin* in Baudelaire: *Sämtliche Werke*, Bd. 3, S. 413).

⁵⁴⁹ Vgl. Lemonnier (1932), S. 15.

⁵⁵⁰ Vgl. Baudelaire: *Sämtliche Werke*, Bd. 3, S. 413 (Anmerkungen).

⁵⁵¹ Vgl. dazu folgende Aussage Baudelaire, die diese letztere Annahme unterstützen würde: „La première fois que j'ai ouvert un livre de lui, je trouvai, croyez-moi si vous voulez, des poèmes et des nouvelles dont j'avais eu la pensée, mais vague et confuse, mal ordonnée, et que Poe avait su combiner et mener à perfection.“ (zitiert nach Lemonnier 1932, S. 26).

⁵⁵² Vgl. Baudelaire: *Sur Edgar Poe*, in: Poe: *Œuvres en prose*, S. 1051: „Mais voici plus important que tout: nous noterons que cet auteur, produit d'un siècle infatué de lui-même, enfant d'une nation plus infatuée d'elle-même qu'aucune autre, a vu clairement, a imperturbablement affirmé la méchanceté naturelle de l'homme. Il y a

folgenden sollen in bezug auf die Perversität des Menschen gewisse thematische und strukturelle Ähnlichkeiten in *Le Vin de l'assassin* und den oben besprochenen Poeschen Erzählungen bzw. in diesem Fall besonders mit der Erzählung *Le Chat noir* aufgedeckt werden. In dem genannten Gedicht Baudelaires schildert wie bei Poe ein Ich, wie es seine Frau ermordet:

Je l'ai jetée au fond d'un puits,
Et j'ai même poussé sur elle
Tous les pavés de la margelle.
– Je l'oublierai si je le puis!⁵⁵³

Wie in Poes Erzählung *Le Chat noir* begeht auch das lyrische Ich bei Baudelaire den Mord, obwohl es seine Frau liebt, oder paradoxerweise gerade, weil es seine Frau liebt, wie aus der siebten Strophe ersichtlich wird:

Elle était encore jolie,
Quoique bien fatiguée! et moi,
Je l'aimais trop! voilà pourquoi
Je lui dis: Sors de cette vie!⁵⁵⁴

Die Ursache der Tat liegt, wie in Poes *Le Chat noir*, in der Alkoholsucht des Protagonisten begründet, der endlich frei von jedem Vorwurf durch seine Frau trinken können will. Sie, die ihrem Mann immer noch ergeben ist, konfrontiert ihn auf für ihn nicht mehr erträgliche Weise mit seinem suchtbedingten Versagen:

Ma femme est morte, je suis libre!
Je puis donc boire tout mon soûl.
Lorsque je rentrais sans un sou,
Ses cris me déchiraient la fibre.⁵⁵⁵

Die Auseinandersetzungen, die sich daraus ergeben, daß das lyrische Ich sein Geld für Alkohol ausgibt, anstatt es nach Hause zu bringen, stellen zwar einen objektiven Beweggrund für die Mordtat dar. Aber der Aspekt, daß andere die dargestellte Mordtat nicht

dans l'homme, dit-il, une force mystérieuse dont la philosophie moderne ne veut pas tenir compte; et cependant, sans cette force innommée, sans ce penchant primordial, une foule d'actions humaines resteront inexplicables, inexplicables. Ces actions n'ont d'attrait que *parce qu'*elles sont mauvaises, dangereuses [...]. Mais je ne veux, pour le présent, tenir compte que de la grande vérité oubliée, – la perversité primordiale de l'homme, – et ce n'est pas sans une certaine satisfaction que je vois quelques épaves de l'antique sagesse nous revenir d'un pays d'où on ne les attendait pas. Il est agréable que quelques explosions de vieille vérité sautent ainsi au visage de tous les complimenteurs de l'humanité, de tous ces dorloteurs et endormeurs qui répètent sur toutes les variations possibles de ton: ‚Je suis né bon, et vous aussi, et nous tous, nous sommes nés bons!‘ oubliant, non! feignant d'oublier, ces égalitaires à contre-sens, que nous sommes tous nés marqués pour le mal!“

⁵⁵³ Baudelaire: *Le Vin de l'assassin* (CVI), in: *Les Fleurs du Mal*, in: *Œuvres complètes I*, S. 107.

Das Motiv der Ermordung einer Frau durch absichtliches Ertrinkenlassen in einem Brunnen und durch anschließendes Steinwerfen hat Baudelaire mit Borel und seiner Erzählung *Passereau, l'écolier* (in *Champavert: Contes immoraux*, 1833) gemein: In dieser Novelle nämlich verwendet der Protagonist ebendiese Ermordungstechnik, um sich an seiner untreuen Freundin zu rächen. Vgl. hierzu Starkie (1954), S. 117 und zu einem Vergleich von Borel und Baudelaire Steinmetz (1986), S. 85ff.

⁵⁵⁴ Baudelaire: *Le Vin de l'assassin* (CVI), in: *Les Fleurs du Mal*, in: *Œuvres complètes I*, S. 108.

⁵⁵⁵ Ebd., S. 107.

nachvollziehen können, findet sich auch in dem Gedicht: „Nul ne peut me comprendre. [...]“⁵⁵⁶, heißt es zu Beginn der achten Strophe, die auf die ungeheuerliche Erklärung „Je l’aimais trop!“⁵⁵⁷ folgt.

Eine weitere Parallele zu den besprochenen Erzählungen Poes liegt darin, daß auch bei Baudelaire der Mörder nach seiner Untat in einem großen, amoralischen Glücksgefühl schwelgt. Schon in der zweiten Strophe des Gedichts besingt das lyrische Ich, nachdem es in der ersten Strophe die Freiheit gepriesen hat, die ihm der Tod seiner Frau eröffnet, dieses sein Glück. Die Gleichstellung des einstigen Liebesglückes, das das lyrische Ich zusammen mit seiner Frau genoß, mit dem jetzigen Glück des Mörders läßt dabei den durch die Alkoholsucht hervorgerufenen geistig-moralischen Verfall des hier sprechenden Ichs in all seiner Kraßheit deutlich werden:

Autant qu’un roi je suis heureux;
L’air est pur, le ciel admirable...
Nous avions un été semblable
Lorsque j’en devins amoureux!⁵⁵⁸

Am Gedichtende weist Baudelaires Text noch eine letzte Vorstellung auf, die an Poe erinnern kann: Dem lyrischen Ich ist nicht nur sein eigenes Schicksal gleichgültig, sondern es akzeptiert blasphemisch auch seine Loslösung von Gott. In einem ganz anderen Sprachgestus, aber doch vergleichbar stellt in *Le Chat noir* der Ich-Erzähler fest, daß er mit seiner Tat unwiederbringlich der Barmherzigkeit Gottes verlustig gegangen ist.⁵⁵⁹

Festzuhalten bleibt, daß Baudelaire in seinem Gedicht *Le Vin de l’assassin* ähnlich wie Poe in der Erzählung *Le Chat noir* einen Alkoholkranken aus der Ich-Perspektive von seinem perversen Mord an seiner von ihm eigentlich geliebten Frau berichten läßt.

Diesem Ergebnis ist hinzuzufügen, daß in dem Theaterstück *L’Ivrogne*, in dem Baudelaire den Stoff seines Gedichtes auf Anregung des Schauspielers Tisserant verarbeiten wollte, der Bezug zu Poe noch deutlicher zutage tritt. Hierbei muß man davon ausgehen, daß Baudelaire bei dem Plan der Umarbeitung sicher von der Lektüre der Poeschen Erzählungen beeinflusst war, da der Brief, in dem Baudelaire dem Schauspieler Tisserant sein Theater-Projekt vorstellt, auf den 28. Januar 1854 datiert ist, Baudelaire den Entwurf zu seinem Theaterstück somit sieben Jahre nach seiner ersten Lektüre der Erzählung *Le Chat noir* und ein Jahr, nachdem er die Erzählung übersetzt hatte, verfaßte.

⁵⁵⁶ Baudelaire: *Le Vin de l’assassin* (CVI), in: *Les Fleurs du Mal*, in: *Œuvres complètes I*, S. 107.

⁵⁵⁷ Ebd., S. 108.

⁵⁵⁸ Ebd., S. 107.

⁵⁵⁹ Vgl. Poe: *Le Chat noir*, in: *Œuvres en prose*, S. 494 (oben auf S. 159 zitiert).

Ein bemerkenswertes Moment des Stoffes, das sich in dem das Projekt skizzierenden Brief Baudelaires gegenüber dem Gedicht verstärkt findet, betrifft die Haltung der Frau und die entsprechende Wirkung auf den Mann: „Vous avez déjà deviné que notre ouvrier [...] en veut surtout à sa femme de sa résignation, de sa douceur, de sa patience, de sa vertu. – Et cependant il l’aime, – mais la boisson et la misère ont déjà altéré son raisonnement.“⁵⁶⁰

In anderer Hinsicht erfährt die Handlung des Gedichts in dem Entwurf zu dem Theaterstück eine offensichtliche Veränderung in Form einer Weiterführung, die eindeutig auf das Poesche Vorbild zurückgeht: Getrieben von einem seltsamen Geständnisdrang will auch Baudelaire den Mörder seine Tat freiwillig-unfreiwillig gestehen lassen. Wie weit dabei die Parallelen gehen, zeigt folgende Briefpassage:

– Cette idée: *Je suis libre, libre, libre*, – est devenue l’idée fixe, obsédante. Je suis *libre*, – je suis tranquille, – *on ne saura jamais rien*. – Et comme il boit toujours, et qu’il boit effroyablement depuis plusieurs mois, sa volonté diminue toujours, – et l’idée fixe finit par se faire jour par quelques paroles prononcées à voix haute.⁵⁶¹ Sitôt qu’il s’en aperçoit, il cherche à s’étourdir par *la boisson*, par *la marche*, par *la course*⁵⁶²; – mais l’étrangeté de ses allures le fait remarquer, – un homme qui court toujours a évidemment *fait quelque chose*.⁵⁶³ On l’arrête; alors – avec *une volubilité, une ardeur, une emphase extraordinaires*, avec une minutie extrême, – très vite, très vite, comme s’il craignait de n’avoir pas le temps d’achever, – il raconte tout son crime.⁵⁶⁴ [...].⁵⁶⁵

Auch wenn Baudelaire das Theaterstück *L’Ivrogne* nie schreibt, bleibt doch festzuhalten, daß er durch seine Übersetzertätigkeit, seine Äußerungen zu Poes Werk, welche die Bedeutung der „Perversität“ in den Erzählungen dieses Autors hervorheben, sowie durch die Anklänge an den Poeschen Begriff von der „Perversität“, die sich in seinem eigenen dichterischen Werk finden,⁵⁶⁶ viel zu der Verbreitung dieser Poeschen Konzeption in Frankreich beigetragen hat.

⁵⁶⁰ Baudelaire: *Correspondance I*, S. 259.

⁵⁶¹ Die von Baudelaire beschriebene psychische Entwicklung seines Protagonisten entspricht in ihrem Grundmuster dem psychologischen Schema, wie Poe es in *Le Chat noir* und *Le Cœur révélateur* entwirft.

⁵⁶² Vgl. hierzu Poe: *Le Démon de la perversité*, in: *Œuvres en prose*, S. 277: „D’abord, je fis un effort pour secouer ce cauchemar de mon âme. Je marchai vigoureusement, – plus vite, – toujours plus vite; – à la longue je courus.“

⁵⁶³ Hier scheint Baudelaire sich auf Poes Erzählung *L’Homme des foutes* zu beziehen, in der ja geschildert wird, wie der Erzähler einem Mann folgt, der Tag und Nacht durch die Stadt wandert, und wie der Erzähler aufgrund dieser Tatsache in diesem „homme des foutes“ den Typus des perfekten Verbrechers sieht. Vgl. dazu Poe: *L’Homme des foutes*, in: *Œuvres en prose*, S. 320: „Mais, comme d’ordinaire, il allait et venait, et de la journée entière il ne sortit pas du tourbillon de cette rue. [...] – Ce vieux [sic] homme, – me dis-je à la longue, – est le type et le génie du crime profond. Il refuse d’être seul. *Il est l’homme des foutes*.“

⁵⁶⁴ Diese Charakterisierung trifft m.E. sehr gut auch die Eigenart des Erzählvorgangs in den drei genannten Poeschen Erzählungen, in denen ebenfalls die sich überstürzende Rede der Protagonisten, die ihr Geheimnis nun nicht mehr länger zurückhalten müssen, auffällt (vgl. dazu z.B. den auffällig exklamatorischen Stil in *Le Cœur révélateur* sowie die vielen Wort- bzw. sogar Satz wiederholungen, die der Erzähler in einer eben durch diese unzähligen Einschübe mit repetitivem Charakter gestauten Syntax verwendet und in denen sich die geistig-psychische Überspanntheit des Erzählers sowie sein Drang zum Erzählen, im wahrsten Sinn des Wortes, ausdrückt).

⁵⁶⁵ Brief Baudelaires an den Schauspieler Jean-Hippolyte Tisserant vom 28. Januar 1854, in: *Correspondance I*, S. 261.

⁵⁶⁶ Vgl. zu den Einflüssen des Poeschen Werkes auf Baudelaire andere Motive, Vorstellungen oder Stilmittel betreffend Lemonnier (1932), S. 25ff.

Auch aus diesem Grund findet sich das Motiv der – in dem aufgezeigten Sinn – „perversen“ Tötung eines anderen Menschen bei vielen französischen Schauernovellenautoren. Erwähnenswert ist diesbezüglich, daß vornehmlich nicht die auto-destruktive Seite des Poeschen *démon de la perversité* betont und zur Darstellung gebracht wird, sondern daß die Autoren sich meist auf die Schilderung der spektakuläreren Erscheinungsweise der „Perversität“ beschränken, also vor allem das destruktive Element in den Blick nehmen, das sich in Gewaltanwendung anderen Menschen gegenüber – in grundlosen, grausamen Morden – äußert.

Als Autoren, die sich in diesem Sinn deutlich von Poe beeinflusst zeigen, sind zuerst Erckmann und Chatrian, ein Autorenpaar, zu nennen, in deren unter dem Sammlungstitel *Contes populaires* (1867) herausgegebenen Erzählungen sich drei Beispiele für das von Poe inspirierte Handlungsmotiv der grundlosen, perversen Tötung eines anderen Menschen finden.⁵⁶⁷ Am deutlichsten tritt, was thematische und strukturelle Bezüge betrifft, Poes Einfluß in der Erzählung *Le Tisserand de la Steinbach* zutage, die deswegen an dieser Stelle exemplarisch besprochen werden soll⁵⁶⁸: Ein alter Weber berichtet hier, wie bei Poe in der Ich-Form, einem Freund – die Erzählung ist in eine Rahmenerzählung eingebettet –, wie er vor vielen Jahren eines Nachts in den Vogesen, während er als Wilderer auf der Jagd nach Vögeln unterwegs war, einer teuflischen Eingebung folgte, einen Stein auf ein tief unter ihm liegendes Zigeunerlager rollen ließ und damit, nur aus einer bloßen Laune heraus, eine alte Frau tötete:

Tandis que je regardais cela tranquillement, une idée du diable me passa par la tête... une idée qui d'abord me fit rire en moi-même. „Hé! me dis-je, si tout à coup une grosse pierre tombait du ciel au milieu de ce tas de monde, quelle mine ferait la vieille! et les autres, comme ils ouvriraient les yeux! [...]“ Malheureusement une grosse pierre se trouvait au bout de mon pied, et je la balançais doucement... comme pour rire. [...] Si je n'avais pas été habitué à verser le sang depuis plus de trente ans, [...] j'aurais quitté la place sur-le-champ, pour ne pas succomber à la tentation; mais [...] il faut bien le dire, une curiosité diabolique me retenait. Je me représentais les bohémiens, consternés, la bouche béante, courant à droite et à gauche [...] que, malgré moi, mon pied s'avavançait tout doucement... tout doucement... et poussait l'énorme pierre sur la pente! Elle partit.⁵⁶⁹

Wie die Poeschen Helden ist also auch der alte Weber bei Erckmann und Chatrian mit unerklärlicher Macht von der Idee, etwas Böses um des Bösen willen zu tun, angezogen,

⁵⁶⁷ Einen Einfluß Poes auf das erzählerische Werk von Erckmann/Chatrian konstatiert auch schon Lemonnier (1947); die in der Sekundärliteratur verbreitete Behauptung, Lemonnier habe in seiner Untersuchung festgestellt, daß unter den französischen Erzählern als erster Villiers de l'Isle-Adam von Poe beeinflusst sei (vgl. z.B. Krömer 1972, S. 164), ist somit falsch.

⁵⁶⁸ Ähnlich Lemonnier (1947), der diese Erzählung allerdings als „conte fantastique“ bezeichnet (S. 46), was m.E. unangebracht ist, da sich in dieser Erzählung nichts Übernatürliches findet, denn alles Dämonische ist nach dem Poeschen Vorbild ganz und gar in die kranke, perverse Psyche des Helden verlegt. Die anderen zwei Erzählungen von Erckmann und Chatrian, in denen sich das Motiv der Tötung um der Tötung willen findet, sind *L'Auberge des trois pendus* und *La Voleuse d'enfants*.

⁵⁶⁹ Erckmann/Chatrian: *Le Tisserand de la Steinbach*, in: *Contes populaires I*, S. 183.

wobei festzustellen ist, daß die Parallelen zu dem Vorbild Poe sogar bis in die Wortwahl reichen.⁵⁷⁰ Interessant ist in bezug auf die besprochene Erzählung schließlich noch die Erklärung, die der alte Weber und leidenschaftliche Wilderer für seinen fatalen Hang zur „Perversität“ gibt:

Voyez-vous [...], on a beau dire le contraire, la chasse est une passion diabolique; elle développe les instincts de destruction qui se trouvent au fond de notre nature, et finit par nous jouer de mauvais tours.⁵⁷¹

Der Ich-Erzähler interpretiert seine Tat also als eine Folge seiner Leidenschaft für die Jagd. An dieser Stelle scheint allerdings bedeutsamer der Umstand, daß der Ich-Erzähler die Ursache für seinen Mord in einem durch das Jagdvergnügen anormal angewachsenen, pathologischen Destruktionstrieb sieht, der im menschlichen Unbewußten angelegt ist: Noch deutlicher als Poe nehmen Erckmann und Chatrian an dieser Stelle spätere Thesen Freuds in bezug auf dieses Thema vorweg; hierbei muß allerdings auch bemerkt werden, daß Erckmann und Chatrian ebenso wie Poe und stärker noch Baudelaire durch die dreimalige Verwendung des Begriffes „diable“ bzw. „diabolique“ (vgl. die zwei zuletzt zitierten Textstellen) auch eine metaphysisch-transzendente Dimension der Tat andeuten, indem sie durch die Wortwahl zu erkennen geben, daß auch eine satanische Kraft bzw. die Person des Satans den Urgrund für die Tat bilden könnte.

Als weiteres Werk, das sich deutlich von Poe beeinflusst zeigt, ist Charles Buets Erzählung *La Pipe de Zbarra* (in *Contes moqueurs*, 1885) zu nennen.⁵⁷² Die Erzählsituation, aus der heraus der zweite Teil dieser aus drei Teilen bestehenden Novelle⁵⁷³ präsentiert wird, ähnelt der Erzählsituation, wie sie in den oben besprochenen Erzählungen Poes begegnet: Ein Ich-Erzähler, der am nächsten Tag für einen Mord hingerichtet werden soll, berichtet in Form der Ich-Präsentierung von seiner Untat – wobei sich Buets Erzählung insofern von denjenigen seines Vorbildes unterscheidet, als bei ihm der Bericht des Protagonisten in einen Rahmen eingebettet ist. (Der Ich-Erzähler der Binnenerzählung erzählt dem Rahmenerzähler, der ihn in seiner Zelle im Londoner Gefängnis Newgate besucht, von seiner Tat.) Wie Erckmann und Chatrian übernimmt Buet das Handlungsmotiv der grundlosen Tötung durch einen psychisch

⁵⁷⁰ Die Hervorhebung des umsichtigen Vorgehens des Täters durch die dreifache Wiederholung des Wortes „doucelement“ in der angeführten Passage erinnert z.B. an folgende Textstelle aus Poes *Le Cœur révélateur* (in: *Œuvres en prose*, S. 321): „Et, chaque nuit, vers minuit, je tournais le loquet de sa porte, et je l’ouvrais, – Oh! si doucement! [...] Oh! vous auriez ri de voir avec quelle adresse je passais ma tête! Je la mouvais lentement, – très, très-lentement [...].“

⁵⁷¹ Erckmann/Chatrian: *Le Tisserand de la Steinbach*, in: *Contes populaires I*, S. 183.

⁵⁷² Daß ihm der Autor Poe nahesteht, macht der Ich-Erzähler des Rahmens im übrigen auch explizit: „Mon auteur favori est Edgar Poe, et je l’aime précisément parce qu’il produit sur moi cet effet, la peur. [...] Si j’entre dans l’analyse philosophique du *Chat noir*, de *William Wilson*, du *Cœur révélateur*, du *Cas de M. Waldemar*, une oppression invincible m’êtreint [...]“ (Buet: *La Pipe de Zbarra*, in: *Contes moqueurs*, S. 88f.).

⁵⁷³ Teil 1 und Teil 3 dieser Erzählung wurden schon weiter oben analysiert. Vgl. dazu S. 108f.

labilen Menschen. Anklänge an Poe finden sich innerhalb des zweiten Teils von *La Pipe de Zbarra* auf zwei Ebenen. Die erste betrifft die Inhalte eines Theaterstücks, die zweite seine Wirkung, das durch dieses Stück hervorgerufene Verhalten eines Zuschauers. Dem Leser wird ein Mann namens Allan (dieser Vorname ist wohl als Reminiszenz an das Vorbild des Amerikaners zu verstehen) William Ashburne – ein glühender Verehrer des Theaters, vor allem aber des Schauerdramas – vorgestellt, der sich zu sehr mit der Handlung eines Stücks identifizierte und deswegen einen Schauspieler tötete. Die Charakterisierung des Protagonisten gleicht dabei Charakterbeschreibungen, wie sie sich bei Poe finden. Ashburne ist ein hypernervöser Mensch mit einer überspannten Vorstellungskraft:

Il faut que vous sachiez que je suis doué d'une imagination ardente et d'un tempérament où prédomine le système nerveux: en conséquence je suis sujet à la peur [...].⁵⁷⁴

Der Protagonist weidet sich wie das übrige Publikum an den schauerlichen Verbrechen, die der Hauptdarsteller Hargrave auf der Bühne verübt; der Ich-Erzähler läßt sich aufgrund seiner nervös-überspannten Hypersensibilität so von den schauerlichen Ereignissen auf der Bühne mitreißen, daß er Fiktion und Realität nicht mehr zu unterscheiden vermag:

Oh! jouissance délicieuse et perfide, cruelle et voluptueuse. Deux mille êtres humains se repaissaient du crime qui allait se commettre, du sang qui allait couler... C'était affreux et beau. [...] Le meurtrier s'acharne sur la victime. Cette lutte est atroce... Le sang coule à flots... Quel tableau! [...] Ce n'est plus l'illusion scénique, c'est l'effrayante, l'abominable réalité!⁵⁷⁵

Die Identifikation von Buets Ich-Erzähler mit dem Bühnengeschehen geht schließlich sogar so weit, daß er sich mit der Figur des Mörders identifiziert:

Et bien! à la vue de l'assassin se dirigeant à pas comptés sur sa victime, je me sentis le jouet d'une épouvantable illusion. C'est moi qui tenais ce couteau, et mes ongles s'incrustaient dans ma chair, tant je serrais avec force la poignée...⁵⁷⁶

Was die Identifikationsfigur des Protagonisten, den fiktiven Theaterhelden Hargrave, betrifft, so gleicht dieser in seiner absoluten Schwärze und berechnenden Bosheit stark den Helden des traditionellen Schauerdramas, dessen begeisterter Anhänger der Ich-Erzähler nach eigenen Aussagen ist. (Insgesamt ist bei den Schilderungen des Theatergeschehens selbstverständlich zu berücksichtigen, daß der Leser sie nur der Perspektive des Ich-Erzählers Ashburne entnehmen kann.)

Ce qui plaisait le plus à mon goût, je l'avoue, c'était le mélodrame sombre, noir, avec force coups d'épée, avec des aventures merveilleuses, avec des scènes terribles [...]; avec les héros grossiers, les traîtres monstrueux, les cavaliers imbéciles que je voyais s'agiter dans les souterrains, les vieux manoirs, les vallons sauvages peints à grands coups de balai.⁵⁷⁷

⁵⁷⁴ Buet: *La Pipe de Zbarra*, in: *Contes moqueurs*, S. 92.

⁵⁷⁵ Ebd., S. 96.

⁵⁷⁶ Ebd.

⁵⁷⁷ Ebd., S. 93.

Allerdings läßt sich doch auch schon bei Hargrave eine Parallele zu den Poeschen Helden ziehen. Wie diese lebt nämlich auch er nach seinem Mord zunächst glücklich:

Il est vengé, il est riche, il est heureux, il ignore les remords... Quelle joie féroce sur sa face bestiale! [...] Concevoir un pareil type, c'est avouer une immonde perversité.⁵⁷⁸

Buet nimmt an dieser Stelle also explizit die Poesche Vokabel der „Perversität“ auf. Darüber hinaus imitiert er sein Vorbild, indem er den Theaterhelden Hargrave plötzlich zum Opfer von Halluzinationen werden läßt, die den Eingebungen eines *démon de la perversité* à la Poe geschuldet zu sein scheinen:

Tout à coup Hargrave est troublé dans son délire de bonheur. Une ombre blanche se présente inopinément à lui. Les contours de cette ombre se dessinent plus nettement. Il reconnaît Conyers [= sein Opfer] [...]. Alors Hargrave [...] se roule sur le sol, en proie à d'effroyables convulsions. Il avoue son crime à grands cris, et les derniers mots qu'il prononce quand ses maîtres arrivent sur le lieu de cette scène terrible, et le trouvent pantelant, suant son agonie, sont ceux-ci: „Des fantômes!...des fantômes!... *Je ne veux pas voir des fantômes!*“ Et le misérable expire, tué par la peur.⁵⁷⁹

Aus der angeführten Textstelle wird ersichtlich, daß der auf Hargrave wirkende *démon de la perversité* phantastischere Züge trägt als bei Poe, bei dem, wie erinnerlich, das Dämonische fast ausschließlich (mit Ausnahme von *Le Chat noir*, wo noch ein Rest einer phantastischen Ambiguität besteht) in der kranken Psyche der Erzähler angesiedelt ist. Bei Buet ist auf der Ebene des Theaterstücks, von dem der Ich-Erzähler berichtet, in Entsprechung zu der dargestellten Textgattung „drame sombre“, eine gewisse Ambiguität in bezug auf die Frage zu spüren, ob die Gespenster, die Hargrave heimsuchen, bloße Halluzinationen des Mörders darstellen oder tatsächlich als Rachegeister aus einer anderen Welt zu verstehen sind.

Was die Beantwortung dieser Frage angeht, ist Buets Erzählung trickreich gestaltet: Sowohl der Mord als auch der Tod des Mörders sind in dem Theaterstück selbstverständlich fingiert. Und während auf dieser Ebene die Angst des Theaterhelden noch als ambig-phantastisch und damit auch als ein wenig schauerdramatisch-romanesk erscheint, nimmt genau diese Angst, die sich auf den Ich-Erzähler als Zuschauer des Schauerdramas aufgrund seiner Identifikation mit dem Theaterschurken Hargrave überträgt, auf der Ebene der Ich-Erzählung des Protagonisten psycho-pathologische Züge an. So kann die Angst hier vom Leser eindeutig als grundlos und nur imaginär identifiziert werden: Wie die Poeschen Helden ist Buets Ich-Erzähler also von einem Dämon besessen, der seinen Sitz in Ahburnes kranker Psyche hat. Und wie bei Poe treibt auch bei Buet ebendieser Dämon – im übrigen ein Begriff, den Buet in Anlehnung an Poe übernimmt – den Helden unruhig durch die Straßen:

⁵⁷⁸ Buet: *La Pipe de Zbarra*, in: *Contes moqueurs*, S. 97.

⁵⁷⁹ Ebd., S. 97f.

[...] durant toute la nuit, je fuyais à travers toutes les rues de Londres, obsédé avec acharnement par ces fantômes, par ce démon sordide et sanglant.⁵⁸⁰

Auch der dramatische Schluß der Erzählung ist als eine Variation der Vorlagen zu verstehen: Ähnlich wie die Poeschen Helden tötet auch der von seinem Dämon getriebene Ich-Erzähler Buets den Schauspieler Hargrave, um sich von einer Obsession zu befreien.⁵⁸¹

Damit ist festzuhalten, daß Buet durch die Verschachtelung zweier schauerlicher Handlungsebenen – das heißt durch die Verbindung der Ebene des traditionelleren, schauerdramatischen, in der Fiktion fiktiven Theaterstücks mit der Ebene der Handlungen des erzählenden Protagonisten – eine interessante Variation der Poeschen Schauermotivik gelingt. Die Verschachtelung der beiden Handlungsebenen dient dazu, die von Poe übernommenen Motive einerseits in die Tradition der herkömmlichen Schauerliteratur zu stellen, wie sie in der *gothic novel* oder im von dieser beeinflussten, traditionellen „drame sombre“ begegnet, die Motive aber andererseits auf der Folie des traditionell-schauerromantischen Geschehens auch von diesem abzuheben, um sie authentisch und glaubwürdiger erscheinen zu lassen.⁵⁸² In diesem Sinn gestaltet Buet auf der Ebene der Handlungen des erzählenden Protagonisten ein Geschehen, das wie die Erzählungen seines Vorbilds Poe psychologisch-philosophisch überzeugender ist als die traditionellen Schauerdramen, womit die Erzählung versucht, beim Rezipienten die im ersten Teil vom Erzähler anvisierte Wirkung, „une oppression individuelle [qui] étirent“⁵⁸³, zu erreichen. Daß der Novelle das nicht wirklich gelingen mag, sei allerdings abschließend eingestanden.

Das Handlungsmotiv der grundlosen Tötung eines anderen Menschen findet sich auch bei Villiers, dem französischen Autor, dessen Novellenwerk sich, den Untersuchungen Lemonniers zufolge, am stärksten von Poes Erzählungen beeinflusst zeigt.⁵⁸⁴ In seiner Erzählung *Le Désir d'être un homme* (in *Contes cruels*, 1883) gestaltet Villiers das Motiv der Tötung um der Tötung willen auf sehr originelle Weise: Die „déformation professionnelle“ des alternden Schauspielers Esprit Chaudval, die ihn daran hindert, sich wirklich als Mensch zu fühlen, wird zum Auslöser der krankhaften Obsession des Protagonisten und damit auch zum Auslöser seines schrecklichen Verbrechens. Weil der

⁵⁸⁰ Buet: *La Pipe de Zbarra*, in: *Contes moqueurs*, S. 99f.

⁵⁸¹ Im übrigen liegt bei Buet eine Art „mise en abyme“ vor, allerdings gewissermaßen mit einer Umkehrung von Ursache und Wirkung. Denn normalerweise *illustriert* ein in eine Geschichte integriertes Theaterstück eine entsprechende Handlung, während es hier die eigentliche Handlung *initiiert*.

⁵⁸² Vgl. hierzu auch die obigen Ausführungen zu Balzacs Erzählung *Le Grand d'Espagne*, wo in vergleichbarer Weise verfahren wird (S. 11f.).

⁵⁸³ Buet: *La Pipe de Zbarra*, in: *Contes moqueurs*, S. 88f.

⁵⁸⁴ Vgl. Lemonnier (1947), S. 71ff. Lemonnier führt zahlreiche Parallelen zwischen Poe und Villiers auf, läßt allerdings eine der hier interessierenden Parallelen, nämlich die von *Le Désir d'être un homme* zu Poes Darstellungen von psycho-pathologischen Mördern, außer acht.

Protagonist durch seinen Beruf dazu gezwungen ist, jeden Abend eine andere Person darzustellen, hat er die Gewohnheit angenommen, Gefühle und Leidenschaften, die ihm im Grunde fremd sind, nur vorzutäuschen. Kurz vor seinem Ruhestand wird sich Chaudval bewußt, daß er nie ein wahres, authentisches Gefühl empfunden hat; und er fürchtet nun, mit Mitte fünfzig, daß er nie dazu in der Lage sein wird, ein solches zu empfinden. Die schreckliche Erkenntnis überfällt den Schauspieler plötzlich, während er ziellos durch das nächtliche Paris spaziert und sich auf der Straße zufällig in einem Spiegel mit seinem nicht mehr jugendlichen Spiegelbild konfrontiert sieht. Ab sofort vermag er sich von dieser seiner Obsession der auf ewig verlorenen wahren Gefühle, die ihn wie eine Krankheit überfällt, nicht mehr zu befreien:

Un brouillard lui passa devant les yeux; une espèce de fièvre hivernale le saisit et l'hallucination dilata ses prunelles.⁵⁸⁵

Durch die Verwendung der Begriffe „brouillard“ (der die Klarsicht des Protagonisten verhindert), „fièvre“ und „hallucination“ macht der Erzähler an dieser Stelle deutlich, daß die Psyche seines Protagonisten ernsthaft in Unordnung geraten ist. Anders als bei den bisher besprochenen Erzählungen – bei denen, wie erinnerlich, immer ein Ich-Erzähler über seine eigenen Handlungen und seine eigene psychische Verfassung Rechenschaft ablegte – gibt bei Villiers ein außerhalb des Geschehens stehender Erzähler Auskunft über den psychisch labilen Zustand des Protagonisten.⁵⁸⁶ Da aber auch bei Villiers das Phänomen der „Perversität“ – der von Poe geprägte Begriff soll hier beibehalten werden, auch wenn er sich bei Villiers nicht findet – im Vordergrund steht, folgt in *Le Désir d'être un homme* auf den ersten, in die Situation und die psychische Verfassung des Protagonisten einführenden Teil, der vom Erzähler in der Er-Form präsentiert wird, eine lange Passage in der Ich-Form, die Einblick in das Innere des Protagonisten gewährt: Der Erzähler gibt, wobei er die narrativen Elemente auf ein Minimum an kurzen, Regieanweisungen ähnlichen Sätzen reduziert, ein verstört-absurd anmutendes Selbstgespräch Chaudvals wieder, in dem der Schauspieler sich selbst zu inszenieren scheint. Dabei drückt sich die mangelnde Individualität bzw. Eigenständigkeit der Empfindungen des Helden in einer konventionellen Sprache aus, welche an die Sprache der Theaterrollen des Protagonisten erinnert. Vor allem aber teilt sich die geistig-seelische Verwirrung Chaudvals durch ein überspanntes, exklamatorisch-theatralisches Pathos sowie durch eine gewisse Zerrissenheit mit, welche sich besonders in

⁵⁸⁵ Villiers: *Les Désir d'être un homme*, in: *Contes cruels*, in: *Œuvres complètes I*, S. 659.

⁵⁸⁶ Wobei an dieser Stelle zur Erzähltechnik Villiers' anzumerken ist, daß neben der Null-Fokalisierung auch die interne Fokalisierung, die in besonderer Weise dazu geeignet ist, dem Leser die halluzinatorischen Wahnvorstellungen des Helden nahezubringen, im Text häufig auffindbar ist.

den vielen Fragen manifestiert, die rasch immer wieder auf die pathetischen Ausrufe des Protagonisten folgen. Die Sprache und die Form, in denen Chaudval sein Leiden zum Ausdruck bringt, sind in ihrer Theatralik als Symptom desselben zu betrachten. Und doch benennt der Schauspieler in seinem Monolog eine psychologische Wahrheit, die den Grund für seine psychische Störung darstellt: Wer immer, ob aus beruflichen oder charakterlichen Gründen, sich hinter falschen Gesichtern und Masken versteckt, riskiert dabei, sich selbst zu verlieren.⁵⁸⁷

Chaudvals Selbstgespräch macht deutlich, daß dieser Schauspieler von der heftigen Begierde beherrscht ist, zu existieren, und daß er meint, dies künstlich herbeiführen zu können bzw. zu müssen; und so ist es diese Obsession, die ihn schließlich, nach seinem im Selbstgespräch vollzogenen pathetisch-absurden Raisonnement, dazu treibt, ein ungeheures Verbrechen zu begehen, für das es keinen objektiven, nachvollziehbaren Grund gibt. Der Schauspieler hofft vielmehr, daß er nach seinem Verbrechen zum ersten Mal wie ein wirklicher Mensch ein authentisches Gefühl, nämlich das der Reue, empfinden kann. Da die Villierssche Originalität in bezug auf das Motiv der grundlosen Tötung eines anderen Menschen vor allem in der Eigenart des geistig-perversen Übels liegt, von dem sein Protagonist befallen ist, und da dies in dem Monolog des Schauspielers auf so besondere Art und Weise seinen Ausdruck findet, soll hier eine etwas längere Passage zitiert werden, damit die obigen Ausführungen besser nachzuvollziehen sind:

„Voici près d’un demi-siècle que je *représente*, que je *joue* les passions des autres sans jamais les éprouver, – car au fond, je n’ai jamais rien éprouvé, moi. [...] – Je ne suis donc qu’une *ombre*? Les passions! les sentiments! les actes réels! REELS! voilà, – voilà ce qui constitue L’HOMME proprement dit! Donc, puisque l’âge me force de rentrer dans l’Humanité, je dois me procurer des passions, ou quelque sentiment *réel*... [...] Voilà qui est solidement raisonné; cela crève de bon sens. – Choisissons donc d’éprouver celle qui sera le plus en rapport avec ma nature enfin ressuscitée.“

Il médita, puis reprit mélancoliquement:

„L’Amour?... trop tard. – La Gloire?... je l’ai connue! – L’Ambition?... Laissons cette billevesée aux hommes d’Etat!“

Tout à coup, il poussa un cri:

„J’y suis! dit-il: LE REMORDS!...– voilà ce qui sied à mon tempérament dramatique.“

Il se regarda dans la glace en prenant un visage convulsé, contracté, comme par une horreur surhumaine.

„C’est cela! conclut-il: [...] Les spectres! ... Oh! oui! Je veux voir de *vrais* spectres, à mon tour! – comme tous ces gens-là, qui avaient la chance de ne pas pouvoir faire un pas sans spectres.“

Il se frappa le front.

„Mais *comment*? ... Je suis innocent comme l’agneau qui hésite à naître?“

Et après un *temps* nouveau:

„Ah! *qu’à cela ne tienne*! reprit-il: qui veut la fin veut les moyens!... J’ai bien le droit de devenir à tout prix ce que *je devrais* être. J’ai droit à l’Humanité! – Pour éprouver des remords, il faut avoir commis des crimes? Eh bien, va pour des crimes: qu’est-ce que cela fait, du moment que ce sera pour... pour le bon motif? – Oui... – Soit! [...] – Je vais en perpétrer d’affreux. – Quand? – Tout de suite. Ne remettons pas au lendemain! – Lesquels? – Un seul!... Mais grand! – mais extravagant d’atrocité! [...] – Et lequel? – Parbleu, le plus éclatant... Bravo! J’y suis! L’INCENDIE!⁵⁸⁸

⁵⁸⁷ Vgl. hierzu die Anmerkungen von Raitt und Castex zu *Le Désir d’être un homme*, in: *Œuvres complètes I*, S. 1306.

⁵⁸⁸ Villiers: *Le Désir d’être un homme*, in: *Œuvres complètes I*, S. 660f.

Im letzten Absatz der zitierten Textstelle hebt Villiers indirekt die besondere Schrecklichkeit eines grundlosen, absurden Verbrechens hervor, indem er den in seinem Wahn Gefangenen sein Verbrechen mit der Behauptung, es geschehe aus einem guten Grund, rechtfertigen läßt; eine Behauptung, die wohl jedem Leser aufgrund ihrer obsessiv-halluzinatorischen Absurdität das ganze schreckenerregende Ausmaß der psychischen Verwirrung des Schauspielers sowie seiner Tat vor Augen führen muß. Bemerkenswert ist, daß sogar Chaudval in seinem Wahn sich einen Moment lang der Widersinnigkeit seiner Behauptung bewußt zu werden scheint. Darauf zumindest scheinen sein Stocken und die Wiederholung des Wortes „pour“ hinzudeuten. Die in diesem Kontext in der Tat widersinnigen und völlig unangebrachten Wörter „le bon motif“ scheinen Chaudval also nur schwer über die Lippen zu kommen.

Des weiteren sei in diesem Zusammenhang angemerkt, daß durch das wahnhaft-obsessive Verlangen des Protagonisten nach Gewissensbissen der Spannungsbogen der bisher besprochenen Erzählungen, die das Motiv der grundlosen Tötung eines anderen Menschen aufweisen, in der Art einer absurden Umkehrung modifiziert wird. Villiers bezieht sich auf das häufig anzutreffende Handlungsschema „ein psychisch Kranker begeht einen perversen Mord und wird dann das Opfer von Halluzinationen, die ihn an seine Untat erinnern und zur freiwillig-unfreiwilligen Aufdeckung derselben treiben“, aber er wandelt es in origineller Weise ab. Der Held wird gerade deswegen zum Mörder, weil er das Gefühl der Reue empfinden, weil er Geister und halluzinatorische Qualen heraufbeschwören will, genau das also, wovor sich die Poeschen Protagonisten so fürchten.

Nur aus diesem Grund also entfacht der Schauspieler, der sich mit seinem Geistesverwandten Nero vergleicht, einen monströsen Brand, bei dem mehr als hundert Menschen ihr Leben lassen müssen. Nach seiner Tat zieht sich der Protagonist auf seinen neuen Wohnsitz, einen Leuchtturm am Meer, zurück, dessen Leuchtfeuer helfen soll, die vom Mörder so sehnlich erwarteten Geister anzuziehen. Wie zu erwarten war, bleiben diese bzw. die Gewissenbisse allerdings aus:

Contrairement à ses espoirs et prévisions, sa conscience ne lui criait aucun remords. Nul spectre ne se montrait! – Il n'éprouvait rien, mais absolument rien!...⁵⁸⁹

Schließlich stirbt der alte Schauspieler verzweifelt darüber, daß ihm das Gefühl der Reue verwehrt bleibt:

[...] et le vieux histrion expira, déclamant toujours, en sa vaine emphase, son grand souhait de voir des spectres... – sans comprendre qu'il était, lui-même, ce qu'il cherchait.⁵⁹⁰

⁵⁸⁹ Villiers: *Le Désir d'être un homme*, in: *Œuvres complètes I*, S. 664.

⁵⁹⁰ Ebd., S. 665.

Durch den letzten Erzählerkommentar macht Villiers – vielleicht in Bezug auf sein Vorbild Poe – deutlich, daß in seiner Erzählung das auto-destruktive Moment sich nicht mehr in den zu erwartenden Handlungselementen, das heißt den schreckenerregenden, unverständlichen geisterhaften Halluzinationen, die einen Helden nach seiner Untat heimsuchen und durch die er zuerst zum Geständnis, dann in den Tod getrieben wird, manifestiert. Insofern Chaudval, der beabsichtigte, wirklich ein Mensch zu werden, dem Erzähler zufolge am Ende nur noch ein Gespenst (seiner selbst) darstellt, hat aber auch er gewissermaßen, anstatt sich zu finden, sich selbst zerstört. Das wahrhaft unerhörte, schreckenerregende Ereignis liegt in der anderen Menschen bedenkenlos Schaden zufügenden egoistischen „Perversität“ und Geistesverwirrung eines Menschen, dem seine Seele abhanden gekommen ist und der dazu verdammt ist, auf der Suche nach ihr, im Warten auf sie wie ein Gespenst durchs Leben zu irren.

Über das bereits Gesagte hinaus tut sich in der Villiersschen Gestaltung der grundlosen Tötung eines anderen Menschen eine Bedeutungsdimension auf, wie sie in den bisher besprochenen Texten noch nicht zum Vorschein kam. Die pervers-absurde Brandstiftung des Schauspielers nämlich läßt sich auch interpretieren als eine Folge eines maßlosen, teuflischen *ennui*; in diesem Sinn wird der Schauspieler zum Mörder, weil er sich aufgrund seiner Seelenlosigkeit, die keine Gefühle kennt, in der Welt nur langweilen kann.

In bezug auf die Verbindung von „Perversität“ (à la Poe) und *ennui* ist anzumerken, daß den Untersuchungen Guy Sagnes‘ zufolge in der Literatur der 80er Jahre des 19. Jahrhunderts der *ennui* zunehmend in Form einer Perversion seinen Ausdruck findet, indem diese im Kontext des *ennui* dazu diene, einerseits starke Gefühle zu produzieren und dabei andererseits auch die Verachtung oder die Gleichgültigkeit zu demonstrieren, welche der dem *ennui* verfallene Mensch immer der Welt und damit auch meist ihrem Schöpfer gegenüber empfinde.⁵⁹¹ Die besprochene Novelle *Le Désir d’être un homme* bildet ein erstes Beispiel für diese Tendenz im Bereich der Schauernovelle; dieselbe Verbindung von „Perversität“ und *ennui* läßt sich auch, wie noch zu zeigen sein wird, in *Le Convive des dernières fêtes* von Villiers, in *Le Torchon brûle* von Bloy sowie in *Un fou?* von Maupassant nachweisen.

Hierbei ist allerdings darauf hinzuweisen, daß auch schon bei Baudelaire das Phänomen des *ennui* in engem Zusammenhang mit der Vorstellung eines dämonischen Einflusses und der Lust an Gewalttätigkeit und Destruktion steht. Nach Sagnes läßt sich das Baudelairesche Verständnis des *ennui* folgendermaßen beschreiben:

La cruauté est si essentielle à l’Ennui que cette forme du Mal est celle sur laquelle culmine le prologue *Au Lecteur*. Ce prologue introduit bien mal le recueil: on ne rêve pas seulement d’échafauds dans *les Fleurs*

⁵⁹¹ Vgl. Sagnes (1969), S. 325.

du mal. On y rêve aussi de paradis. Mais outre son effet aguichant, cette erreur volontaire de perspective découvre l'âme la plus profonde de l'ennui baudelairien:
C'est le Diable qui tient les fils qui nous remuent!
C'est après cet acte de foi dans le rôle de Satan que se lève l'apothéose de l'Ennui, rêveur serein d'échafauds et d'engloutissements. Satan est le maître de toutes les formes de l'ennui: il vaporise la volonté et il libère le goût de la destruction.⁵⁹²

Als Beleg führt Sagnes neben dem Prolog der *Fleurs du Mal* auch die beiden Terzette des Sonetts *La Destruction* (zuerst erschienen in *Revue des Deux Mondes*, 1855; später in *Les Fleurs du Mal*) an. An dieser Stelle soll auch das von Sagnes nicht erwähnte erste Quartett des Gedichtes zitiert werden, in der das lyrische Ich explizit den interessanten und wieder an Poe erinnernden Begriff „démon“ verwendet, um damit den Ursprung seines Destruktionstriebes zu benennen.⁵⁹³ So spannt sich ein Bogen vom Dämon über den *ennui* zur Zerstörung:

Sans cesse à mes côtés s'agite le Démon;
Il nage autour de moi comme un air impalpable;
Je l'avale et le sens qui brûle mon poumon
Et l'emplit d'un désir éternel et coupable.

[...]

Il [= le Démon] me conduit ainsi, loin du regard de Dieu,
Haletant et brisé de fatigue, au milieu
Des plaines de l'Ennui, profondes et désertes,

Et jette dans mes yeux pleins de confusion
Des vêtements souillés, des blessures ouvertes,
Et l'appareil sanglant de la Destruction!⁵⁹⁴

Mit diesen Versen lassen sich zwei weitere Formulierungen Baudelaires in Verbindung bringen, die ebenfalls Aufschluß über sein Verständnis des Wirkens eben dieses den *ennui* hervorbringenden Dämons liefern können.⁵⁹⁵ Dies ist zum einen folgende Stelle aus einem Brief an Mme Aupick:

[...] quand les nerfs d'un homme sont très affaiblis par une foule d'inquiétudes et de souffrances, le Diable, en dépit de toutes les résolutions, se glisse tous les matins dans son cerveau sous la forme de cette pensée: Pourquoi ne pas me reposer une journée dans l'oubli de toutes choses?⁵⁹⁶

Zum anderen erinnern auch die Bekenntnisse, mit denen *Le Mauvais Vitrier*, ein *poème en prose*, eingeleitet wird, an das im Gedicht *La Destruction* geschilderte Wirken des Dämons des *ennui*: In diesem Text wird der unerwartete und unerklärliche Zerstörungsimpuls, der die Vernichtung des Warenvorrats eines Glasers zur Folge hat, auf eine Art „énergie qui jaillit de

⁵⁹² Sagnes (1969), S. 161f.

⁵⁹³ Sagnes läßt in seiner Untersuchung die Ähnlichkeiten, welche die Baudelaireschen Ausführungen zum *ennui* und zur Poeschen Perversität aufweisen, leider ganz außer acht.

⁵⁹⁴ Baudelaire: *La Destruction (CIX)*, in: *Les Fleurs du Mal*, in: *Œuvres complètes I*, S. 111.

⁵⁹⁵ Vgl. hierzu und im folgenden Sagnes (1969), S. 162.

⁵⁹⁶ Baudelaire: *Correspondance I*, S. 450f.

l'ennui et de la rêverie“⁵⁹⁷ zurückgeführt. Das Ich des Textes berichtet dabei zunächst davon, wie einige seiner Freunde, die eigentlich sanfter und kontemplativer Natur seien, von einer solcherart unerklärlichen und damit dämonisch erscheinenden Energie befallen worden seien. Das erzählende Ich führt dabei unter anderem folgende zwei Beispiele an, die stark an die „Perversion“ erinnern, wie sie in Villiers' Novelle *Le Désir d'être un homme* begegnet und auch in Bloys Novelle *Le Torchon brûle* in Erscheinung tritt (vgl. dazu unten S. 180-184): Männer spielen mit dem Feuer, um sich über eine gewisse Lebensleere hinwegzuhelfen. Die Brandstiftung ist dabei als ein Motiv zu werten, das wohl wie kein anderes für einen großen, demonstrativen Vernichtungswillen steht, andererseits aber keines großen Aufwandes bedarf: Bei der Brandstiftung kann eine kleine, unauffällige Geste eine große Wirkung erzielen.⁵⁹⁸ Bei Baudelaire stellt sich dies folgendermaßen dar:

Un de mes amis, le plus inoffensif rêveur qui ait existé, a mis une fois le feu à une forêt pour voir, disait-il, si le feu prenait avec autant de facilité qu'on l'affirme généralement. Dix fois de suite, l'expérience manqua; mais, à la onzième, elle réussit beaucoup trop bien.
Un autre allumera un cigare à côté d'un tonneau de poudre, *pour voir, pour savoir, pour tenter la destinée, pour se contraindre lui-même à faire preuve d'énergie, pour faire le joueur, pour connaître les plaisirs de l'anxiété, pour rien, par caprice, par désœuvrement.*⁵⁹⁹

Im weiteren Verlauf des Textes gesteht das erzählende Ich, daß es auch selbst zu den solcherart von Dämonen des *ennui* Besessenen gehört:

J'ai été plus d'une fois victime de ces crises et de ces élans, qui nous autorisent à croire que des Démons malicieux se glissent en nous et nous font accomplir, à notre insu, leurs plus absurdes volontés.⁶⁰⁰

Die Rede von den „Démons malicieux“, die Baudelaire hier als Ursache für die Krisen des *ennui* heraufbeschwört, ist dabei in keiner Weise nur der Rhetorik geschuldet. Wenige Zeilen weiter unten im Text fügt Baudelaire eine Klammer ein, um den Ursprung der rätselhaften, dämonisch erscheinenden Stimmungen folgendermaßen zu präzisieren: Eine solche Stimmung sei, so das erzählende Ich „hystérique selon les médecins, satanique selon ceux qui pensent un peu mieux que le médecins“⁶⁰¹. Der *ennui* und die aus ihm resultierende „Perversität“ können also Baudelaire zufolge entweder, medizinisch betrachtet, auf ein psychisch-physisches Leiden oder aber, metaphysisch betrachtet, auf die Existenz Satans zurückgeführt werden. Was sich für Baudelaire als typisch darstellt, ist bei Poe weniger deutlich ausgeprägt. In den besprochenen Erzählungen des Amerikaners haben der

⁵⁹⁷ Baudelaire: *Petits poèmes en prose*, in: *Œuvres complètes I*, S. 285. Auch Alt (2010) stellt die Verbindung zwischen diesem Baudelaire'schen Text mit seiner Konzeption des *ennui* und Poes Idee eines « imp of the perverse » her (vgl. Alt, S. 334).

⁵⁹⁸ Villiers benennt dabei explizit das antike Vorbild, den wohl berühmtesten Brandstifter der Weltgeschichte, der wohl bei all den genannten Beispielen Pate steht: Nero.

⁵⁹⁹ Baudelaire: *Petits poèmes en prose*, in: *Œuvres complètes I*, S. 285.

⁶⁰⁰ Ebd., S. 286.

⁶⁰¹ Ebd.

psychologische Aspekt und das Interesse an pathologischen Geisteszuständen des Menschen doch ein größeres Gewicht als der metaphysische Aspekt. Und auch der Begriff des Dämonischen ist im Werk Poes eher Notbehelf und „façon de parler“, um eine unerklärlich und schwierig erscheinende psychische Disposition zu beschreiben, denn ein Begriff, der wirklich auf eine übernatürliche, satanische Macht verweisen würde. So erklärt der Erzähler in *Le Démon de la Perversité*, das heißt, in der Erzählung, in der sich die psychologisch feinsinnigste und genaueste Beschreibung und Definition des Phänomens findet, beispielsweise, daß der Dämon der Perversität nicht etwa ein übernatürliches Fabelwesen sei, sondern nichts weiter als eine Idee darstelle, was allerdings seinen Charakter des Schreckenerregenden nicht mindere:

[...] sur le bord du précipice, s'élève, de plus en plus palpable, une forme mille fois plus terrible qu'aucun génie, qu'aucun démon des fables; et cependant ce n'est qu'une pensée qui glace la moelle même de nos os, et les pénètre des féroces délices de son horreur.⁶⁰²

Dennoch bewegen sich Baudelaires Ausführungen in bezug auf die vom *ennui* hervorgebrachte „Perversität“ in der Nähe des Poeschen Begriffes des *démon de la perversité*. Es ist offensichtlich, daß beide Autoren psycho-pathologische Verhaltensweisen beschreiben und das Krankhafte in den Handlungen ihrer Protagonisten betonen, wobei Baudelaire eben deutlicher auf eine personalisierte Instanz als eigentlichen Ursprung der Verwirrung, also auf den Teufel, verweist.

Darüber hinaus bleibt festzuhalten, daß sich bei Baudelaire die Poesche Vorstellung der „Perversität“ insofern weiterentwickelt findet, als sie mit dem *ennui* in Verbindung gebracht wird. Dies bringt in bezug auf das Phänomen des *ennui* mit sich, daß dieses bei Baudelaire nicht mehr, wie noch verbreitet in der Romantik üblich⁶⁰³, als eine mehr oder weniger harmlose, vorübergehende psychologische Befindlichkeit zu verstehen ist, die moralisch indifferent erscheint, da ihr weder etwas Böses noch etwas Gutes eignet; mit Sagnes kann an dieser Stelle vielmehr zusammenfassend für die neue, modernere Baudelairesche Variante des *ennui* geschlossen werden:

Baudelaire [...] classe l'Ennui parmi les vices, au même titre que les états plus violents du mal qui recourent immédiatement au viol, au poignard ou à l'incendie. L'ennui constitue un plan d'intersection entre l'existence terrestre de l'homme et sa destinée métaphysique. Il n'est pas encore l'Enfer mais il en est comme le parvis. [...] Celui qui s'est égaré dans l'ennui „loin du regard de Dieu“^[604] appartient déjà à Satan.⁶⁰⁵

⁶⁰² Poe: *Œuvres en prose*, S. 274. Eine übernatürliche Komponente findet sich aber in Poes Erzählung *Le Chat noir*, wobei jedoch auch hier die Alkoholsucht des Protagonisten auf eine psychisch-pathologische Ursache der Halluzinationen hindeuten scheint.

⁶⁰³ Vgl. hierzu Sagnes (1969), S. 89-136.

⁶⁰⁴ Baudelaire: *La Destruction (CIX)*, in: *Les Fleurs du Mal*, in: *Œuvres complètes I*, S. 111.

⁶⁰⁵ Sagnes (1969), S. 162f.

Somit kann festgehalten werden, daß die Autoren, die im Handlungsschema ihrer Novellen „Perversität“ mit dem Auftreten von *ennui* verbinden, in doppelter Weise in einer von Baudelaire geprägten Tradition stehen. Denn wie erinnerlich erfolgt die erste Auseinandersetzung mit dem Phänomen der „Perversität“ in Frankreich, wahrscheinlich unter dem Einfluß Poes, bei Baudelaire, und es ist auch Baudelaire, der eine neue, modernere Form des romantischen Gefühls des *ennui* schafft, indem er es einer gewissen Harmlosigkeit beraubt und zum Urgrund vielfältiger Persionen erklärt.

Diese Verbindung des *ennui* mit dem schauernovellistischen Handlungsmotiv der „Perversität“ begegnet auch in Villiers' Erzählung *Le Convive des dernières fêtes* (in *Contes cruels*, 1883), in der Villiers sich wiederum, wie schon für die Novelle *Le Désir d'être un homme* festgestellt, darum bemüht, das Schreckenerregende einer tödlichen Persion à la Poe ins Unermeßliche zu steigern: In dieser Novelle findet sich der perverse Mordinstinkt, der die Poeschen Helden umtreibt, insofern gesteigert, als der Protagonist, der überaus reiche deutsche Baron von H***, sich, wie auch schon der Schauspieler Esprit Chaudval, nicht mehr damit zufriedengibt, nur *ein* Menschenleben auszulöschen, sondern von dem obsessiven Verlangen getrieben wird, bei allen Hinrichtungen Europas, also überall und immer wieder, die Rolle des Henkers zu übernehmen. Das Verlangen, Hunderten von Menschen das Leben zu nehmen, beherrscht den bizarren Helden aus *Le Convive des dernières fêtes*, seit er im Orient Zeuge von schauderhaften Folter- und Tötungsmethoden geworden ist. Innerhalb dieser Vorgeschichte läßt Villiers seinen intradiegetischen Erzähler grausige Details von herausgerissenen Augen, Zähnen etc. aufzählen.⁶⁰⁶ Die Befriedigung seiner Lust muß sich der Protagonist im übrigen seit Jahren durch Geld erkaufen, da es ihm nicht gelungen ist, seine Ernennung zum „Exécuteur des hautes œuvres GÉNÉRAL des toutes les capitales d'Europe“⁶⁰⁷ zu erwirken.

⁶⁰⁶ Vgl. Villiers: *Le Convive des dernières fêtes*, in: *Œuvres complètes I*, S. 622f.: „Il assista, pendant certaines révoltes, dans l'Extrême-Orient, à ces supplices rigoureux que les lois en vigueur dans ces parages infligent aux rebelles et aux coupables. Il y assista, d'abord, sans doute, par une simple curiosité de voyageur. Mais, à la vue de ces supplices, il paraissait que les instincts d'une cruauté qui dépasse les capacités de conception connues s'émeurent en lui, troublèrent son cerveau, empoisonnèrent son sang et finalement le rendirent l'être singulier qu'il est devenu. Figurez-vous qu'à force d'or, le baron de H *** pénétra dans les vieilles prisons de villes principales de Perse, de l'Indochine et du Tibet et qu'il obtint, plusieurs fois, des gouverneurs, d'exercer les horribles fonctions de justicier, au lieu et place des exécuteurs orientaux. – Vous connaissez l'épisode des quarante livres pesant d'yeux crevés qui furent apportés, sur deux plats d'or, au shah Nasser-Eddin, le jour où il fit son entrée solennelle dans une ville révoltée? Le baron, vêtu en homme du pays, fut l'un des plus ardents zéloteurs de toute cette atrocité. L'exécution des deux chefs de la sédition fut d'une plus stricte horreur. Il furent condamnés d'abord – à se voir arracher toutes les dents par des tenailles, puis à l'enfoncement de ces mêmes dents en leurs crânes [...]“

⁶⁰⁷ Villiers: *Le Convive des dernières fêtes*, in: *Œuvres complètes I*, S. 624.

Bemerkenswert ist in diesem Zusammenhang, daß die perverse Vorliebe des Protagonisten vom intradiegetischen Erzähler – das heißt, vom Arzt Les Eglisottes, der am Schluß der Erzählung die Psyche des Barons analysiert und seinen Tischgenossen eröffnet, in wessen Gesellschaft sie die vergangene Nacht verbracht haben⁶⁰⁸ – ähnlich wie in Poes Erzählung *Bérénice* als „monomanie“⁶⁰⁹ bezeichnet wird; neben diesem Ausdruck fallen außerdem die Begriffe „aliénation mentale“⁶¹⁰, „folie“⁶¹¹ und „démence“⁶¹². Der besondere Schauereffekt, den Villiers erzielt, indem er das Krankhafte des Verhaltens des Protagonisten betont, wird explizit benannt. Auf der intradiegetischen Ebene der Erzählung wird die Rezeption der Enthüllungen des Arztes über das wahre Gesicht des Baron de H*** dargestellt, wobei einer der Tischgenossen seine Empfindungen wie folgt beschreibt:

[...] je vous dirais, [...] que l'aspect ou même la compagnie de ceux qui exercent les fonctions capitales ne saurait m'impressionner en aucune façon. Je n'ai jamais très bien compris les *effets* des mélodrames à ce sujet.

Mais la vue d'un homme tombé en démence, parce qu'il ne peut remplir *légalement* cet office, ah! ceci, par exemple me cause quelque impression. [...] Un bourreau réel me serait indifférent; notre affreux maniaque me fait frissonner d'un frisson indéfinissable!⁶¹³

An dieser Stelle bringt der Tischgenosse C*** den Charakter derjenigen Schauernovellen, in denen das Phänomen der Perversität eine Rolle spielt, deutlich zum Ausdruck; und er hebt dabei gleichzeitig das Handlungsmotiv des Tötens aus einer perversen Lust heraus von traditionelleren Schauermotiven, wie sie z.B. im *mélodrame* begegnen, ab: So steht in dieser Erzählung Villiers' nicht mehr die bloß physische Qual sowie das Ausüben von physischer Gewalt im Vordergrund des Schreckenerregenden, sondern die perverse Abnormität des Protagonisten. Auf der intradiegetischen Ebene von *Le Convive des dernières fêtes* wird somit explizit angesprochen, was die Analyse schon für die anderen Erzählungen, die das „Perverse“ im Menschen thematisieren, feststellen konnte.

Der Effekt der Angst findet sich bei Villiers zudem dadurch verstärkt, daß vom intradiegetischen Erzähler Les Eglisottes wissenschaftlich fundiert mit Berufung auf die Erkenntnisse der Psychologie betont wird, daß der deutsche Baron, dem keiner der Tischgenossen während einer ganzen zusammen verbrachten Nacht sein dunkles Geheimnis angesehen hat, keineswegs ein Einzelfall sei, sondern daß jeder und jede überall auf ähnliche

⁶⁰⁸ Ihrer Handlungsstruktur nach erinnert diese Erzählung Villiers' im übrigen sehr an Balzacs *Un épisode sous la Terreur* (1830). Wie bei Villiers schafft auch Balzac in seiner Novelle zunächst über viele Seiten hinweg eine schaurige Atmosphäre, stellt im folgenden ein nächtlich-schauriges Zusammentreffen eines Priesters und zweier Nonnen mit einem Fremden dar und erzielt den letzten Schauereffekt dann, indem er den Priester erfahren läßt, wen er zweimal zur nächtlichen Totenmesse für den König empfangen hat: den Henker der Revolution.

⁶⁰⁹ Villiers: *Le Convive des dernières fêtes*, in: *Œuvres complètes I*, S. 623 und S. 625. Vgl. zu Poe Anm. 546.

⁶¹⁰ Ebd., S. 624.

⁶¹¹ Ebd..

⁶¹² Ebd., S. 625.

⁶¹³ Ebd., S. 626.

Fälle treffen könne. Gerade indem Les Eglisottes die Alltäglichkeit des Falles des Baron de H*** hervorhebt, verstärkt er den Schrecken, den die Tischgemeinschaft verspürt, nachdem ihr eröffnet wird, daß sie eine Nacht in der Gesellschaft eines psychisch gestörten Henkers verbracht hat:

Il ne faut pas vous étonner ni vous affecter outre mesure de mes confidences à ce sujet! dit-il. Ce qui constitue la hideur de la chose, c'est la *particularité* de la monomanie. Quant au reste, un fol est un fol, rien de plus. Lisez les aliénistes: vous y relèverez des cas d'une étrangeté presque aussi surprenante; et ceux qui en sont atteints, je vous jure que nous les coudoyons en plein midi, à chaque instant, sans en rien soupçonner.⁶¹⁴

Daß die scheinbar beruhigenden Worte des Arztes bei den Zuhörern des Rahmens (sowie damit natürlich in gewisser Weise auch beim impliziten Leser) nicht den Effekt erzielen, den sie vorgeben erzielen zu wollen, wird wiederum aus der Reaktion der Tischgenossen deutlich. Die erschütterte Einschätzung des Tischgenossen C*** (vgl. die vorletzte der zitierten Textstellen) scheinen seine Freunde mit ihm zu teilen, wie die folgende bestürzte, schreckenerregende Totenstille sowie die Angst, die aus den Worten der Tischgenossin Clio spricht, zu erkennen geben:

Le silence qui accueillit les paroles de C*** fut solennel comme si la Mort eût laissé voir, brusquement, sa tête chauve entre les candélabres.
„Je me sens un peu indisposée“, dit Clio la Cendrée d'une voix que la surexcitation nerveuse et le froid de l'aurore intervenue entrecoupaient. „Ne me laissez point toute seule. Venez à la villa. Tâchons d'oublier cette aventure [...]“.⁶¹⁵

Festzuhalten bleibt damit für Villiers' Erzählung *Le Convive des dernières fêtes*, daß es dem Autor in dieser Novelle gelingt, den spezifischen Charakter des Beängstigten, welcher dem Motiv der perversen, grundlosen Tötung eines anderen Menschen durch einen anormalen, psychisch Kranken eignet, auf besondere Art und Weise herauszustellen, und zwar indem mit einem intradiegetischen Erzähler eine weitere Erzählebene eröffnet wird und also ein Resonanzboden für die Geschichte von der Perversität des Protagonisten entsteht.⁶¹⁶

⁶¹⁴ Villiers: *Le Convive des dernières fêtes*, in: *Œuvres complètes I*, S. 625. Das Verfahren der Angsterzeugung erinnert bei Villiers an dieser Stelle an Poes Verfahren in *Le Démon de la perversité*, wo ebenfalls die Alltäglichkeit der Perversität hervorgehoben wird (vgl. oben S. 156).

⁶¹⁵ Villiers: *Le Convive des dernières fêtes*, in: *Œuvres complètes I*, S. 626.

⁶¹⁶ Villiers greift hiermit also gewissermaßen auf das traditionelle Strukturelement des Novellenrahmens zurück, wobei bemerkt werden muß, daß es sich in *Le Convive des dernières fêtes* freilich nicht um einen Novellenrahmen im klassischen Sinn handelt: Bei Villiers macht der „Rahmen“, das heißt die extradiegetische Erzählebene, etwa vier Fünftel, die intradiegetische Erzählebene, die Erzählung durch den Arzt Les Eglisottes, nur etwa ein Fünftel des Textganzen aus; darüber hinaus finden sich auch Einschübe der extradiegetischen Erzählebene in der intradiegetischen. Der solcherart angeschwollene „Rahmen“ der Novelle *Le Convive des dernières fêtes* erfüllt vielfältige Funktionen: Er schafft eine schaurige Atmosphäre, die den Effekt der „Binnenerzählung“ verstärkt; er dient als Erzählanlaß und als Resonanzboden für die Enthüllungen des Arztes. Darüber hinaus enthält er das eigentlich unerhörte Ereignis der Novelle, welches das unerhörte Ereignis der „Binnenerzählung“, den Irrsinn des Barons, an Schauerlichkeit noch übertrifft. Denn in gewisser Weise stellt in Villiers' Erzählung das wirklich schreckenerregende unerhörte Ereignis eher die Tatsache dar, daß die Gesellschaft eine Nacht mit einem verrückten Hobby-Henker verbracht hat, ohne sich dessen bewußt zu werden,

Was schließlich den schon erwähnten Bezug der Geistesverfassung des Protagonisten zum *ennui* betrifft bzw. in diesem Fall den Bezug zu der mit dem *ennui* verwandten Melancholie⁶¹⁷, so wird dieser vom intradiegetischen Erzähler Les Eglisottes selbst explizit hergestellt:

La privation du diplôme de Tortionnaire-en-chef du globe l'a plongé dans une mélancolie noire. Figurez-vous les rêveries de Torquemada ou d'Arbuez, des ducs d'Albe ou d'York. Sa monomanie s'empire de jour en jour.⁶¹⁸

Bedenkt man, daß der Protagonist aus *Le Convive des dernières fêtes* den Ausführungen des Arztes Les Eglisottes zufolge in der Zwangsjacke einer perversen Obsession steckt, seit er im Orient Zeuge von außergewöhnlich schrecklichen Folterqualen geworden ist, erscheint die Melancholie des Protagonisten, die aus der Unmöglichkeit erwächst, den Titel und die Funktion des „Tortionnaire-en-chef“ zu erlangen, durchaus vergleichbar mit dem Gefühl des *ennui*: Denn im Grunde läßt auch die Melancholie sich deuten als die Folge eines sehr starken, grausamen Eindrucks, der dem Protagonisten alle anderen Empfindungen nur noch als schwach, fade und langweilig erscheinen läßt. In diesem Sinn ist der obsessive Destruktionstrieb des Protagonisten – so läßt sich die Analyse der Psyche des Barons durch Les Eglisottes zusammenfassen – als das Bemühen zu verstehen, diese melancholische Leere und Langeweile durch das Aufnehmen von starken Eindrücken auszufüllen. Dem Perversen, wie es bei Villiers begegnet, eignet wenig Übernatürlich-Dämonisches; dadurch, daß die Perversität des Protagonisten durch einen Arzt dargestellt und erklärend näher beleuchtet wird, wird vielmehr, darin nähert sich Villiers eher seinem Vorbild Poe als Baudelaire an, das psycho-pathologische Moment hervorgehoben.

Nach Poe, Erckmann/Chatrian, Buet und Villiers hat das Handlungsmotiv der perversen, grundlosen Tötung eines anderen Menschen auch Léon Bloy in der Erzählung *Le Torchon brûlé* (in *Histoires désobligeantes*, 1894) gestaltet. Die Erzählung besteht aus einer Rahmenerzählung (befreundete Dichter sitzen eines Abends im Gespräch zusammen) und zwei Binnenerzählungen. Das Motiv der Tötung ohne Grund findet sich in der zweiten der beiden Binnenerzählungen: Einer der Künstler liest hier einen Brief eines befreundeten Dichters vor, in dem dieser in der Ich-Form eine schwere Schuld bekennt, die nunmehr schon seit 15 Jahren auf seinem Gewissen lastet, ihn bedrückt und ihn trotz Ruhm und Reichtum, die er sich mittlerweile erworben habe, nicht glücklich werden lasse. In den 70er Jahren des 19.

sowie der Umstand, daß jeder der Tischgenossen sich aufgrund seiner erschreckten Faszination für den fremden und befremdlichen Tischgenossen ein klein wenig mitschuldig an der Hinrichtung fühlt, die der Baron von H*** am Morgen nach dem nächtlichen Zusammensein besucht (vgl. zu letzterem Villiers: *Le Convive des dernières fêtes*, in: *Œuvres complètes I*, S. 627).

⁶¹⁷ Vgl. Sagnes (1969), S. 46f.

⁶¹⁸ Villiers: *Le Convive des dernières fêtes*, in: *Œuvres complètes I*, S. 624f.

Jahrhunderts nämlich, so berichtet der Künstler in seinem Brief, war er als 25jähriger, noch unbekannter und armer Dichter auf dem Weg nach Paris. Der junge Künstler, der von seinem künstlerischen Genie überzeugt ist und darauf brennt, der Welt dieses zu beweisen, muß sich mit dem Verkauf von Lebensversicherungspolice durchschlagen. Das gelingt ihm aber nur schlecht, so daß er eines heißen Augustnachmittages völlig entkräftet neben einem Heuhaufen in der Nähe eines Bauernhofes zusammenbricht und einschlüft. Als der junge Künstler wieder erwacht, ist es Nacht geworden, und der Protagonist spürt ein stechendes Hungergefühl:

Comme je cherchais machinalement dans mes guenilles un reste de pain [...], ma main rencontra un objet que je crus être une vieille croûte. Aussitôt je le portai à ma bouche en rugissant de bonheur.

C'était une boîte d'allumettes.

Je ne l'avalai pas cette boîte maudite, cette boîte infâme dont je n'ai jamais pu m'expliquer la présence et que m'envoyèrent sans doute les démons. [...]

Une demi-heure plus tard, tout flambait. La maison [...] devint un amas de cendres et une vieille paralytique, m'a-t-on dit, fut calcinée... La justice n'a jamais pu trouver le coupable...⁶¹⁹

Die Verwendung des Begriffes „démon“ an dieser Stelle von Bloys Erzählung macht die Nähe zu dem von Poe geprägten und dem von Baudelaire hervorgehobenen Phänomen des *démon* (*de la perversité*) deutlich; ebenso erinnert die typographische Hervorhebung des zentralen Satzes „*C'était une boîte d'allumettes*“, in dem der Ursprung der folgenden teuflischen Tat liegt, an die stilistische Eigenart Poes, die Bedeutung zentraler Elemente oder Sätze in seinen Erzählungen typographisch hervorzuheben.⁶²⁰

An die Erzählung *Le Tisserand de la Steinbach* von Erckmann und Chatrian erinnert hingegen in *Le Torchon brûle* das die perverse Tat anstoßende Vorkommnis: In beiden Erzählungen generiert ein diabolisch erscheinender Zufall – bei Erckmann und Chatrian das zufällige Vorhandensein eines Steines, bei Bloy das zufällige Auffinden von Streichhölzern – die folgende, eigentlich unbegründete Untat. Hierbei muß für Bloy allerdings festgehalten werden, daß die Brandstiftung und die aus ihr folgende Tötung der alten, gelähmten Frau in diesem Sinn zwar als Verbrechen erscheinen, die einem teuflischen Zufall geschuldet sind und sich auf einen somit zufällig ausgelösten, ungewollten, triebhaften Impuls der Zerstörung zurückführen lassen, dem der Protagonist wie einer Teufelsmacht willenlos unterworfen ist⁶²¹; andererseits muß für *Le Torchon brûle* aber auch festgestellt werden, daß sich in der Brandstiftung des Bloyschen Protagonisten auch der Haß des verkannten Künstlers einer

⁶¹⁹ Bloy: *Le Torchon brûle*, in: *Histoires désobligeantes*, S. 176f.

⁶²⁰ Vgl. hierzu z.B. folgende Erzählungen Poes: *Le Chat noir*, wo sich das zentrale Motiv der Katze durch Kursivdruck hervorgehoben findet (in: *Œuvres en prose*, S. 279) und *Le Cœur révélateur*, wo sich am Schluß der Erzählung die Halluzination vom laut schlagenden Herzen des Ermordeten durch den Kursivdruck hergehoben findet (ebd. S. 326).

⁶²¹ Hierin kommen im übrigen das Verhalten des Bloyschen Protagonisten sowie die Erklärungen, die er für sein Verhalten anbietet, den oben angeführten Beschreibungen von ähnlichen Verhaltensweisen und ihren Erklärungen bei Baudelaire sehr nahe.

Gesellschaft gegenüber ausdrückt, die ihn, den Dichter, an Armut und Hunger leiden läßt und ihn dazu zwingt, ohne großen Erfolg Lebensversicherungen zu verkaufen. Der Akt der Brandstiftung bzw. der Tötung erscheint in diesem Kontext bei Bloy somit auch als ein Akt der Revolte des Protagonisten, der die Gesellschaft (zumindest unbewußt) anklagt und ihr vor Augen führt, wie sinnlos angesichts des unberechenbaren Todes die Versuche einer materialistisch orientierten Gesellschaft erscheinen, sich mit Hilfe von Lebensversicherungen um die Sicherheit des Lebens zu bemühen.⁶²² In diesem Sinn erscheint die Brandstiftung des Bloyschen Protagonisten etwas weniger unmotivierter als die Untaten der bisher vorgestellten Protagonisten; die Folge der Brandstiftung in *Le Torchon brûlé*, der Tod der alten gelähmten, unschuldigen Frau, hebt aber letztlich doch die Perversität der Tat hervor.

An Poe und Erckmann/Chatrian erinnert schließlich bei Bloy auch noch der Geständnisdrang des Ich-Erzählers, mit dem auch die den hier besprochenen Texten dieser drei Autoren gemeine äußere Form – Geständnis eines Mörders in der Ich-Form – zusammenhängt. Hierbei nehmen der Geständnisdrang sowie die psychische Veränderung, die der Bloysche Protagonist durchlebt, ähnlich wie bei Erckmann und Chatrian weniger dramatische Züge an, als dies bei den Poeschen Helden der Fall ist; das Grundmuster allerdings ist, wie aus folgender Passage ersichtlich wird, dasselbe:

C'est un secret terrible et passablement dangereux que je porte depuis quinze ans. [...] Peut-être [...] sentirez-vous quelque pitié pour un individu lamentable que le monde croit heureux et que déchirent continuellement des remords atroces.

N'importe, je me livre à vous dans l'espoir d'être soulagé d'une partie de ce fardeau chaque jour plus accablant. On finit toujours par être forcé de se confesser à quelqu'un, et je vous choisis pour n'être pas exposé à la tentation de m'adresser au premier gendarme venu, puisque je n'ai pas le courage de chercher un prêtre.⁶²³

Wie die Poeschen Helden fühlt sich also auch der Briefschreiber bei Bloy – der im übrigen an dieser Stelle, wie die anderen „perversen“ Helden, als ein Opfer seiner eigenen unverständlichen Tat dargestellt wird – der Versuchung nahe, sein schreckliches und lang gehütetes Geheimnis einem Polizisten zu entdecken; nur der Akt des Briefschreibens, in dem er seine Tat seinem Freund gesteht, bewahrt ihn davor, diesem Drang nachzugeben. Das Zögern des Protagonisten, einen Priester aufzusuchen, um ihm seine Tat zu gestehen, ließe sich darüber hinaus dahingehend interpretieren, daß der Briefschreiber hiermit die metaphysische Dimension seiner Tat andeutet bzw. das teuflische Element betont, welches

⁶²² Dieser Ansatz muß allerdings nicht ausschließen, daß der Urgrund der Tat in dem Gefühl des *ennui* im Baudelaireschen Sinn liegt. Wie Claude Pichois in seiner Einführung zu den *Fleurs du Mal* in bezug auf den „ennui baudelairien“ anmerkt, kann dieser vielfältiger Ursache sein, was auch eine soziale Unzufriedenheit als Erklärung nicht ausschließt: „L'Ennui baudelairien peut connaître de multiples causes et recevoir de multiples explications: théologiques et politiques, morales et sociales, existentielles et métaphysiques.“ (Baudelaire: *Œuvres complètes I*, S. 800).

⁶²³ Bloy: *Le Torchon brûlé*, in: *Histoires désobligeantes*, S. 174f.

seiner Tat und damit auch ihm selbst ganz im Sinn der Baudelaireschen Konzeption von *ennui* und „Perversität“ innewohnt: Dem Bloyschen Protagonisten fehlt der Mut, als ein vom Teufel Heimgesuchter vor einen Priester zu treten und Gott seine Schuld zu bekennen.

Da Bloys Brandstifter nicht wie die Poeschen Helden an seinem Mord und seinem Geständnisdrang zugrunde geht, sondern auch nach seiner Tat als angesehener, berühmter Dichter in scheinbar großem Glück weiterlebt, ist bei Bloy mit dem Handlungsmotiv der grundlosen Tötung eines anderen Menschen auch das, wie Hager formuliert, „thème de l’hypocrisie sociale“⁶²⁴ verbunden: In diesem Sinn erscheint der Kontrast, der sich aus der Gegenüberstellung der Sicht von außen auf den Protagonisten und der Innensicht ergibt, die dem Leser durch die Lektüre des Briefes ermöglicht wird, als ein Beispiel für das „spectacle des consciences modernes, surchargées de leurs dettes, tapies derrière des masques d’une sérénité déconcertante“⁶²⁵.

Diese Bedeutungsebene der besprochenen zweiten Binnenerzählung von *Le Torchon brûle* wird noch deutlicher, wenn man die erste Binnenerzählung in die Interpretation einbezieht: Hier nämlich erzählt ein anderer der versammelten Dichterfreunde davon, wie er eines Tages in einer Pariser Straße aus einer bloßen Laune heraus einem alten, sanft und bescheiden wirkenden Mann die Worte „Prenez garde! le torchon brûle!“⁶²⁶ ins Ohr flüstert, woraufhin der Alte zu zittern anfängt, sich in einen Wagen wirft, der gerade vorbeifährt, und dann sofort verschwunden ist – was in den Augen des Erzählers als ein deutliches Zeichen für die Schuldbeladenheit des Gewissens des Mannes zu werten ist. Für den Erzähler ist klar, daß das schlechte Gewissen des Alten, wie bei vielen anderen Menschen auch, geschickt hinter der undurchschaubaren Maske der Wohlanständigkeit verborgen war, daß diese Maske aber bei seinen Worten in tausend Stücke zu zerspringen drohte. Die Parallele zu Poe ist nicht zu übersehen: Ähnlich wie in dessen Erzählung *L’Homme des foules* deckt nämlich auch diese erste Episode von *Le Torchon brûle* die Ubiquität des Bösen auf den Straßen einer modernen Großstadt auf; im Unterschied zu Poe erscheint bei Bloy das Böse aber nicht mehr in sublimierter Form in der Gestalt eines faszinierenden Mannes mit Dolch und Diamant, sondern nur noch in entidealisierter Form in der Gestalt eines einfachen und harmlos daherkommenden alten Mannes. Im Lauf der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts kann somit eine Veralltäglichung des Phänomens wahrgenommen werden.

Daß sowohl in der ersten als auch in der zweiten Binnenerzählung das Element des Feuers in Verbindung mit der Idee des Bösen verwendet wird, hebt den auch durch den Novellentitel

⁶²⁴ Hager (1967), S. 121.

⁶²⁵ Ebd., S. 134.

⁶²⁶ Bloy: *Le Torchon brûle*, in: *Histoires désobligeantes*, S. 173.

hergestellten engen thematischen Bezug, in dem beide Binnenerzählungen stehen, deutlich hervor. Damit bleibt für Bloy festzuhalten, daß in *Le Torchon brûlé* ähnlich wie in Villiers' Erzählung *Le Convive des dernières fêtes* das besonders Schreckenerregende des Motivs der grundlosen Tötung eines anderen Menschen aus der Feststellung erwächst, daß der Mensch auch da, wo er es zunächst nicht vermutet, von dem Bösen und seinen schreckenerregenden Kräften, die bei Bloy ähnlich wie bei Baudelaire auf eine metaphysische Dimension verweisen, umgeben ist.

Das Handlungsmotiv der grundlosen, perversen Tötung findet sich schließlich auch noch in sehr vielfältiger Gestaltung bei Maupassant. Es begegnet beispielsweise in *Denis* (1883), wobei anzumerken ist, daß das Motiv sich in dieser Erzählung in Entsprechung zu dem eher komischen Tonfall, in dem es in Erscheinung tritt, insofern verharmlost findet, als nicht von einem Mord, sondern nur von einem Mordversuch die Rede ist: Die Erzählung berichtet davon, wie ein Diener, der seit langem für seinen Herren arbeitet und allgemein als vorbildhaft, treusorgend und freundlich bekannt ist⁶²⁷, eines Nachts mit einem Messer auf seinen Herren losgeht und diesen zu erstechen versucht. Der Diener richtet ein unglaubliches Blutbad an und verletzt seinen Herren, M. Marambot, schwer. Als dieser jedoch in Erwartung des letzten tödlichen Messerstiches die Augen schließt, spürt er plötzlich, bevor er in eine Art Ohnmacht versinkt, daß sein Diener nunmehr widersinnigerweise nur noch damit beschäftigt ist, die Wunden seines Opfers zu verbinden. Als Marambot am nächsten Morgen erwacht, hat Denis alle Spuren des nächtlichen Blutbades beseitigt, so daß der Herr sich in frischen weißen Laken und mit frisch verbundenen und desinfizierten Wunden in seinem Bett wiederfindet. Aus Faulheit zeigt M. Marambot seinen Diener nicht an; die beiden leben vielmehr, nachdem Denis während vieler Wochen seinen Herren hingebungsvoll gesund gepflegt hat, wie vordem in vollkommener Eintracht als Herr und Diener zusammen. Dieses Glück nimmt allerdings ein abruptes Ende, als eines Tages Gendarmen Denis wegen eines Entendiebstahls festnehmen wollen und M. Marambot bei dieser Gelegenheit aus Versehen, weil er glaubt, die Polizei habe von dem Attentat seines Dieners erfahren, dessen Mordversuch ausplaudert. Bei der späteren Gerichtsverhandlung plädiert Denis' Anwalt auf geistige Verwirrung und führt die Tat auf einen „état passager d'aliénation mentale“⁶²⁸ zurück, so daß Denis schließlich auf Kosten seines Herren in eine psychiatrische Anstalt eingeliefert wird.

⁶²⁷ Vgl. *Denis*, in *Contes et nouvelles I*, S. 861: „Denis, depuis vingt ans dans la maison, petit homme trapu et jovial, qu'on citait dans toute la contrée comme le modèle des domestiques [...]“.

⁶²⁸ Maupassant: *Denis*, in: *Contes et nouvelles I*, S. 867.

Das *dénouement*, das Maupassant hier entwickelt, erscheint wie eine komische Abwandlung des oben besprochenen Poeschen Schemas. Bei Maupassant ist es nicht mehr der Täter, der unter einem unerklärlichen Geständniszwang bzw. aus Versehen der Polizei seine Tat gesteht, sondern das Opfer, das sich aufgrund der Tatsache, daß es den Mordanschlag seines Dieners aus Bequemlichkeit nicht angezeigt hat, ebenfalls ein wenig schuldig fühlt: ein Opfer also, das dem Leser absonderlich und psychisch abnorm erscheinen muß. Wie Forestier in seinen Anmerkungen zu der Erzählung richtig bemerkt, illustriert die Geschichte von Denis und seinem Herren trefflich die Feststellung, mit der Maupassants Erzählung *La Chevelure* (1884) schließt: „L’esprit de l’homme est capable de tout.“⁶²⁹ Ein Satz, der sich zwar in erster Linie auf die Figur des Dieners beziehen läßt, aber auch in bezug auf M. Marambot nicht einer gewissen Berechtigung entbehrt.

Die Originalität Maupassants besteht in *Denis* darin, daß er einen psychisch kranken Menschen mit einem Phlegmatiker zusammenbringt, der fest dazu entschlossen ist, nichts in seinem Leben zu ändern. Aus diesem Umstand erwächst die Komik des Textes, die stellenweise allerdings auch recht grausige Züge annimmt, z.B. bei der Beschreibung des von Denis angerichteten Blutbades.⁶³⁰ Die Charakterschiedenheit der beiden Protagonisten bildet auch die Ursache für die Tat: Der aktive Denis erträgt die Passivität seines Herren nicht, der Möglichkeiten, zu mehr Reichtum und Wohlstand zu gelangen, aus Faulheit nicht wahrnimmt.⁶³¹ Der Diener hat diese Möglichkeiten nicht. Wenn er sie hätte, so denkt Denis, würde er sie aber mit Freude und tatkräftig nutzen. In diesem Sinn steht der Mordanschlag Denis‘ zwar in dem Kontext der Revolte eines Dieners gegen seinen Herren; gerade der Umstand, daß Denis seinen Mordanschlag nicht zu Ende führt, sowie die Tatsache, daß er nach seinem Attentat seinen Herren wieder mit großer Hingabe gesund pflegt, stellen aber doch in grotesker Weise heraus, daß Denis den Mordanschlag ohne Überlegung und Ziel ausführt, aus einem plötzlichen, von ihm nicht beherrschten Destruktionstrieb seinem Herren gegenüber heraus. Hierbei erscheint allerdings die Deutung plausibel, daß sich in diesem plötzlichen Destruktionstrieb ein von dem vorbildlichen Diener Denis lange unterdrücktes Haß- bzw. Neidgefühl seines Unbewußten entlädt.

⁶²⁹ Vgl. Maupassant: *Contes et nouvelles I*, S. 1540 (Anmerkungen) und Maupassant: *Contes et nouvelles II*, S. 113 (*La Chevelure*).

⁶³⁰ Vgl. Maupassant: *Contes et nouvelles I*, S. 863.

⁶³¹ Vgl., zu M. Marambot, ebd., S. 861: „Et M. Marambot se frottait les mains. C’était un homme d’un caractère résigné, plutôt triste que gai, incapable d’un effort prolongé, nonchalant dans ses affaires. Il aurait pu certainement gagner une aisance plus considérable en profitant du décès de confrères établis en des centres importants, pour aller occuper leur place et prendre leur clientèle. Mais l’ennui de déménager, et la pensée de toutes les démarches qu’il lui faudrait accomplir, l’avaient sans cesse retenu [...]“; und für Denis ebd. S. 862: „Denis au contraire, poussait son maître aux entreprises. D’un caractère actif, il répétait sans cesse: ‚Oh! moi, si j’avais eu le premier capital, j’aurais fait fortune. Seulement mille francs, et je tenais mon affaire.‘“

In *Denis* erinnert der Charakter des Mordanschlages, den der treue Diener verübt, also an jene Taten, die Poe auf den *démon de la perversité* zurückführt und die Baudelaire den Einflüsterungen listiger teuflischer Mächte bzw. dem Teufel zuschreibt; bei Maupassant ist der Perversität allerdings jeglicher Zug, der auf eine metaphysische Dimension und einen satanischen Ursprung des perversen Mordversuches – wie er sich vor allem bei Baudelaire, in Ansätzen aber auch bei Poe, Erckmann und Chatrian sowie Bloy findet – hinweisen würde, abhanden gekommen, da die rätselhafte Tat nunmehr nur noch auf ein vorübergehendes Nicht-bei-sich-Sein, eine passagere geistige Verirrung zurückgeführt wird.⁶³² Man kann sich als Leser aber durchaus fragen, ob das, was bei diesem Erklärungsmuster verharmlosend wirken kann, nicht eigentlich zutiefst beunruhigen müßte.

Auch in Maupassants *Un fou?* (1885) begegnet der Leser einem psychisch kranken Mörder: In dieser Erzählung legt der Protagonist in Tagebuch-Form eine äußerst genaue, exakt datierte Entwicklungsgeschichte seiner Mordtaten vor, die den Zeitraum vom 20. Juni 1851 bis zum 10. März 1852 umfaßt und alle Untaten sowie ihren Hergang dokumentiert. Der Bericht des Protagonisten ist dabei in eine Rahmenfiktion eingebettet, welche der extradiegetische Erzähler, der als eine Art Herausgeber des Manuskriptes fungiert, das ein Notar im Schreibtisch des Tagebuchschreibers gefunden haben soll, kurz über die Person des Protagonisten informiert. Diesen hat man gerade, 82jährig, ehrenvoll zu Grabe getragen. Zu Lebzeiten wirkte der Protagonist dem fiktiven Herausgeber zufolge als angesehener Richter, der schon unzählige Täter im Namen der Gerechtigkeit zum Tode verurteilte und im Gericht für den Schutz wehrloser Opfer plädierte. An dieser Stelle begegnet also auch bei Maupassant das, wie oben schon in bezug auf Villiers und Bloy beobachtet, häufig mit dem Handlungsmotiv des perversen Mordes verbundene Moment der Unauffälligkeit oder der Verborgtheit der menschlichen „Perversität“, das in ganz besonderer Weise dazu geeignet ist, den schreckenerregenden Charakter einer Tötungshandlung zu verstärken. Im Rahmen deutet allenfalls das Rot der Röcke der Soldaten, die dem Verstorbenen, dem Bericht des Rahmen-Erzählers zufolge, das letzte Geleit geben, auf die perverse Blutrünstigkeit voraus, von welcher der scheinbar so anständige Richter zu seinen Lebzeiten beherrscht war.⁶³³

In seinem Bericht schildert der Richter, wie eines Tages, nach unzähligen von ihm ausgesprochenen Todesurteilen, ein unkontrollierbares Verlangen zu töten von seinem Geist und seinem Körper Besitz ergreift:

La tentation! La tentation, elle est entrée en moi comme un ver qui rampe. Elle rampe, elle va; elle se promène dans mon corps entier, dans mon esprit, qui ne pense plus qu'à ceci: tuer; dans mes yeux, qui

⁶³² Vgl. Maupassant: *Contes et nouvelles I*, S. 867.

⁶³³ Vgl. Forestiers Anmerkung: „On note, dans ce conte, une exceptionnelle valorisation du rouge et du sang.“ (in : Maupassant: *Contes et nouvelles II*, S. 1500f.).

ont besoin de regarder du sang, de voir mourir; dans mes oreilles, où passe sans cesse quelque chose d'inconnu, d'horrible, de déchirant et d'affolant [...]; dans mes jambes, où frissonne le désir d'aller, d'aller à l'endroit où la chose aura lieu; dans mes mains, qui frémissent du besoin de tuer.⁶³⁴

Der exklamative Stil dieser Textpassage, die vielen wörtlichen und sinngemäßen Wiederholungen sowie die Häufung der dynamischen Bewegungsverben heben die Überspanntheit und das Fixiertsein des Protagonisten deutlich hervor – ähnlich wie in den besprochenen Erzählungen Poes, in denen der Leser ebenfalls mit dem Bericht eines psychisch Kranken konfrontiert wird, der seine Verbrechen und den Geisteszustand schildert, in dem er sie begangen hat.

Wie Mayer formuliert, beherrschen „Faszination und wollüstige Schauer“⁶³⁵ den Protagonisten in solchem Maße, daß er die Kontrolle über seine sadistischen Visionen verliert und diese bald Realität werden läßt: Wie oben schon in bezug auf das Handlungsmotiv der Tierquälerei dargelegt, ist das erste Opfer des Protagonisten ein Vogel (vgl. oben S. 84), dessen Vivisektion den Richter in einen orgiastischen Zustand versetzt. Doch um intensivere Glücksgefühle zu empfinden, muß der Protagonist eine noch abgründigere Tat begehen: „Il faut que je tue un homme! Il le faut.“⁶³⁶ Der Tötungsdrang beherrscht den Protagonisten wie eine Obsession; als er dieser nachgibt und einen kleinen Jungen spontan erwürgt, befriedigt ihn jedoch auch diese Tat wieder nur in beschränktem Maße: „Si j'avais vu le sang couler, il me semble que je serais tranquille à présent!“⁶³⁷

Der Tötungsdrang scheint sich also, wie Mayer formuliert, zu einem „vitalen Faktor herauszukristallisieren“⁶³⁸, der dem Täter zur Beruhigung seiner entfesselten Sinne unentbehrlich werde. Dabei werde, so Mayer, das gestört Libidinöse und vollkommen Irrationale des den Protagonisten beherrschenden Triebs noch dadurch hervorgehoben, daß der Richter seinen Tötungsdrang mit einer Art Liebestollheit gleichsetzt⁶³⁹:

L'envie de tuer me court dans les moelles. Cela est comparable aux rages d'amour qui vous torturent à vingt ans.⁶⁴⁰

Der solcherart als unkontrollierbar gekennzeichnete Tötungsdrang steigert sich immer mehr, so daß ein weiteres Verbrechen folgt, das die vorhergehenden Untaten an Grausigkeit noch übertrifft. Bemerkenswerterweise tritt bei der Beschreibung dieser Tat auch ein Beschaffenheitsmotiv hinzu, welches vom Ich-Erzähler beglückt wahrgenommen wird, dem

⁶³⁴ Maupassant: *Contes et nouvelles II*, S. 543f.

⁶³⁵ Mayer (1990), S. 96.

⁶³⁶ Maupassant: *Un fou?*, in: *Contes et nouvelles II*, S. 544.

⁶³⁷ Ebd., S. 545.

⁶³⁸ Mayer (1990), S. 98.

⁶³⁹ Vgl. ebd.

⁶⁴⁰ Maupassant: *Un fou?*, in: *Contes et nouvelles II*, S. 545.

Leser aber als ein Element des Ekelhaften erscheinen muß. Der Anblick des gespaltenen Schädels seines dritten Opfers, eines von ihm heimtückisch erschlagenen Anglers, erweckt im Täter ein „deliriumartiges Entzücken“⁶⁴¹:

Encore un. [...] j’aperçus, sous un saule, un pêcheur endormi. Il était midi. Une bêche semblait, tout exprès, plantée dans un champ de pommes de terre voisin.
Je la pris, je revins; je la levai comme une massue et, d’un seul coup, par le tranchant, je fendis la tête du pêcheur. Oh! il a saigné, celui-là! Du sang rose, plein de cervelle! Cela coulait dans l’eau, tout doucement.⁶⁴²

Die banale Tatwaffe, der Spaten, hebt, wie für die Maupassantschen Schauernovellen schon des öfteren beobachtet, die Niedrigkeit des Mordes hervor; die Beschreibung des ekelhaften Gemisches aus Blut und Gehirnmasse, dessen langsames Dahinfließen der Protagonist genüßlich betrachtet, unterstreicht die schreckenerregende Perversität des Mörders.

Nach der Tat bezichtigt der wahre Täter einen Unschuldigen, die Bluttat begangen zu haben, und verkündet triumphierend die Todesstrafe, die er selbst über den Unschuldigen verhängt hat („A mort! à mort! à mort! Je l’ai fait condamner à mort!“⁶⁴³) und deren Vollstreckung er entgegniefiebert: „Ah! Ah! Encore un. J’irai le voir exécuter!“⁶⁴⁴ Die Hinrichtung versetzt den Richter wieder in einen „ekstatischen Zustand“⁶⁴⁵, den er bis zum Exzeß auskostet und der stilistisch in einer atemlosen Sprache voller Wiederholungen und Ausrufe seine Entsprechung findet. Die zahlreichen „ah“-Interjektionen, die sich in diesem letzten Teil der Erzählung finden, erinnern im übrigen stark an die Sprache in Poes *Le Cœur révélateur*.

Cela m’a fait plaisir! Comme c’est beau de voir trancher la tête d’un homme! Le sang a jailli comme un flot, comme un flot! Oh! si j’avais pu, j’aurais voulu me baigner dedans. Quelle ivresse de me coucher là-dessous, de recevoir cela dans mes cheveux et sur mon visage, et de me relever tout rouge, tout rouge! Ah! si on savait!⁶⁴⁶

Nach diesem Schluß, an dem sich die vorausdeutende Farbe Rot des Anfangs ins Grausig-Ekelhafte gesteigert findet, wird der Rahmen wieder aufgenommen. Der extradiegetische Erzähler stützt sich bei seiner abschließenden Einordnung auf die Meinung von Psychiatern:

Les médecins aliénistes à qui on l’a confié [le manuscrit], affirment qu’il existe dans le monde beaucoup de fous ignorés, aussi adroits et aussi redoutables que ce monstrueux dément.⁶⁴⁷

Als letzter Bedeutungsansatz von „monstrueux“ findet sich unter dem entsprechenden Lemma des *Petit Robert* (2008) folgende Angabe: „qui excède en perversion et en cruauté tout ce qu’on peut imaginer“. Die Unvorstellbarkeit oder zumindest die Außerordentlichkeit stellt

⁶⁴¹ Mayer (1990), S. 99.

⁶⁴² Maupassant: *Un fou?*, in: *Contes et nouvelles II*, S. 545f.

⁶⁴³ Ebd., S. 546.

⁶⁴⁴ Ebd.

⁶⁴⁵ Mayer (1990), S. 99.

⁶⁴⁶ Maupassant: *Un fou?*, in: *Contes et nouvelles II*, S. 546.

⁶⁴⁷ Ebd., S. 547.

zweifelloso ein entscheidendes semantisches Merkmal des Monströsen generell dar. Aber genau dieser Aspekt wird in dem oben angeführten Maupassant-Zitat dadurch abgeschwächt, daß einer Vielzahl von Menschen die Eigenschaft zugeschrieben wird, aufgrund ihrer Geistesverfassung ebenso fürchterlich zu sein wie der Held der Novelle. Das außerordentlich Schreckenerregende besteht dem Erzähler von *Un fou?* zufolge letztlich darin, daß es so außerordentlich nicht ist. Und er führt die Wissenschaft ins Feld, um den impliziten Leser dazu zu bewegen, sich genau das als alltäglich vorzustellen, was dieser nur zu gern als Ausnahmeerscheinung ansähe. Das Verfahren gleicht damit demjenigen in Villiers' *Le Convive des dernières fêtes*: Hier wie dort wird illustriert, daß man den vorgestellten psychisch Kranken ihre „Perversion“ nicht anmerkt. Bei Maupassant wird das, was in der Jahrhundertmitte als metaphysischer Bestandteil des Baudelaireschen Menschenbildes begegnet, die weite Verbreitung des grundlos Bösen und seine unbeherrschbare Allgegenwärtigkeit, zur medizinisch-psychiatrischen Erkenntnis erhoben. Alles Dämonische aber ist dem Protagonisten aus *Un fou* – ebenso wie demjenigen der Erzählung *Denis* – genommen. Die Untaten erscheinen als Folge eines sukzessiven Abgleitens in ein psychopathologisches Leiden.

Der extradiegetischen Einordnung des Phänomens in den positivistischen Zeitgeist gehen vielfältige intradiegetische Reflexionen des Richters voraus, an denen sich aus der Perspektive des Erkrankenden die pseudo-rationalistischen Beweggründe für sein Abgleiten in die „Perversität“ ablesen lassen. Zu Beginn seines Manuskriptes denkt der Protagonist darüber nach, was Mörder zum Mord treibt:

Souvent, on rencontre de ces gens chez qui détruire la vie est une volupté. Oui, oui, ce doit être une volupté, la plus grande de toutes peut-être; car tuer n'est-il pas ce qui ressemble le plus à créer? Faire et détruire! Ces deux mots enferment l'histoire des univers, toute l'histoire des mondes, tout ce qui est, tout! Pourquoi est-ce enivrant de tuer?⁶⁴⁸

An dieser Stelle scheint der Richter in der Tradition von Protagonisten Sades zu stehen⁶⁴⁹, die Lust am Töten anderer verspüren und deren Perversität weniger aus einem psychopathologischen Geisteszustand erwächst, sondern eher die überlegt erscheinende Konsequenz einer Weltanschauung oder zumindest bestimmter logischer bzw. logizistischer Reflexionen darstellt. Im übrigen ist die Haltung des Richters, und auch hierin ähnelt er den Sadeschen Helden, von maßloser Hybris geprägt. Der Tötungsdrang wird verherrlicht:

⁶⁴⁸ Maupassant: *Un fou?*, in: *Contes et nouvelles II*, S. 540f.

⁶⁴⁹ Vgl. hierzu Anm. 525. Auch Vial (1966, S. 245) vergleicht, mit Bezug auf die oben zitierte Textstelle, den Protagonisten aus *Un fou?* mit Sades Juliette; ebenso stellt Besnard-Coursodon (1973, S. 145) eine Verbindung zwischen der angeführten Textstelle und dem Sadeschen Werk her.

Comme cela doit être bon, rare, digne d'un homme libre, au-dessus des autres, maître de son cœur et qui cherche des sensations raffinées!⁶⁵⁰

Im Bedürfnis, sich über andere zu erheben, stellt der Akt des Tötens für den Richter eine Möglichkeit dar, sich sogar Gott als dem Herrn über Leben und Tod ebenbürtig zu fühlen bzw. als „homme libre“ die Abhängigkeit von einer Instanz Gott hinter sich zu lassen. Jede ethisch-moralische Erwägung bleibt außen vor. Vielmehr wird das Töten von dem Richter weltanschaulich zum Natur- und also auch Menschengesetz erhoben:

Tout être a pour mission de tuer: il tue pour vivre et il tue pour tuer. – Tuer est dans notre tempérament; il faut tuer! [...] tuer est la grande loi jetée par la nature au cœur de l'être! Il n'est rien de plus beau et de plus honorable que de tuer!⁶⁵¹

Der Ich-Erzähler montiert rhetorisch geschickt Aussagen, die logisch in einem großen Spannungsverhältnis stehen. Die Finalität des „tuer pour vivre“ ist in vielen vorstellbaren Anwendungsbereichen akzeptiert; dies gilt aber gerade nicht für das von dem Protagonisten durch Koordination angeschlossene „tuer pour tuer“, welches geradezu als ein Motto über dem Unterkapitel dieser Arbeit „Tötung aus perverser Lust am Töten“ stehen könnte. Der Argumentation des Richters mangelt es, was angesichts seiner geistigen Entwicklung nicht verwundern kann, in mancher Hinsicht an Stringenz. Einerseits wird der Tötungsdrang mit dem Attribut „rare“ verbunden; andererseits soll er im Wesen des Menschen liegen. Der Überhöhung des einzelnen – insofern er tötet – steht die Verachtung der Massen gegenüber, deren einzelne Mitglieder nichts zählen:

L'être – qu'est-ce que l'être? Tout et rien. [...] Mais voyagez; regardez grouiller les races, et l'homme n'est plus rien! plus rien, rien! Montez en barque, éloignez-vous du rivage couvert de foule, et vous n'apercevez bientôt plus rien que la côte. L'être imperceptible disparaît, tant il est petit, insignifiant. Traversez l'Europe dans un train rapide, et regardez par la portière. Des hommes, des hommes, toujours des hommes, innombrables, inconnus, qui grouillent dans les champs, qui grouillent dans les rues; des paysans stupides sachant tout juste retourner la terre; des femmes hideuses sachant tout juste faire la soupe du mâle et enfanter. Allez aux Indes, allez en Chine, et vous verrez encore s'agiter des milliards d'êtres qui naissent, vivent et meurent sans laisser plus de trace que la fourmi écrasée sur les routes.⁶⁵²

⁶⁵⁰ Maupassant: *Un fou?*, in: *Contes et nouvelles II*, S. 544.

⁶⁵¹ Maupassant: *Un fou?*, in: *Contes et nouvelles II*, S. 541f. Hier kommen die Überlegungen des Richters den Ausführungen Sades sehr nahe, wie sie in *La Philosophie dans le boudoir* begegnen, wo Dolmancé den Mord folgendermaßen rechtfertigt: „La destruction étant une des premières lois de la nature, rien de ce qui détruit ne saurait être un crime. Comment une action qui sert aussi bien la nature pourrait-elle jamais l'outrager? Cette destruction, dont l'homme se flatte, n'est d'ailleurs qu'une chimère; le meurtre n'est point une destruction; celui qui le commet ne fait que varier les formes; il rend à la nature des éléments dont la main de cette nature habile se sert aussitôt pour récompenser d'autres êtres; or, comme les créations ne peuvent être que des jouissances pour celui qui s'y livre, le meurtrier en prépare donc une à la nature; il lui fournit des matériaux qu'elle emploie sur-le-champ, et l'action que des sots ont eu la folie de blâmer ne devient plus qu'un mérite aux yeux de cette agence universelle. [...]“ (Sade: *Œuvres III*, S. 54). Vgl. zu der Ähnlichkeit der Naturauffassungen von Sade und Maupassant des weiteren Besnard-Coursodon (1973), S. 119.

⁶⁵² Maupassant: *Un fou?*, in: *Contes et nouvelles II*, S. 542.

Des weiteren wird in den zitierten Textpassagen deutlich, daß auch das Verhalten dieses Maupassantschen Protagonisten mit dem Phänomen des *ennui* in Verbindung gebracht werden kann. Denn auch der Maupassantsche Protagonist ist auf der Suche nach starken Gefühlsregungen, und seine „Perversität“ kann man durchaus auch auf die Geringschätzung, die er seinen Mitmenschen entgegenbringt, zurückführen. In diesem Sinn kann mit Forestier festgehalten werden: „l’attitude physique du magistrat répond à son attitude métaphysique.“⁶⁵³ Welchem Typus des grundlos Tötenden ist nun der Richter aus *Un fou?* zuzuordnen: dem Sadeschen Typus, der vor allem aufgrund seiner Weltanschauung und rationaler (oder rational verbrämter) Überlegungen Freude und Lust am Töten von anderen empfindet⁶⁵⁴, oder dem Poeschen Typus, der aufgrund eines psycho-pathologischen Geisteszustandes und seines gestörten Trieblebens zum Morden gedrängt wird? Die Reflexionen des Richters im ersten Drittel der Tagebuchaufzeichnungen scheinen dabei auf den ersten, Sadeschen Typus hinzudeuten, wohingegen der weitere Verlauf der Aufzeichnungen eher die Interpretation nahelegt, daß der Richter in der Zwangsjacke einer Obsession steckt.⁶⁵⁵ Wollte man das Spannungsverhältnis zwischen diesen beiden Seiten des Maupassantschen Protagonisten gänzlich auflösen, müßte man wohl – mit moralischem Zeigefinger – interpretieren, daß der Richter, weil er sich einem maßlosen Stolz hingibt, weil er Welt, Gott und Menschen verachtet und mithin keine moralischen Normen und Werte anerkennt, dem schleichenden Befall durch die krankhafte Obsession der Mordlust keinen Widerstand entgegensetzen kann, sondern diesem schutz- und haltlos ausgeliefert ist, so daß das obsessive Verlangen zu töten immer stärker von seinem Wesen Besitz ergreift.

In *Moiron* (1887) hat Maupassant den Sadeschen Typus des Bösen, dem der Richter im ersten Teil von *Un fou?* noch zu entsprechen scheint, konsequenter zu Ende geführt. Denn in dieser Erzählung wird in Verbindung mit den in *Un fou?* angerissenen philosophischen Betrachtungen nicht mehr das Fortschreiten einer Geisteskrankheit beschrieben; in der Gestalt des Lehrers Moiron, der zehn Kinder getötet hat, indem er ihnen mit Nadeln und Glassplittern gefüllte Süßigkeiten verabreichte, tritt vielmehr eine Figur auf, die philosophisch-religiös einen ähnlichen Standpunkt vertritt wie der Richter aus *Un fou?* und dementsprechend mit klarem Kopf in konsequenter, überlegter Weise – also keineswegs aufgrund eines mehr oder weniger unbewußten, instinkthaften Getriebenseins – gegen Gott und eine ungerechte,

⁶⁵³ Maupassant: *Contes et nouvelles II*, S. 1500 (Forestiers Anmerkungen zu *Un fou?*).

⁶⁵⁴ Vgl. zur Problematisierung dieser vereinfachenden Charakterisierung der Sadeschen Darstellung des Bösen oben Anm. 525.

⁶⁵⁵ Auf diesen Umstand weist auch Besnard-Coursodon (1973) hin: „Le meurtre, que le juge pense ‚digne d’un homme libre‘ résulte au contraire d’une nécessité qui fait de lui un possédé et une victime. La liberté dont il s’agit ici, loin d’être une libération de la nature, n’est qu’une libération de la ‚barrière‘ de la raison, car cet homme est un dément“ (S. 150).

sinnlose Welt aufbegehrt. Weil seine drei eigenen Kinder an Tuberkulose sterben mußten, rächt sich der ehemals fromme und gute Moiron in einem ungeheuerlichen Akt der Revolte⁶⁵⁶:

J'étais un honnête homme, très honnête... très honnête... très pur – adorant Dieu – ce bon Dieu – le bon Dieu qu'on nous enseigne à aimer, et pas le Dieu faux, le bourreau, le voleur, le meurtrier qui gouverne la terre. Je n'avais jamais fait le mal, jamais commis un acte vilain. J'étais pur comme on ne l'est pas, monsieur.

Une fois marié, j'eus des enfants et je me mis à les aimer comme jamais père ou mère n'aima les siens. [...] Ils moururent tous les trois! Pourquoi? pourquoi? Qu'avais-je fait, moi? J'eus une révolte, mais une révolte furieuse; et puis tout à coup j'ouvris les yeux comme lorsque l'on s'éveille; et je compris que Dieu est méchant. Pourquoi avait-il tué mes enfants? J'ouvris les yeux, et je vis qu'il aime à tuer. Il n'aime que ça, monsieur. Il ne fait vivre que pour détruire! Dieu, monsieur, est un massacreur. Il lui faut tous les jours des morts. Il en fait de toutes les façons pour mieux s'amuser. Il a inventé les maladies, les accidents, pour se divertir tout doucement le long des mois et des années; et puis, quand il s'ennuie, il a les épidémies, la peste, le choléra, les angines, la petite vérole; est-ce que je sais tout ce qu'a imaginé ce monstre? [...]

Et le bon Dieu regarde et il s'amuse, car il voit tout, lui, les plus grands comme les plus petits, ceux qui sont dans les gouttes d'eau et ceux des autres étoiles. Il les regarde et il s'amuse. – Canaille, va!

Alors, moi, monsieur, j'en ai tué aussi, des enfants. Je lui ai joué le tour. Ce n'est pas lui qui les a eus, ceux-là. Ce n'est pas lui, c'est moi. Et j'en aurais tué bien d'autres encore; mais vous m'avez pris. Voilà.⁶⁵⁷

Nichts deutet darauf hin, daß Moiron im Zwang einer krankhaften Obsession handelt; die zweifache Verwendung des Satzes „j'ouvris les yeux“ sowie der Gebrauch der Wendungen „comme lorsque l'on s'éveille“ und „je compris“ machen vielmehr deutlich, daß sich hier jemand, ähnlich wie z.B. der Sadesche Held Dolmancé (vgl. oben Anm. 651), bewußt für das Böse entscheidet: Moiron stellt sich, wie Forestier formuliert, „dans une volonté luciférienne de négation“⁶⁵⁸, gegen Gott und seine Schöpfung.⁶⁵⁹ Deutlicher noch als bei dem Richter aus *Un fou?* spiegelt das physische Handeln des Lehrers seine metaphysische Einstellung.

Für das Handlungsmotiv der perversen, grundlosen Tötung eines anderen Menschen im allgemeinen läßt sich an dieser Stelle festhalten, daß es sich bei ihm um ein zentrales Motiv der Schauernovelle in der zweiten Jahrhunderthälfte handelt, das in ganz besonderer Weise dazu geeignet ist, die Abgründe der menschlichen Seele und die versteckte Allgegenwärtigkeit des Bösen zu illustrieren: Dabei ist es von untergeordneter Bedeutung, ob die Perversität auf einen metaphysisch-satanischen Einfluß (vor allem Baudelaire und Bloy),

⁶⁵⁶ Dabei kann sich der perverse Mörder Moiron, „homme intelligent, réfléchi, très religieux“ (Maupassant: *Moiron*, in: *Contes et nouvelles II*, S. 984), durch eine geschickte List seiner gerechten Strafe entziehen und so auch in dieser Erzählung bis an sein Lebensende von der Justiz unbehelligt leben, was wieder einmal die schreckenerregende Doppelbödigkeit der menschlichen Existenz offenbart.

⁶⁵⁷ Maupassant: *Moiron*, in: *Contes et nouvelles II*, S. 988f.

⁶⁵⁸ Maupassant: *Contes et nouvelles II*, S. 1650 (Forestiers Anmerkungen zu *Moiron*).

⁶⁵⁹ Cogny (1968) ordnet Maupassants Position und Weltsicht, wie sie sich auch in der Haltung Moirons klar manifestiert, folgendermaßen ein: „Pour lui, tout se passe comme si l'humanité tout entière avait été condamnée au supplice de Tantale et qu'un Dieu sadique lui ait interdit à tout jamais l'accès aux merveilles qu'il ne lui aurait proposées que pour le faire mieux souffrir. C'est un acheminement vers l'absurde de Camus, mais alors que Camus a reconnu à l'homme un sens de la grandeur et de la gratuité, Maupassant le plaque au sol, la face contre terre.“ (S. 46).

auf psycho-pathologische Vorgänge im menschlichen Geist (zuerst bei Poe, dann vor allem bei Maupassant) oder auf eine bewußte Entscheidung zum Bösen (Sade und Maupassants *Moiron*) zurückgeführt wird. Das Motiv der Tötung eines anderen Menschen um der Tötung willen verweist darüber hinaus wie kein anderes der hier vorgestellten schauernovellistischen Handlungsmotive des Bösen auf die Moderne: Einen Nachfahren der von obsessiven, zerstörerischen Halluzinationen der Angst besessenen Poeschen Verbrecher und ihrer hier vorgestellten französischen Geistesverwandten stellt beispielsweise die Figur des Gilles de Rais dar, wie sie Huysmans im XI. Kapitel von *Là-bas* (1891) zeichnet:

[...] il voulut revenir sur ses pas, mais alors le remords fondit sur lui, le happa, le tenailla sans trêve. Il vécut d'expatriatrices nuits, assiégé par des fantômes, hurlants à la mort comme une bête.⁶⁶⁰

Ebenso scheint sich auch die Theorie vom „acte gratuit“ Lafcadios in Gides *Les Caves du Vatican* (1914) in den hier vorgestellten Variationen der perversen, grundlosen Tötung eines anderen Menschen anzudeuten; die Erzählungen, in denen das Handlungsmotiv in Verbindung mit dem Phänomen des *ennui* auftritt, weisen außerdem auf das Absurde voraus, wie es bei Camus begegnet.

f) Tötung eines anderen Menschen im institutionalisierten Kontext (Hinrichtung und Kriegstod)

Innerhalb der Handlungsmotive der Tötung ist schließlich noch die Variante derjenigen Tötung vorzustellen, die im institutionalisierten Kontext begegnet, d.h. als eine von einer Institution (Staat oder Kirche) angeordnete Hinrichtung oder im Rahmen von Krieg. Was den ersten Fall betrifft, so ist als zentrales Motiv der französischen Schauernovelle die **Hinrichtung durch die Guillotine** zu nennen. Wie Christine Marcandier-Colard zeigt, nimmt die Guillotine in der französischen Literatur der Romantik eine herausragende Stellung ein: „La guillotine est l'incarnation signifiante de cette mythologie, individuelle et collective, de la Terreur. Selon Claudie Bernard, elle fonctionne en effet ‚comme un véritable traumatisme historique et narratif.‘ Elle incarne la violence historique et la fascination esthétique et littéraire pour cette même violence.“⁶⁶¹ Für das Motiv der Hinrichtung durch die Guillotine scheint in besonderer Weise zuzutreffen, was Habermas als Erklärung für das Phänomen des Aufkommens der Schauerliteratur im 18. Jahrhundert im allgemeinen vorschlägt: Die starke Präsenz der Guillotine in der romantischen Literatur könnte als ein „Vorgang der

⁶⁶⁰ Hysmans: *Là-bas*, in: *Œuvres complètes XII***, S. 17f. Vgl. hierzu Forestiers Anmerkungen zu *La Petite Roque*, in: Maupassant: *Contes et nouvelles II*, S. 1519 sowie Beckerhoff (2007), S. 142ff.

⁶⁶¹ Marcandier-Colard (1998), S. 22 und Bernard (1989), S. 140.

Zeremonialisierung von überwundenen realen Ängsten“⁶⁶², das heißt, als Zeremonialisierung der kollektiven seelischen Erschütterung durch die Französische Revolution bzw. die Schreckensherrschaft verstanden werden⁶⁶³ – wo, wie Chateaubriand es ausdrückt, „au même instant, mille guillotines sanglantes s’élèvent à la fois dans toutes les cités et dans tous les villages de la France.“⁶⁶⁴

Was die Schauernovelle betrifft, so findet sich das Handlungsmotiv in romantischer Zeit vor allem in drei Varianten verwirklicht. Die erste zeichnet sich dadurch aus, daß der Tod durch die Guillotine hier, in typisch romantischer Manier, ästhetisiert und sublimiert erscheint, indem den in diesem Fall immer unschuldigen und weiblichen Opfern die Attribute der herausragenden Schönheit, Stärke, Frömmigkeit und Geistesgröße zugeschrieben werden.⁶⁶⁵ Die Hinrichtungsszene bildet dabei immer den letzten Höhepunkt der Novellen bzw. die finale Katastrophe in Form einer grausam-erhabenen Szene, die mit dem Tod der Helden endet. Das Motiv der Hinrichtung durch die Guillotine erlaubt es dabei in besonderer Weise, die Gewalt ästhetisierend zu dramatisieren: Denn zum einen wird der Tötungsakt im Kontext eines erhabenen Schauspiels präsentiert, bei dem ein schönes, edles, frommes Opfer öffentlich, vor einer Masse von neugierigen Zuschauern auf faszinierend-schreckenerregende Art und Weise sein Leben lassen muß; zum anderen erscheint der Tötungsakt selbst auf eine besondere Art herausgehoben, rein und klar, indem eine unpersönliche Maschine tötet, die in ihrer abstrakten Seelenlosigkeit dem Opfer als einzig interessierendem menschlichen, beseelten Wesen die Bühne des Schafotts überläßt. Der Umstand, daß Gewalt und Tod im Kontext eines öffentlich inszenierten Schauspiels erscheinen, ermöglicht es zudem, die Sublimität des Opfers, das der dumpfen, gaffenden Masse in exponierter, einsamer Stellung gegenübersteht, hervorzuheben. Darüber hinaus eröffnet die Darstellung der dem Tötungsakt zuschauenden Menge dem Autor die Möglichkeit, die Rezeption des grausamen Aktes abzubilden; gleichzeitig läßt sich die Darstellung der die Gewalt rezipierenden Masse auch als Leserlenkung verstehen.⁶⁶⁶

⁶⁶² Habermas in der Diskussion zu Alewyns Vortrag *Die Literarische Angst*, in: Ditfurth (1965), S. 37.

⁶⁶³ Ähnlich Marcandier-Colard (1998), S. 176: „La violence historique et sociale trouve ainsi une dérive compensatrice dans l’imaginaire et dans la littérature.“

⁶⁶⁴ Chateaubriand: *Essai sur les révolutions*, S. 85.

⁶⁶⁵ Marcandier-Colard (1998) stellt in bezug auf den Roman fest, daß Charlotte Corday als historisches Vorbild, als „figure historique, femme réelle, [...] incarnation parfaite de la beauté de la femme guillotinée“ gelten kann, was zeigt, wie nah die Texte der französischen Zeitgeschichte sind. Die Feststellung Marcandier-Colards findet sich in Borels Novelle *Monsieur de l’Argentière* bestätigt, wo in der Tat die schöne Apolline mit Charlotte Corday verglichen wird (vgl. Borel: *Monsieur de l’Argentière*, in: *Champavert: Contes immoraux*, S. 52).

⁶⁶⁶ Vgl. Marcandier-Colard (1998): „Aussi la foule est-elle un terrain d’étude privilégié par les écrivains romantiques, une manière particulière de mettre en abyme ou de suggérer des sentiments à un autre public, celui des lecteurs.“

Die Eigenarten der hier vorgestellten romantischen Motivvariante lassen sich besonders gut am Beispiel der Schlußszene aus Borels Nouvelle *Monsieur de l'Argentière* (in *Champavert: Contes immoraux*, 1833) aufzeigen. Die Hinrichtung der unschuldig zum Tode verurteilten Heldin Apolline wird dort folgendermaßen dargestellt:

Qu'elle était belle du haut de son tombereau, cette infortunée Apolline ! Quelle dignité ! Quelle résignation ! Son teint était plus blanc que le peignoir qui l'enveloppait, et sa chevelure plus noire que le prêtre qui pleurait à ses côtés. Elle promenait sur la foule son regard langoureux ; les commères lui montraient le poing, et les jeunes hommes attendris lui envoyaient des baisers. Enfin, la charrette déboucha sur la Grève. En montant à l'échelle, Apolline aperçut, à une croisée, M. de l'Argentière qui la fixait froidement ; elle en jeta un long cri d'horreur, et tomba faible entre les bras d'un valet de guillotine. Il se fit alors un brouhaha général et une fluctuation dans la foule. Il pleuvait : « A bas les parapluies, on ne voit pas ! criait-on de toutes parts. – A bas les parapluies ! répétaient des voix de femmes. – Soyez galants, messieurs, on ne voit pas ! »

Toute la tourbe, le cou tendu, était sur la pointe du pied.

Quand le coutelas tomba, il se fit une sourde rumeur ; et un Anglais, penché sur une fenêtre qu'il avait louée 500 francs, fort satisfait, cria un long *very well* en applaudissant des mains.⁶⁶⁷

Die Sublimität des Opfers wird an dieser Stelle in einem exklamativen romantisch-pathetischen Ton durch die Beschreibung der außerordentlichen Schönheit und Würde Apollines hervorgehoben, die im krassen Gegensatz zu ihrem schreckenerregenden Schicksal stehen; mit ihrer weißen Haut, ihrem hellen Gewand, ihrem schwarzen Haar und ihrem sehnsuchtsvollen Blick stellt diese Heldin schon rein äußerlich ein gutes Beispiel für das romantische Typusmotiv der verfolgten Unschuld dar. Dabei spiegelt sich die moralische Hierarchie der in dieser Szene auftretenden Figuren in ihrer Anordnung im Raum. Dieser nämlich findet sich hier insofern semantisiert⁶⁶⁸, als Apolline auf dem Schafott der Guillotine einen herausgehobenen, erhöhten Platz einnimmt, der sie von der dumpfen, Schirme tragenden⁶⁶⁹, von der Grausamkeit faszinierten Masse, die sich recken muß, um einen Blick auf das Todesschauspiel werfen zu können, räumlich deutlich abhebt. Hierin spiegelt sich das Edle und Außerordentliche der romantischen Heldin wider, die in deutlicher Opposition zu der Niedrigkeit der Masse steht.⁶⁷⁰

Was dabei den sozio-historischen Kontext dieser solcherart schaurig-schön inszenierten Szene betrifft, ist anzumerken, daß das Trauma der Französischen Revolution hier insofern anklingt, als Apolline dem Adel entstammt, während die neugierige Menge zum Großteil bürgerlichen bzw. kleinbürgerlichen Schichten angehört (vgl. auch oben in der zuletzt angeführten Textstelle „commères“). Darauf zumindest deutet folgende Passage hin, die der oben angeführten Textstelle vorausgeht:

⁶⁶⁷ Borel: *Monsieur de l'Argentière*, in: *Champavert: Contes immoraux*, S. 55.

⁶⁶⁸ Vgl. zum Begriff der „Semantisierung des Raumes“ Lotman (1972), S. 311-340.

⁶⁶⁹ Vgl. hierzu oben S. 125 und Anm. 436.

⁶⁷⁰ Was den Rand der *Place de Grève* (heute *Place de l'Hôtel de Ville*) betrifft, auf der die Hinrichtung stattfindet, so muß die Interpretation der räumlichen Anordnung modifiziert werden: Von den verschiedenen Ebenen fallen die Blicke der Zuschauer auf Apolline. Sie stellt sichtlich den Mittelpunkt dar.

Cet événement avait jeté l'effroi parmi la bourgeoisie, qui brûlait déjà de voir l'affaire à la cour d'assises, pour la connaître tout à fond; et qui, rancunière, jouissait, par avance, du spectacle rare d'une fille noble sur la sellette et l'échafaud.⁶⁷¹

Es mag verwundern, daß Borel, ein Autor, der für seine restaurationsfeindliche und pro-revolutionäre Einstellung bekannt ist, die Haltung der Masse, die der Hinrichtung Apollines beiwohnen will, vergleichsweise negativ darstellt und daß die Heldin als Adlige eindeutig positiv gezeichnet wird. Als Erklärung hierfür ließe sich anführen, daß sich der besondere Schauer, der dem Motiv der Guillotine eignet, verselbständigt hat, das heißt, sich in der Literatur aus dem geschichtlichen Kontext zu lösen beginnt, und daß Borel ihn gern in sein Repertoire der Schauerelemente aufnimmt, ohne mit ihm noch eine konkrete, weiter reichende sozio-historische Aussage zu verbinden.

Auch bei Borel verbinden sich mit den Verhaltensweisen der Masse, die der Hinrichtung Apollines gierig und fasziniert beiwohnt, implizit Angebote von Rezeptionshaltungen, die der Leser einnehmen kann. Die Leserlenkung zielt zumindest auf eine Mäßigung gegenüber der Massenreaktion ab: Schaurige Faszination hervorzurufen liegt sicherlich im Interesse des Erzählers. Für die den Abschluß der Novelle bildende Reaktion des Engländers, Befriedigung und Applaus, gilt dies wohl nicht.

Das Motiv der Hinrichtung begegnet sehr ähnlich gestaltet auch bei Stendhal in der Novelle *Les Cenci* (1837, in *Chroniques italiennes*): Das Grausame der finalen Hinrichtungsszene findet sich insofern gesteigert, als hier nicht nur eine, sondern mehrere Figuren auf dem Schafott⁶⁷² den Tod finden, wobei auch bei Stendhal eine Figur als sublimes Opfer herausgehoben wird, die schöne, fromme und edle Béatrix Cenci; sie steht im Mittelpunkt der Schilderungen des Erzählers und wird von ihren Brüdern und ihrer Mutter gewissermaßen nur in den Tod begleitet:

Le voile de la jeune fille était de taffetas bleu, comme sa robe; elle avait de plus un grand voile de drap d'argent sur les épaules [...]. Elle avait une grâce singulière en marchant dans ce costume, et les larmes venaient dans tous les yeux à mesure qu'on l'apercevait s'avançant lentement dans les derniers rangs de la procession.⁶⁷³

Der Moment des Todes erscheint bei Stendhal in einem detaillierteren, grausigeren Licht als bei Borel:

Alors elle se leva, fit la prière, laissa ses mules au bas de l'escalier, et, montée sur l'échafaud, elle passa lestement la jambe sur la planche, posa le cou sous la mannaia, et s'arrangea parfaitement bien elle-même

⁶⁷¹ Borel: *Monsieur de l'Argentière*, in: *Champavert: Contes immoraux*, S. 51.

⁶⁷² Stendhal spricht, was die Tötungsmaschine betrifft, durch welche die Cencis den Tod finden, von „un grand échafaud avec un cep et une mannaia (sorte de guillotine)“ (*Les Cenci*, in: *Romans II*, S. 703). Der Gebrauch des exotischen Wortes „mannaja“, das in bezug auf den schönen Hals von Béatrix fast wie eine Zierde erscheint, verstärkt den Eindruck des Sublimen: Beim Tötungsinstrument vermischen sich Faszination, Schönheit und Schrecken.

⁶⁷³ Stendhal: *Les Cenci*, in: *Romans II*, S. 704.

pour éviter d'être touchée par le bourreau. Par la rapidité de ses mouvements, elle évita qu'au moment où son voile de taffetas lui fut ôté le public aperçut ses épaules et sa poitrine. [...] Le corps fit un grand mouvement au moment fatal. Le pauvre Bernard Cenci, qui était toujours resté assis sur l'échafaud, tomba de nouveau évanoui [...]. Alors parut sur l'échafaud Jacques Cenci; mais il faut encore ici passer sur des détails trop atroces.⁶⁷⁴

Die Betonung der Schamhaftigkeit Béatrix', die sich von dem Henker nicht berühren lassen will, hebt deutlich die Reinheit ihres Todes hervor, die erst durch die Guillotine ermöglicht wird. Anders als ihrer zuvor hingerichteten Mutter gelingt es Béatrix, „unberührt“ und, soweit möglich, unbegafft zu bleiben. Im Anschluß an diese Stelle spielt der Erzähler mit der Erwartung der Leser, indem er von einer detaillierten Beschreibung der Grausamkeiten und ihrer Vorbereitungen zu einem vornehmen Verschweigen und Verhüllen derselben übergeht.⁶⁷⁵

Ins noch Grausigere gesteigert findet sich das Handlungsmotiv der Hinrichtung edler, unschuldiger Opfer in Balzacs Novelle *El Verdugo* (1830): Der jüngste Sohn eines spanischen Marquis muß als Strafe dafür, daß die Stadt Menda sich gegen die französische Besatzung aufgelehnt hat, seine Eltern und seine Geschwister eigenhändig hinrichten. In Entsprechung zu dem besonders grausigen Charakter der letzten Szene der Erzählung ist das Tötungsinstrument bei Balzac allerdings nicht die Guillotine, sondern der Galgen. Was Schönheit, Edelmut und Tapferkeit der Opfer betrifft, stellt aber auch diese Szene ein typisches Beispiel für die dramatische Inszenierung von ästhetisierter und sublimierter Gewalt bei Hinrichtungen in der Literatur der Romantik dar.

Die zweite Variante des Motivs der Hinrichtung durch die Guillotine findet sich ebenfalls vornehmlich in Schauernovellen, die der romantischen Epoche zugerechnet werden können. Diese Variante ist dadurch gekennzeichnet, daß sie die Hinrichtung in einer Art ironischer Distanzierung oder auf spöttische, unernste Art und Weise schildert, indem sie Protagonisten vorstellt, die erschreckend „galgenhumoristisch“ mit ihrer eigenen Hinrichtung umgehen. Für diese Variante finden sich zwei Beispiele in Balzacs *Une conversation entre onze heures et minuit* (in *Contes Bruns*, 1832): In der achten Binnenerzählung dieser Novelle repariert ein Mörder willig und ungerührt das Rad des Wagens, der ihn zu seiner Hinrichtung fährt, was deutlich für seine erstaunliche Kaltblütigkeit angesichts des eigenen Todes spricht.

⁶⁷⁴ Stendhal: *Les Cenci*, in: *Romans II*, S. 706f.

⁶⁷⁵ Bemerkenswerterweise wird der Umgang mit Details vom auktorialen Erzähler zuvor schon damit in Verbindung gebracht, für welches Publikum eine Erzählung bestimmt ist. Für einen italienischen Leser sei eine detaillierte Darstellung der Vorgänge und Umstände „tolérable“ (Stendhal: *Les Cenci*, in: *Romans II*, S. 706), ein französischer Leser könne sich mit weniger begnügen. Indem der Erzähler betont, daß er sich auch kurz fassen kann, unterstreicht er implizit, daß die Ausführungen zu Béatrix' Tod ganz gezielt aus der italienischen Vorlage ausgewählt wurden und nicht entbehrlich sind.

Interessanter ist allerdings die neunte Binnenerzählung, wo zwei hohe Gerichtsbeamte namens Vignes und Vigneron zu Zeiten der Revolution als Vertreter des *Ancien Régime* zum Tode durch die Guillotine verurteilt werden.⁶⁷⁶ Als die Stunde des Urteils gekommen ist, scherzt der eine Beamte mit erstaunlichem Galgenhumor:

Hein! ils vont se trouver bien embarrassés sans vignes ni vigneron.⁶⁷⁷

Kurz darauf findet sich in skurriler Weise bestätigt, daß die altgedienten Gerichtsbeamten für ihren Henker unentbehrlich sind: In dem Augenblick, als das Messer der Guillotine fallen soll, geht die Maschine kaputt; weil es schon spät ist, will der Henker mit dem Titel „exécuteur des hautes œuvres républicaines“⁶⁷⁸ – ein Titel, der durch das folgende Geschehen eindeutig ins Lächerliche gezogen wird – die Hinrichtung auf den nächsten Tag verschieben. Dieses Vorhaben kommentiert der verurteilte Vigneron wiederum spöttisch mit kaltblütiger Todesverachtung:

Il faut que tu sois un grand lâche, répondit Vigneron. Comment! parce que tes planches ont un peu joué, tu vas me faire attendre? Le jugement ne m’a pas condamné à vingt-quatre heures de plus...⁶⁷⁹

Anschließend repariert der Todeskandidat eigenhändig das Todesinstrument, so daß er ordnungsgemäß hingerichtet werden kann:

Il prit lui-même le marteau, les clous, et raccommoda la guillotine; puis, quand elle fut jugée solide, il se coucha sur la planche, et fut exécuté.⁶⁸⁰

Der lakonische Ton, in dem hier von einer Hinrichtung berichtet wird, sowie der spöttisch-distanzierte Umgang des Protagonisten mit dem Todesinstrument haben wenig gemein mit der oben vorgestellten pathetisch-dramatisch gestalteten Variante des Motivs. Balzacs solcherart mit Schwankenelementen, die dem Schaurigen der Guillotine das Schreckenerregende nehmen und es durch das Komische bzw. Erstaunende ersetzen⁶⁸¹, durchsetzte Anekdote läßt sich verstehen als eine Reaktion auf das erste Modell. Dennoch läßt sich auch diese Motivvariante im Habermasschen Sinn als eine Form der Zeremonialisierung interpretieren. Der *Terreur* wird hier der Schrecken genommen, indem ein kaltblütiger, distanzierter, humoristischer

⁶⁷⁶ Zur Gestaltung dieser Anekdote hat sich Balzac möglicherweise durch Nodier inspirieren lassen. Wie Castex bemerkt, ist diese Geschichte „bien dans la veine des récits où Nodier a manifesté sa persistante obsession des têtes coupées“. Castex bringt das Verhalten von Vignes und Vigneron insbesondere mit demjenigen von Hélène Gillet in Verbindung: „[...] dans les deux œuvres, pour des raisons différentes, l’instrument de mort fonctionne mal et le condamné donne, dans l’épreuve, la mesure de son héroïsme.“ (Castex 1962a, S. 199).

⁶⁷⁷ Balzac: *Une conversation entre onze heures et minuit*, in: *Contes Bruns*, S. 89.

⁶⁷⁸ Ebd.

⁶⁷⁹ Ebd.

⁶⁸⁰ Ebd.

⁶⁸¹ Vgl. dazu die Reaktionen, die im Rahmen geschildert werden, bzw. die Attribute, die der Binnenerzählung dort zugeordnet werden: „bien extraordinaire“, „curieux“, „exemples de cette singulière tranquillité“ (Balzac: *Une conversation entre onze heures et minuit*, in: *Contes Bruns*, S. 88f.).

Umgang mit einem Symbol der Revolutionszeit, der Guillotine, vorgeführt wird. Das Tötungsinstrument selbst scheint gewissermaßen entmythologisiert: Guillotine und Schafott erscheinen nicht mehr als erhabener Thron, den ein faszinierendes, scharfes Messer ziert; es wird vielmehr das Maschinelle, Störungsanfällige des Instrumentes aufgezeigt, indem dessen profane Bestandteile wie Nägel und Bretter Erwähnung finden.

Plötzlich „meldet sich“ also das Tötungsgerät, das der Schreckensherrschaft zur Hand gehen sollte. Man kann in diesem Zusammenhang an Heideggers „Zeug“-Analyse denken: Erst wenn, wie hier die Guillotine, ein Werkzeug nicht mehr verwendbar, nicht mehr „zuhanden“ ist, wird wirklich sichtbar, welche Vorgänge sich mit ihm verbinden. Für unseren Gegenstand paßt, daß in *Sein und Zeit* in diesem Kontext die Begriffe „Auffälligkeit, Aufdringlichkeit und Aufsässigkeit“⁶⁸² fallen. Diese Eigenschaften lassen sich in Balzacs Erzählung nicht nur dem Werkzeug, sondern auch den Protagonisten, die sein Opfer werden sollen, zuschreiben. Der Gerichtspräsident Vignerot erhält so die Gelegenheit, das Werkzeug samt seiner Ziele zu hinterfragen bzw. ins Lächerliche zu ziehen.

Ähnlich spöttisch-distanziert wie bei Balzac erscheint das Motiv der Tötung durch die Guillotine auch in Borels *Passereau, l'écolier* (in *Contes immoraux*, 1833): Hier bittet der vom *spleen* befallene, lebensmüde Protagonist den staatlichen Henker um seine Hinrichtung, woraus sich folgender Dialog zwischen Passereau und dem Henker entspinnt:

- Je venais vous prier humblement, je serais très sensible à cette condescendance, de vouloir bien me faire l'honneur et l'amitié de me guillotiner.
- Qu'est cela?
- Je désirerais ardemment que vous me guillotinasiez!
- C'est pousser loin la plaisanterie; êtes-vous venu, jeune homme, m'insulter jusque chez moi?
- Loin, bien loin cette pensée: je vous en prie, écoutez-moi, la démarche que je fais auprès de vous est grave et sérieuse. [...]
- N'êtes vous pas artiste? A votre costume...
- Je le suis si vous l'êtes, car nous sommes un peu confrères [...]
- Vous me faites honneur.
- Non, car de vous à moi il y a la distance et le rapport d'une filature à une quenouille: j'opère naïvement de mes mains, et vous, monsieur, grand industriel, vous amputez à la mécanique.
- Vous me faites honneur. Mais, enfin, en quoi puis-je être votre serviteur?
- Je désirerais, comme j'ai déjà pris la licence de vous le dire, que vous me guillotinasiez.⁶⁸³

Im weiteren Verlauf des Gesprächs versucht der Henker, Passereau von seinem Todeswunsch abzubringen und ihn mit vernünftigen Argumenten vom Sinn zu leben zu überzeugen. Doch dieser wiederholt ein drittes Mal seine Bitte:

- [...] je vous supplie donc de nouveau d'obtempérer à ma demande, je vous tiendrai compte de vos frais.
- Quelle demande? Décidément que désirez-vous?
- Peu de choses, je voudrais simplement que vous me guillotinasiez.

⁶⁸² Heidegger: *Sein und Zeit*, S. 74. Vgl. ebd. § 16.

⁶⁸³ Borel: *Passereau, l'écolier*, in: *Champavert: Contes immoraux*, S. 180f.

- Jamais, mon ami, ceci est pure extravagance. Alors même que je le voudrais, je ne le pourrais. Hélas! que Dieu me garde de vous faire jamais la moindre écorchure.
- Pourquoi cela, n’avez-vous pas le droit et la liberté de faire ce que bon vous semble? La société vous a donné un instrument, n’en êtes-vous pas l’absolu ménétrier? Peut-elle vous défendre de rendre service à un ami?
- Il est vrai que la société m’a donné héréditairement un échafaud, ou plutôt que mon père m’a légué une guillotine pour tout meuble et immeuble patrimonial; mais la société m’a dit: „Tu ne joueras de ton instrument que pour ceux que nous t’enverrons.“ [...]
- Décidément, vous ne voulez pas me faire cette amitié? Vous êtes malgracieux pour moi. Mais, tribunal de Dieu! je ne demande pas absolument que vous me fassiez cela en plein jour, en plein Paris, en pleine Grève: que ce soit une affaire privée, un tripot de ménage; là, dans un coin de votre jardin, n’importe où vous voudrez. Vous le voyez, je suis accommodant.
- Non, c’est impossible: tuer un innocent!
- Mais n’est-ce point l’usage?
- Je ne suis point un assassin.
- Que vous êtes cruel de refuser une chose qui vous coûte si peu!
- Je ne suis point un meurtrier. [...]
- Mais votre moyen est si prompt et si sûr; je vous en prie, en compensation de tant de gens que vous décollez de force, je vous en supplie, décapitez-moi amicalement.
- Je ne puis.
- Mais c’est absurde.⁶⁸⁴

Die zuletzt zitierte Replik Passereaus charakterisiert in treffender Weise den gesamten Dialog: Bei Borel findet sich der Schrecken der Guillotine insofern aufgehoben, als hier das berühmte Tötungsinstrument im Kontext einer verkehrten, absurd erscheinenden Welt steht, indem der lebensmüde Protagonist bei dem Henker der *Terreur*, dessen historisch verbürgter Name, M. Sanson, im Text explizit genannt wird⁶⁸⁵, einen Helfer für seinen Selbstmord sucht. Die Absurdität der Situation findet sich dabei gespiegelt in einer übergrammatikalisierten, geschraubten, äußerst höflichen, distanziert-kühlen Sprache, die vor allem Passereau verwendet und die im krassen Gegensatz zu seinem existenziellen, schrecklichen Anliegen steht: Am deutlichsten findet dieser Gegensatz wohl seinen Ausdruck in der von Passereau dreimal, refrainartig verwendeten Subjonctif-Imparfait-Form „que vous me guillotinasiez“.⁶⁸⁶ Was die Sprache des Henkers betrifft, so erscheint beispielsweise die Subsumtion der Guillotine unter „meuble et immeuble patrimonial“ als inadäquate Verharmlosung des Gegenstandes.

Trotz dieser dem schreckenerregenden Inhalt nicht angemessenen Sprache, die dem Leser, wie im übrigen dem Henker (vgl. oben „c’est pousser loin la plaisanterie“), komisch vorkommen muß, benennt Passereau doch gewisse tiefere Wahrheiten. Denn die „démarche“ des Protagonisten kann in der Tat auch, wie der Lebensmüde in der ersten der

⁶⁸⁴ Borel: *Passereau, l’écolier*, in: *Champavert: Contes immoraux*, S. 183-185.

⁶⁸⁵ Vgl. Borel: *Passereau, l’écolier*, in: *Champavert: Contes immoraux*, S. 180.

⁶⁸⁶ Dies ist im übrigen ein Satz, der, wie Jean-Luc Steinmetz feststellt, viele Bewunderer gefunden hat: Breton beispielsweise spreche in seiner *Anthologie de l’humour noir* in bezug auf den angeführten Satz Borels von „la sincérité la plus douloureuse“, mit der sich ein „besoin irrésistible de défi“ verbinde; ebenso positiv äußere sich Nerval in einem Artikel in *La Presse* vom 30. Juli 1840 über Borels Formulierung: „Cet imparfait du subjonctif d’un pareil verbe m’a toujours paru fort plaisant.“ (vgl. die Anmerkungen zu *Passereau*, in Borel: *Champavert: Contes immoraux*, S. 292).

angeführten Textstellen formuliert, als „grave et sérieuse“ gewertet werden: So bringt Passereau beispielsweise das spezifisch Schreckenerregende der Guillotine zum Ausdruck, wenn er den industriellen, mechanischen Charakter dieses Tötungsinstrumentes hervorhebt, das an sicherer und prompter Funktionalität in bezug auf das Geschäft der Amputation alle anderen Instrumente übertrifft. Darüber hinaus formuliert der Protagonist eine scharfe Gesellschaftskritik, in der die Tradition der zuerst vorgestellten Motivvariante anklingt: Das grausige, gesellschaftlich institutionalisierte Tötungsinstrument (vgl. oben „la société vous a donné un instrument“) zählt in den Augen Passereaus gewöhnlich Unschuldige zu seinen Opfern.

Die angeführte Textpassage aus Borels Novelle *Passereau, l'écolier* rekurriert also einerseits auf das spezifisch Schreckenerregende des Motivs der Hinrichtung durch die Guillotine, andererseits erscheint durch die Verkehrung der traditionellen Motivsituation sowie durch die sprachliche Gestaltung der Textpassage das Schreckenerregende des Motivs ironisch gebrochen. Der „Galgenhumor“, der sich in der Balzacschen Bearbeitung des Handlungsmotivs findet, erscheint bei Borel somit noch gesteigert: Dort betrachtet ein zum Tode durch die Guillotine Verurteilter seinen Tod spöttisch-kaltblütig, hier sehnt ein Held, der gar nicht verurteilt ist, den Tod auf masochistisch anmutende Art und Weise herbei. Hierdurch büßt das Motiv der Hinrichtung durch die Guillotine endgültig seinen schreckenerregenden Charakter ein, und die traditionelle schauernovellistische Lesererwartung findet sich enttäuscht: Das Verlangen des Novellenlesers nach dem Schrecklichen kann nur da befriedigt werden, wo der Novellenheld Schrecken erfährt.⁶⁸⁷ Man könnte Borels Text im übrigen poetologisch dahingehend deuten, daß sich eben dieses Leser-Verlangen nach Schrecklichem im Verhalten Passereaus abgebildet findet. Auf dieser Bedeutungsebene der Szene eröffnet sich somit für die Schauernovelle ein, neben der Ästhetisierung und Sublimierung der Gewalt, weiterer typischer Zug der Romantik: eine mit schwarzem Humor und Ironie durchsetzte Selbstreflexivität.

Was die dritte Variante des Guillotinen-Motivs in romantischer Zeit betrifft, so ist diese vor allem dadurch gekennzeichnet, daß sie weniger den durch die Guillotine herbeigeführten Tod ins Zentrum ihres Interesses rückt, als vielmehr die Person des Henkers in schaurigmystifizierender Weise darstellt. Dies ist z.B. der Fall in Balzacs Novelle *Un épisode sous la Terreur* (1830), in welcher der finale Effekt des Schreckens dadurch erreicht wird, daß ein

⁶⁸⁷ Dies gegen Roller (1982), der die Meinung vertritt, daß der Galgenhumor Passereaus nicht die Ernsthaftigkeit der Hinrichtung aufhebe, sondern nur Ausdruck der dem Publikum überlegenen Haltung des Protagonisten sei (S. 174f.).

Priester, als er nach der Schreckensherrschaft zufällig Zeuge der Hinrichtung des Henkers der Revolution wird, in dem zum Tode Verurteilten den Mann wiedererkennt, der ihn eines Nachts zu Zeiten der *Terreur* unter schauerlichen Umständen in seinem Versteck mit der Bitte aufgesucht hat, eine Totenmesse für den ermordeten König zu halten.

In nachromantischer Zeit verliert das Motiv der Guillotine deutlich an Bedeutung; zu nennen ist in diesem Zusammenhang als eine Art Sonderfall nur noch Villiers, der in *Le Convive des dernières fêtes* (in *Contes cruels*, 1883), *Le Secret de l'échafaud* (in *Amour suprême*, 1886), *Les Phantasmes de M. Redoux* (in *Histoires insolites*, 1888), *Ce Mahoin!* (ebd.) und *L'Etonnant Couple Moutonnet* (in *Chez les passants*, 1890) das Tötungsinstrument als Element der Novellenhandlung aufnimmt und eine Art „cycle de la guillotine“⁶⁸⁸ komponiert. Dabei finden sich bei Villiers die romantischen Motivvarianten wieder: *Le Convive des dernières fêtes* erinnert beispielsweise der Struktur nach (Menschen erkennen mit Schrecken, daß sie eine Nacht in Gesellschaft eines Henkers verbracht haben) an die dritte der hier vorgestellten Motivvarianten, wobei bei Villiers freilich in bezug auf die Figur des Henkers nicht mehr wie bei Balzac nur deren Funktion das schreckenerregende Element bildet, sondern die perverse, psycho-pathologische Veranlagung des Henkers ins Zentrum des Novelleninteresses gerückt wird (vgl. dazu oben S. 179f.). In anderen Erzählungen variiert Villiers das Motiv der Hinrichtung durch die Guillotine und setzt neue Akzente, indem er z.B. den Augenblick des Todes durch die Guillotine auf naturwissenschaftliche Art und Weise sowie, damit verbunden, in seiner philosophischen Bedeutung näher zu erfassen versucht (*Le Secret de l'échafaud*)⁶⁸⁹ oder indem er die neugierige Masse Mensch, die in Scharen gekommen ist, um der Hinrichtung eines lange gefürchteten und gesuchten

⁶⁸⁸ Raitt/Castex: Anmerkungen zu *Le Convive des dernières fêtes*, in: Villiers: *Œuvres I*, S. 1285.

Vgl. zu diesem Zyklus die Untersuchung von Robert Laulan (1959).

⁶⁸⁹ Beide Protagonisten dieser Erzählung sind Ärzte; einer von ihnen ist zum Tode verurteilt. Dieser willigt in ein Experiment ein, mit dem sein Kollege, der berühmte Chirurg Velpeau, das Geheimnis des Augenblicks der Trennung von Rumpf und Kopf näher zu erfassen versucht: „Avez-vous des notions exactes, au point de vue chirurgical, sur la guillotine?“ La Pommerais, ayant bien regardé Velpeau, répondit froidement: „Non, monsieur.“ – „J'ai scrupuleusement étudié l'appareil aujourd'hui même, continua, sans s'émouvoir, le docteur Velpeau: c'est, je l'atteste, un instrument parfait. Le couteau-glaive agissant, à la fois, comme coin, comme faux et comme masse, intersecte, en biseau, le cou du patient en un tiers de seconde. Le décapité, sous le heurt de cette atteinte fulgurante, ne peut donc pas plus ressentir de douleur qu'un soldat n'en éprouve, sur le champ de bataille, de son bras emporté dans le vent d'un boulet. La sensation, faute de temps, est nulle et obscure.“ (Villiers: *Le Secret de l'échafaud*, in: *Œuvres complètes II*, S. 21). Das Ergebnis des Experiments, mit dem der Tod positivistisch erklärt werden soll, fällt freilich uneindeutig aus: Die „frayeurs fantastiques de la Mort“ (ebd., S. 20), so die Botschaft des Textes, können also auch von den berühmtesten Wissenschaftlern nicht aus der Welt geschafft werden. Hinter den theoretischen Überlegungen steht aber auch in diesem Text, wie Pierre Reboul und Robert Laulan gezeigt haben, „une impulsion obscure, une obsession du sang et de la mort, qui pousse l'auteur, tout en cherchant à justifier sa curiosité morbide par des idées philosophiques, à se pencher sur tout ce qui touche à la guillotine“ (Raitt/Castex: Anmerkungen zu *Le Secret de l'échafaud*, ebd., S. 1071). Vgl. zu dieser Erzählung auch Schmidt (1934), S. 41 und Reboul (1949).

Schwerverbrechers beizuwohnen, und nun den Hinrichtungsplatz und die Dächer füllt, zum eigentlich unerhörten Ereignis seiner Erzählung macht. Letzteres ist in der Erzählung *Ce Mahoin!* der Fall, in welcher der zum Tode verurteilte Schwerverbrecher Mahoin zum ersten Mal in seinem Leben von Staunen ergriffen wird, als er die vielen Köpfe erblickt, die scheinbar körperlos aus den Dachluken über dem Hinrichtungsplatz herausschauen:

Or, devant cette quantité de têtes, qu'éclairait le brouillard en feu et qui guettaient le tomber de la sienne, les yeux du patient s'agrandirent: – en un grave silence, affolé peut-être, il considéra, dans les airs d'alentour, en frissonnant, cette mouvante assemblée incorporelle de faces sinistres, – avec une stupeur telle... *qu'il fut décapité bouche béante.*⁶⁹⁰

Villiers führt hiermit weiter, was sich bei den Hinrichtungsszenen der erstgenannten Motivvariante aus der romantischen Zeit schon andeutet: Die begeisterte Zuschauer Masse bildet die Faszination ab, die eine denkbare Rezeptionshaltung für den Leser darstellt und die häufig angesichts der literarischen Verbreitung von Hinrichtungen empfunden wird. Dabei erscheint die Verhaltensweise der sensationslüsternen Menge bei Villiers in einem noch kritischeren Licht als bei Stendhal oder Borel, da nunmehr sie (und nicht mehr die Hinrichtung an sich oder die Verbrechen des zum Tode Verurteilten) wahrhaft erschreckend ist und sogar einen abgebrühten Schwerverbrecher wie Mahoin das Staunen lehrt. Sie erweist sich damit als außergewöhnlicher, erzählenswerter als alle grausamen Verbrechen Mahoins zusammengenommen. Dieser Umstand wird von Villiers im Text explizit benannt, wenn es dort nach der langen Aufzählung der unzähligen Missetaten Mahoins⁶⁹¹ heißt:

Jusqu'ici, j'en conviens, rien de bien extraordinaire: – mais il se passa, le jour de l'exécution capitale, un incident dont la bizarrerie, peu commune, mérite mention.⁶⁹²

Was die Darstellung des Tötungsinstruments Guillotine bei Villiers betrifft, bleibt schließlich noch anzumerken, daß diese, hierin eher der zuerst dargestellten Variante aus romantischer Zeit ähnlich, meist sublimale Züge trägt: In *Les Phantasmes de M. Redoux* erscheint die grausig-faszinierende Sublimität, die von der Guillotine ausgeht, zwar in ironischer Brechung, da das Tötungsinstrument hier aus der bürgerlich-beschränkten Perspektive M. Redoux' geschildert wird (vgl. dazu oben S. 39); in *Le Secret de l'échafaud* erscheint das grausige Instrument aber eindeutig im Kontext einer erhaben-schaurigen Szenerie:

⁶⁹⁰ Villiers: *Ce Mahoin!*, in: *Œuvres complètes II*, S. 272.

⁶⁹¹ Vgl. ebd., S. 270: „L'on comptait, également, à son acquit, une forte douzaine de meurtres, commis avec des circonstances de barbarie surprenantes, d'une hideur inouïe; des effractions d'une audace hors ligne, d'innombrables larcins – des viols de différents genres, d'une luxure à ce point révoltante que le huis-clos même en eût peut-être refusé les révélations [...]; enfin, – et c'est ce qui fit déborder la coupe de la fureur publique, – des détournements continuels de vases sacrés, opérés avec bris de tabernacles, strangulation des bedeaux, – suivie de profanations exercées sur leurs cadavres; – etc.“

⁶⁹² Villiers: *Ce Mahoin!*, in: *Œuvres complètes II*, S. 270.

Seule, emplissant l'espace et bornant le ciel, la guillotine semblait prolonger sur l'horizon l'ombre de ses deux bras levés, entre lesquels, bien loin, là-haut, dans le bleuissement de l'aube, on voyait scintiller la dernière étoile. A ce funéraire aspect, le condamné frémit [...].⁶⁹³

Damit kann für die Villierssche Bearbeitung des Handlungsmotivs der Hinrichtung durch die Guillotine festgehalten werden, daß er die Motivgestaltungen der Romantik zwar auf vielfältige Art und Weise variiert, im Grunde aber doch der ersten der hier vorgestellten romantischen Motivvarianten, der sublimierenden und von Faszination geprägten Darstellung des Todes durch die Guillotine, verhaftet bleibt.

Ähnlich wie das Motiv der Tötung durch die Guillotine läßt sich auch die zweite der beiden Motivgruppen, in denen Tötungen anderer Menschen im institutionalisierten Kontext erscheinen, das heißt das **Motiv des Tötens im Krieg**, im Habermasschen Sinn deuten als eine Zeremonialisierung kollektiver Schrecken (vgl. S. 193f.). In diesem Sinn verwundert es nicht, daß dieses Handlungsmotiv gehäuft in den 30er und 80er Jahren des 19. Jahrhunderts begegnet: Die Autoren, die das Motiv des Kriegstodes in den 30er Jahren verwenden, verarbeiten – aus einem gewissen zeitlichen Abstand heraus – die Schrecken der napoleonischen Feldzüge; die Autoren, die das Motiv in den 80er Jahren gestalten, beziehen sich auf den Deutsch-Französischen Krieg von 1870/71. Als Motivvarianten sind zu unterscheiden die Motivgestaltungen, welche die Grausamkeit des Krieges im allgemeinen schildern, indem sie den massenhaften Tod auf dem Schlachtfeld darstellen, und solche, die Einzelschicksale herausheben; als dritte Gruppe lassen sich darüber hinaus Erzählungen anführen, in denen der Krieg nur den Hintergrund für anders motivierte, vom Krieg vermeintlich unabhängige Verbrechen bildet.

Was die erste der genannten Motivvarianten betrifft, so läßt sich dieser beispielsweise Mérimées Erzählung *L'Enlèvement de la redoute* (1829) zuordnen: Sie schildert in einen Rahmen eingebettet (der extradiegetische Erzähler gibt den Bericht eines befreundeten Militärs wieder) das mörderische Geschehen bei einem Infanterieangriff der napoleonischen Armee gegen russische Stellungen⁶⁹⁴, den von einer ganzen Kompanie nur ein blutjunger Leutnant, der intradiegetische Erzähler der Geschichte, und sechs andere Soldaten überleben. Der Schlußpassage der Erzählung, die den Kampf und das Schlachtfeld nach der Schlacht beschreibt, mangelt es dabei nicht an grausigen und ekelhaften Details:

Je frissonnai, et je crus que ma dernière heure était venue. „Voilà la danse qui va commencer, s'écria mon capitaine. Bonsoir.“ Ce furent les dernières paroles que je l'entendis prononcer.

⁶⁹³ Villiers: *Le Secret de l'échafaud*, in: *Œuvres complètes II*, S. 26.

⁶⁹⁴ Die Erzählung bezieht sich auf die Eroberung der Schanze von Schwardino durch die napoleonische Armee im Rußlandfeldzug; die Schlacht fand am 5. September 1812 statt und kostete 4000 bis 5000 Franzosen und 7000 bis 8000 Russen das Leben.

Un roulement de tambours retentit dans la redoute. Je vis se baisser tous les fusils. Je fermai les yeux, et j'entendis un fracas épouvantable, suivi de cris et de gémissements. J'ouvris les yeux, surpris de me trouver encore au monde. La redoute était de nouveau enveloppée de fumée. J'étais entouré de blessés et de morts. Mon capitaine était étendu à mes pieds: sa tête avait été broyée par un boulet, et j'étais couvert de sa cervelle et de son sang. De toute ma compagnie, il ne restait debout que six hommes et moi.

A ce carnage succéda un moment de stupeur. Le colonel, mettant son chapeau au bout de son épée, gravit le premier le parapet en criant: *Vive l'empereur!* il fut suivi aussitôt de tous les survivants. Je n'ai presque plus de souvenir net de ce qui suivit. Nous entrâmes dans la redoute, je ne sais comment. On se battit corps à corps au milieu d'une fumée si épaisse que l'on ne pouvait se voir. Je crois que je frappai, car mon sabre se trouva tout sanglant. Enfin j'entendis crier victoire! et la fumée diminuant, j'aperçus du sang et des morts sous lesquels disparaissait la terre de la redoute. Les canons surtout étaient enterrés sous des tas de cadavres. [...] Le colonel était renversé tout sanglant sur un caisson brisé, près de la gorge. [...] je m'approchai.

„Où est le plus ancien capitaine?“ demandait-il à un sergent. – Le sergent haussa les épaules d'une manière très expressive. – „Et le plus ancien lieutenant?“ – „Voici monsieur qui est arrivé d'hier“, dit le sergent d'un ton tout à fait calme. – Le colonel sourit amèrement. – „Allons, monsieur, me dit-il, vous commandez en chef [...]. – Colonel, lui dis-je, vous êtes grièvement blessé? – F..., mon cher, mais la redoute est prise.“⁶⁹⁵

Hier lassen sich zwei Sichtweisen in bezug auf das Motiv des Kriegstodes unterscheiden. Die erste Sichtweise, die man als die staatlich institutionalisierte bezeichnen könnte, findet sich durch den Colonel repräsentiert, der mit Verve und Überzeugung für Napoleon in die Schlacht zieht (vgl. „*Vive l'empereur!*“) und am Schluß der Erzählung das Ergebnis der kriegerischen Operation festhält, das von offizieller Seite einzig interessiert und das die vielen Toten – einschließlich des Todes des Colonels – rechtfertigt: „la redoute est prise.“ Der dominierende Eindruck, den die Schlacht bei dem tödlich verletzten Colonel hinterläßt, ist im Sinn dieses letzten Satzes somit der eines erfolgreich ausgeführten offiziellen und damit gerechtfertigten militärischen Auftrages.⁶⁹⁶

Die zweite Sichtweise findet ihren Ausdruck in der Perspektive des intradiegetischen Ich-Erzählers und ist dadurch gekennzeichnet, daß sich in ihr stärker ein individuelles Erleben des Krieges ausdrückt. Das Bild, das der Ich-Erzähler als junger Leutnant, der gerade die Militärschule von Fontainebleau verlassen hat⁶⁹⁷, von der Schlacht gewinnt, ist vor allem ein Eindruck der Grausamkeit; das zeigen die blutig-grausigen (hier sind z.B. zu nennen der von der Kanone zerfetzte Kopf des Capitaine, der blutige Säbel sowie der von Leichen bedeckte Boden des Festungswerks) und ekelhaften (hier ist vor allem die Mischung aus Hirn und Blut zu nennen, mit welcher der Ich-Erzähler sich bedeckt sieht) Details in dieser Passage, ein Eindruck der Grausamkeit. Dabei ist bemerkenswert, daß der Erzähler, der zu den grausig-ekelhaften Folgen der Schlacht selbst beigetragen hat, wie sein blutiger Säbel deutlich zeigt,

⁶⁹⁵ Mérimée: *L'Enlèvement de la redoute*, in: *Théâtre, romans, nouvelles*, S. 477f.

⁶⁹⁶ Die einzige Äußerung des Colonels, die sich im Sprachgebrauch nicht in die dienstliche Logik seiner Aufgabe einfügt, besteht aus dem verschlüsselten „F...“ (wohl für „fichu“ oder „foutu“), mit dem der Offizier seine eigene Befindlichkeit denkbar knapp umreißt. Dieser angemessenen Ausdruck zu geben scheint sich ihm bezeichnenderweise zu verbieten.

⁶⁹⁷ Vgl. Mérimée: *L'Enlèvement de la redoute*, in: *Théâtre, romans, nouvelles*, S. 473.

über den genauen Hergang des Gemetzels (vgl. oben „carnage“) kaum Auskunft geben kann. Die vom Ich-Erzähler gebrauchten Wendungen „je fermai les yeux“, „je n’ai presque plus de souvenir net“, „je ne sais comment“, „au milieu d’une fumée si épaisse, que l’on ne pouvait se voir“, „je crois“ weisen vielmehr darauf hin, daß er in einer Trance – in der Kampfbegeisterung, aber auch Todesangst mitschwingen mögen –, ohne sich seiner Handlungen bewußt zu sein, handelte. Dieser Umstand hebt hervor, daß die einzelnen Entscheidungen der an der Schlacht Beteiligten kaum vernunftgeleitet sind. Die Lehren der Militärschule scheinen angesichts einer solchen Situation wenig hilfreich; daß dem Leutnant nach der Schlacht die Befehlsgewalt übertragen wird, ist eher ein dem blinden Zufall des Todes der anderen geschuldetes Ereignis denn Folge einer heldenhaft erbrachten Leistung. Das Anonymisierte des Kampfes, bei dem sich Hunderte von Menschen im Dunkel des Rauches der Kanonen gegenseitig abschlachten, bildet ein wichtiges Moment dieser Form des institutionalisierten Tötens. Das individuelle Erleben – am Beispiel des Erzählers – besteht gerade darin, daß das Individuum bei dem Erlebnis völlig zurücktritt. Die Untersuchung der Tötungsmotive im nicht-institutionalisierten Kontext hat gezeigt, daß dort immer ein individueller Beweggrund oder zumindest eine gewisse psychische Disposition vorliegt. Im vorliegenden Fall können solche individuellen Gegebenheiten keine Rolle mehr spielen. Die von der Institution Staat verlangte Handlung wird ausgeführt, ohne daß es dem einzelnen auch nur möglich wäre, wirklich über seine eigene Wahrnehmungsfähigkeit zu verfügen.

Mérimées *L’Enlèvement de la redoute* stellt also die Grausamkeit des massenhaften Sterbens im Krieg dar. Dabei steht die Position des Colonels, der die Greuel der Schlacht und seinen eigenen Tod in einer fast stoisch heldenhaft anmutenden Haltung durch den Sieg gerechtfertigt sieht, in einem gewissen Spannungsverhältnis zu dem Erleben der Grausamkeiten durch den Ich-Erzähler; eine eindeutig kritische Positionierung des Erzählers in bezug auf das Phänomen Krieg ist dem Text allerdings nicht zu entnehmen.

Eine deutlich kritischere Haltung zum Thema Krieg findet sich in der 19. Binnenerzählung von Pommiers *La Pile de Volta* (1831). In dieser Erzählung mit dem Titel *Le Champ de bataille* schildert, ähnlich wie bei Mérimée, ein Militär den Eindruck, den das Schlachtfeld nach der Schlacht von Eylau⁶⁹⁸ bei ihm hinterlassen hat:

Après la bataille d’Eylau, qui fut si sanglante et si meurtrière, et dont le succès eût été douteux sans la journée de Friedland qui la suivit, je fus un de ceux qui parcoururent le champ de bataille pour recueillir les blessés. Une fois qu’on a vu un pareil tableau dans tous ses détails, l’impression ne peut s’en effacer: sous combien de formes et avec combien d’accidens [sic] horribles la mort s’y présentait! Figurez-vous d’abord un vaste terrain tout sillonné, tout bouleversé, tout déchiqueté, par les obus, les boulets, la

⁶⁹⁸ In Eylau, nahe Königsberg, kämpften am 7. und 8. Februar 1807 die napoleonischen Truppen gegen Preußen und Russland; mit rund 40000 Opfern zählt die „bataille d’Eylau“ zu den blutigsten Schlachten Napoleons.

mitraille, et parsemé de débris, de membres emportés, de cadavres d'hommes et de chevaux. Nous avançons au milieu de cette scène de désolation et de carnage, qui avait plusieurs lieues d'étendue. Partout des charognes, des caillots de sang, l'odeur de la putréfaction, des blessures béantes et livides. Une multitude de braves des deux armées jonchaient le sol [...]. On voyait des poings serrés convulsivement, des bouches ouvertes, des yeux ternes et fixes, des faces toutes salies de sable et de sang, des crânes fracassés, des cheveux collés avec de la cervelle, des mains, des bras, des jambes, des troncs mutilés, qui commençaient à pourrir, des plaies affreuses, faites par la mitraille, rouges, vertes, jaunes, noirâtres. [...] On entendait les dernières plaintes, les soupirs étouffés, les râlements des mourans [sic], qui achevaient d'expirer dans le délire. [...] ⁶⁹⁹

In *La Pile de Volta* finden sich Motive des Grausigen und Ekelhaften wieder, die schon bei Mérimée begegneten: Auch hier ist der von Leichen bedeckte Boden zu nennen, des weiteren wiederum gespaltene Schädel, zutage tretende Hirnmasse. Trotz der Parallelen kann von Mérimée zu Pommier jedoch eine klare Steigerung festgestellt werden. Entsprechend der Einführung der Situation als „tableau“ und dem Willen, die Vielfalt des Schrecklichen zu dokumentieren, liefert der Pommiersche Erzähler deutlich mehr Details, werden etwa die von der Schlacht förmlich aufgewühlte Erde oder abgerissene menschliche Gliedmaßen erwähnt. Doch nicht nur visuelle Eindrücke werden mitgeteilt. Die Wahrnehmung anderer Sinne erhöhen noch die Grauen- und Ekelhaftigkeit der Szenerie: Auf das Olfaktorische – wesentlicher Bestandteil des Ekelregenden (vgl. oben Kapitel 1.2, S. 21) – wird durch den zweifachen Verweis auf die Verwesung Bezug genommen. Am Ende der zitierten Passage wird in einem Satz auf drei verschiedene Äußerungsformen von Sterbenden hingewiesen. Bei Mérimées Schlachtszene dominiert akustisch das Kampfgeschehen selbst⁷⁰⁰; bei Pommier sind nur noch einige Soldaten im letalen Stadium zu vernehmen – auch über dieses läßt sich differenziert sprechen, aber von Aktion und Begeisterung ist nichts mehr zu hören. Worte, die das grausame Gemetzel – sowohl Mérimée als auch Pommier verwenden den Begriff „carnage“ – rechtfertigen, sind beim Besuch des Kampfplatzes in *La Pile de Volta* nicht mehr am Platz.

In Entsprechung zu dieser im Vergleich zu Mérimée grausigeren und krasseren Darstellung der Folgen einer Schlacht bezieht bei Pommier der Erzähler auch deutlich Stellung gegen den Krieg:

Les bulletins ne parlent point de tout cela; mais tout cela existe, tout cela est inséparable même des plus brillantes victoires. Sans doute il ne faudrait pas décourager par ces images un peuple qui défendrait son indépendance; mais tout militaire que je suis, et quoique j'aie plus d'une fois affronté la mort comme un autre, je n'ai pu m'empêcher de réfléchir souvent à toutes ces horreurs qu'entraîne ce mot de guerre, qu'on prononce quelquefois si légèrement. La guerre est quelquefois noble et nécessaire, et alors il faut la faire, et la faire avec vigueur; mais depuis que j'ai parcouru le champ de bataille d'Eylau, je trouve qu'elle coûte trop cher à l'humanité, pour qu'on en fasse un objet de simple amour-propre national, et

⁶⁹⁹ *La Pile de Volta*, S. 200f.

⁷⁰⁰ Zu nennen sind neben „un fracas“, „cris“, „gémissements“ vor allem „Vive l'empereur!“ und „crier victoire“ (siehe Zitat oben S. 204f.).

pour qu'on permette aux princes de n'y voir qu'un amusement de leurs loisirs ou un moyen de satisfaire leurs passions personnelles.⁷⁰¹

Trotz der angedeuteten denkbaren Berechtigung eines Krieges wiegt das vom Erzähler in der angeführten Textpassage zweimal eingeworfene „mais“ im Kontext seiner Schilderung des Schlachtfeldes schwer. Damit läßt sich festhalten, daß Pommier die grausigen und ekelhaften Elemente nutzt, um seiner im Namen der Humanität vorgebrachten Kritik des Krieges Nachdruck zu verleihen. Dabei wird freilich nicht wirklich geklärt, ob die Schlacht von Eylau in den Augen des Erzählers den Anspruch erheben kann, als „noble et nécessaire“ bezeichnet zu werden; die an grausig-ekelhaften Details so reiche Beschreibung des Schlachtfeldes der „bataille d'Eylau“ in Verbindung mit der Nennung von Kriegsursachen, die begrifflich in diesem Kontext negativ konnotiert sind und vom Erzähler nicht akzeptiert werden, deutet allerdings darauf hin, daß dem nicht so ist.

In letzter Konsequenz findet sich die grausame Sinnlosigkeit des Krieges bei Maupassant dargestellt. Im ersten Teil der zwei Kriegsepisoden beinhaltenden Erzählung *L'Horrible* (1884) berichtet ein intradiegetischer Erzähler, der General von G..., von einem Erlebnis während des Deutsch-Französischen Krieges. Die französische Armee befindet sich auf dem Rückzug, und das Bild, das sich bietet, ist, wenn der Erzähler hier auch andere Akzente setzt als bei Mérimée und Pommier, ähnlich schreckenerregend wie die Schilderungen der Schlachtfelder der napoleonischen Feldzüge:

L'armée, vingt mille hommes environ, vingt mille hommes de déroute, débandés, démoralisés, épuisés, allait se reformer au Havre.

La terre était couverte de neige. La nuit tombait. On n'avait rien mangé depuis la veille. On fuyait vite, les Prussiens n'étant pas loin.

Toute la campagne normande, livide, tachée par les ombres des arbres entourant les fermes, s'étendait sous un ciel noir, lourd et sinistre.

[...] Les hommes courbés, voûtés, sales, souvent même haillonneux se traînaient, se hâtaient dans la neige, d'un long pas éreinté.

La peau des mains collait à l'acier des crosses, car il gelait affreusement cette nuit-là. Souvent je voyais un petit moblot ôter ses souliers pour aller pieds nus, tant il souffrait dans sa chaussure; et il laissait dans chaque empreinte une trace de sang. Puis au bout de quelque temps il s'asseyait dans un champ pour se reposer quelques minutes, et il ne se relevait point. Chaque homme assis était un homme mort. En avon-nous laissé derrière nous, de ces pauvres soldats épuisés, qui comptaient bien repartir [...]! Or, à peine avaient-ils cessé de se mouvoir [...], qu'un engourdissement invincible les figeait, les clouait à terre, fermait leurs yeux, paralysait en une seconde cette mécanique humaine surmenée. Et ils s'affaissaient un peu, le front sur leurs genoux, sans tomber tout à fait pourtant, car leurs reins et leurs membres devenaient immobiles, durs comme du bois, impossibles à plier ou à redresser.

Et nous autres, plus robustes, nous allions toujours, glacés jusqu'aux moelles, avançant par une force de mouvement donné, dans cette nuit, dans cette neige, dans cette campagne froide et mortelle, écrasés par le chagrin, par la défaite, par le désespoir, surtout étreints par l'abominable sensation de l'abandon, de la fin, de la mort, du néant.⁷⁰²

⁷⁰¹ *La Pile de Volta*, S. 205f.

⁷⁰² Maupassant: *L'Horrible*, in: *Contes et nouvelles II*, S. 114f.

Auch bei Maupassant fehlen die grausigen physischen Details nicht (vgl. z.B. die Blutspur im Schnee sowie die Leichname, welche die Kälte steif werden läßt); anders als Mérimée und Pommier rückt Maupassant allerdings nicht die Toten und ein grausiges mit Leichen übersätes Schlachtfeld ins Zentrum des Textinteresses, sondern er hebt neben den physischen Qualen nachdrücklich die – für den Fortgang der Handlung bedeutsame – psychische Erschöpfung der besiegten Überlebenden hervor. Dabei spiegelt die farblose, kalte und dadurch menschenfeindliche normannische Landschaft, durch welche die Armee zieht, auch den seelischen Zustand der Soldaten wider. Diese bewegen sich, nunmehr nur noch angetrieben von einer unerklärlichen „force de mouvement donné“, solange es ihnen ihre „mécanique humaine“ erlaubt, durch die ansonsten leblos erscheinende Szenerie. Die Gefühle von Verlassenheit und Todesnähe wirken wie physische Qualen (vgl. „écrasés“, „étréintes“). Einen Sinn in ihrem Tun vermögen die Marschierenden nicht zu erkennen, der Textabsatz mündet bezeichnenderweise in das Wort „néant“.

Die deprimierende, kalt-grausame Sinnlosigkeit des Krieges, die sich in dieser Szene der zu Tausenden flüchtenden gebeugten Soldaten offenbart, findet sich in dem Ereignis zugespitzt, von dem der Erzähler im folgenden berichtet: Zwei Gendarmen, zwischen sich einen kleinen Mann von seltsamem Aussehen, nähern sich den Flüchtenden. Als sich das Wort „espion“ unter den Soldaten verbreitet, beginnen diese, besessen von einem plötzlichen „frisson de colère furieuse et bestiale qui pousse les foules au massacre“⁷⁰³, auf den vermeintlichen Spion zu schießen:

Les soldats tiraient sur lui, rechargeaient leurs armes, tiraient de nouveau avec un acharnement de brutes. Ils se battaient pour avoir leur tour, défilaient devant le cadavre et tiraient toujours dessus, comme on défile devant un cercueil pour jeter de l'eau bénite.⁷⁰⁴

An dieser Stelle entlädt sich die Frustration der Soldaten in einem Akt mörderischer Gewalt; in ihrem Opfer meinen die Soldaten, jemanden gefunden zu haben, dem sie die Schuld an ihrem Leiden zuweisen können. Diese Annahme wird jedoch im folgenden widerlegt: Als die mordlüsternen Soldaten aus Angst vor nahenden feindlichen Truppen längst verschwunden sind, ordnet der Ich-Erzähler, der allein mit den zwei Gendarmen zurückgeblieben ist, an, den Leichnam zu untersuchen. Die grausige Wortwahl – von „cette viande broyée, moulue et sanglante“⁷⁰⁵ und „ce paquet sanglant de chair encore chaude et morte“⁷⁰⁶ ist die Rede – führt hin zu dem Moment, der für den Erzähler den Höhepunkt der emotionalen Erschütterung

⁷⁰³ Maupassant: *L'Horrible*, in: *Contes et nouvelles II*, S. 116.

⁷⁰⁴ Ebd.

⁷⁰⁵ Ebd., S. 117.

⁷⁰⁶ Ebd.

darstellt. Die Untersuchung der Leiche ergibt, daß der Erschossene eine Frau und also, darauf lassen die Reaktionen der Beteiligten schließen, unschuldig ist:

Et moi qui avais vu des choses bien terribles, je me mis à pleurer. Et je sentis, en face de cette morte, dans cette nuit glacée, au milieu de cette plaine noire, devant ce mystère, devant cette inconnue assassinée, ce que veut dire ce mot: „Horreur“.⁷⁰⁷

In dem unerhörten Ereignis dieser Kriegsepisode, dem Einzelschicksal des grausigen Todes der Frau, findet sich in zugespitzter Deutlichkeit die Sinnlosigkeit des Krieges abgebildet, wie sie sich in der Schilderung der physisch wie psychisch heruntergekommenen flüchtenden Armee schon dargestellt hat. Anders als bei Mérimée und Pommier erwächst der Horror des Krieges in dieser ersten Episode der Erzählung *L'Horrible* somit weniger aus den zwar auch vorhandenen grausig-krassen und ekelhaften Details als vielmehr aus der sich dem Erzähler plötzlich besonders eindrücklich eröffnenden Erkenntnis der Grausamkeit, Ungerechtigkeit und Sinnlosigkeit. Im kollektiven Mord (vgl. den vom Erzähler verwendeten Begriff „assassinée“) an einer Unschuldigen zeigt sich die Menschenverachtung des Krieges überhaupt. Die Überlebenden werden in ihrer durch den Krieg und die Niederlage bedingten abgründigen Verzweiflung und in ihrer Getriebenheit⁷⁰⁸ zu Mördern, denen sowohl eine vernünftige Begründung für ihr Handeln als auch der letzte Rest an Glanz und Heldentum abhanden gekommen sind.

Zur ersten Motivvariante von Tötungen anderer Menschen im Krieg soll abschließend noch bemerkt werden, daß interessanterweise alle drei der hier vorgestellten Erzählungen, also *L'Enlèvement de la redoute* von Mérimée, *Le Champ de bataille* von Pommier und *L'Horrible* von Maupassant, einen Rahmen aufweisen. Dieser Umstand könnte im Zusammenhang mit der institutionalisierten Form, in der das Motiv erscheint, gedeutet werden: Der Rahmen – in den drei Erzählungen berichtet immer ein Militär einer Gesellschaft von Franzosen von seinen Kriegseindrücken – hebt die besondere gesellschaftliche Relevanz dieses Handlungsmotivs der Tötung hervor. Dies kann die eingangs geäußerte Annahme bestätigen, daß die Kriegsgreuel der napoleonischen Feldzüge bzw. des Deutsch-Französischen Krieges von 1870/71 sich in der Schauernovelle einer solchen Beliebtheit erfreuen, weil in der französischen Gesellschaft der 30er bzw. der 80er Jahre des 19. Jahrhunderts ein Bedürfnis danach besteht, eben diese Greuel zu zeremonialisieren, um sich von dem erlebten Schrecken zu befreien. Bemerkenswerterweise sind die literarischen

⁷⁰⁷ Maupassant: *L'Horrible*, in: *Contes et nouvelles II*, S. 118.

⁷⁰⁸ Bei Mérimée und Pommier könnten die Überlebenden – wie z.B. die jeweiligen Ich-Erzähler, wenn sie denn wollten – noch den Ruhm des Sieges für sich beanspruchen. Die fast animalische Getriebenheit allerdings deutet sich schon in Mérimées Darstellung der grausigen Kampfhandlungen an.

Zeremonialisierungen – anders als viele institutionalisierte Zeremonialisierungen wie Kriegerdenkmäler – tendenziell antimilitaristisch ausgerichtet.

In der zuletzt besprochenen Erzählung Maupassants zeigt sich, daß bei der Darstellung der Kriegsgreuel in Schauernovellen nicht nur Schilderungen von tausendfachen Toden und Toten auf den Schlachtfeldern begegnen können, sondern daß die Greuel des Krieges sich auch anhand von Einzelschicksalen exemplifiziert sehen können. Diese zweite Variante der Motivgestaltung findet sich beispielsweise auch in Balzacs Erzählung *El Verdugo* (1830), wo dargestellt wird, wie während Napoleons Spanienfeldzug eine spanische Adelsfamilie unglaubliche Grausamkeiten von seiten der französischen Besatzer erdulden muß (vgl. dazu oben S. 197); ähnlich begegnet das Motiv in der ersten sowie in der zwölften Binnenerzählung der *Conversation entre onze heures et minuit* (in *Contes Bruns*, 1832).

Wie Balzac stellt auch Maupassant häufig grausame Kriegshandlungen von einzelnen dar, um die Grausamkeit des Krieges im allgemeinen anzuprangern. Besonders erwähnenswert ist die Erzählung *Le Père Milon* (1883), in welcher der Kriegsschauplatz auf naturalistische Art und Weise in das bäuerliche normannische Milieu verlegt ist, indem davon berichtet wird, wie ein listiger alter Bauer jede Nacht die Uniform eines von ihm getöteten Preußen anlegt, sich damit, einen Verletzten mimend, in ein Gebüsch am Straßenrand zurückzieht, ahnungslose preußische Besatzer als vermeintliche Landsleute um Hilfe anruft und sie dann, wenn sie ihm helfen wollen, tötet:

Le cavalier s'arrêta, reconnut un Allemand démonté, le crut blessé, descendit de cheval, s'approcha sans soupçonner rien, et, comme il se penchait sur l'inconnu, il reçut au milieu du ventre la longue lame courbée du sabre. Il s'abattit, sans agonie, secoué seulement par quelques frissons suprêmes. Alors le Normand, radieux d'une joie muette de vieux paysan, se releva, et pour son plaisir, coupa la gorge du cadavre. Puis, il le traîna jusqu'au fossé et l'y jeta.⁷⁰⁹

Vor allem der letzte Absatz dieser Textpassage ist bemerkenswert: Hier zeigt sich, daß der Bauer nicht nur aus dem üblichen Beweggrund der Rache am Feind oder als Widerstand gegen die Besatzungsmacht handelt, sondern daß ihn darüber hinaus auch eine gewisse sadistisch-perverse Lust zu seinen Taten treibt. Der Akt des Tötens stellt sich dem Bauern einfach und faszinierend dar, so daß er nicht mehr davon lassen kann:

Dès lors, il ne s'arrêta plus. Chaque nuit, il errait, il rôdait à l'aventure, abattant des Prussiens tantôt ici, tantôt là, galopant par les champs déserts, sous la lune, uhlan perdu, chasseur d'hommes. Puis, sa tâche finie, laissant derrière lui des cadavres couchés le long des routes, le vieux cavalier rentrait cacher au fond du four à plâtre son cheval et son uniforme.⁷¹⁰

⁷⁰⁹ Maupassant: *Le Père Milon*, in: *Contes et nouvelles I*, S. 827.

⁷¹⁰ Ebd.

Die niedrige Getriebenheit und lustvolle Grausamkeit des alten Bauern, die schon an Maupassants spätere Erzählungen erinnert, welche das Motiv der perversen, grundlosen Tötung aufweisen (wie etwa *Un fou?*), nimmt auch in dieser Erzählung den dargestellten kriegerischen Taten – und damit auch dem Krieg an sich – alles Edle und Heldenmütige.

Dieselbe Tendenz läßt sich in der Novelle *Les Rois* (1887) beobachten, die hier als letztes Beispiel für Maupassants Kriegsdarstellungen noch angeführt werden soll, da sie als die späteste der etwa 20 den Krieg thematisierenden Novellen dieses Autors seine Sicht auf den Krieg von 1870/71 noch einmal auf besonders prägnante Art und Weise gestaltet: In *Les Rois* berichtet ein intradiegetischer Ich-Erzähler – auch diese Erzählung ist in einen Rahmen eingebettet – davon, wie während des Deutsch-Französischen Krieges am Dreikönigsfest ein tauber Hirte, der aufgrund seiner Behinderung der Aufforderung von französischen Kavalleristen, eine Losung zu nennen, nicht nachkommt, erschossen wird. Wie schon in *L'Horrible* töten also auch in dieser Erzählung französische Soldaten einen unschuldigen Landsmann, was die grausame Sinnlosigkeit des Krieges herausstellt. Der Verletzte wird wie folgt beschrieben:

Bientôt, je distinguai un bruit de sabres traînés sur la route; je pris une bougie pour éclairer les hommes qui revenaient; et ils parurent, portant cette chose inerte, molle, longue et sinistre, que devient un corps humain quand la vie ne le soutient plus.

On déposa le blessé sur le matelas préparé pour lui; et je vis du premier coup d'œil que c'était un moribond. Il râlait et crachait du sang qui coulait des coins de ses lèvres, chassé de sa bouche à chacun de ses hoquets. L'homme en était couvert! Ses joues, sa barbe, ses cheveux, son cou, ses vêtements, semblaient en avoir été frottés, avoir été baignés dans une cuve rouge. Et ce sang s'était figé sur lui, était devenu terne, mêlé de boue, horrible à voir. [...]

Le berger, haletant affreusement, crachait toujours du sang avec chacun de ses derniers souffles, et on entendait dans sa gorge, jusqu'au fond de ses poumons, un gargouillement sinistre et continu.⁷¹¹

In dieser Passage erinnert manches an grausige und ekelhafte Topoi, wie sie bei Mérimée und Pommier bei der Schilderung von Schlachtfeldern begegnet sind. Hier nun finden sich die Schauerelemente – die Laute, die ein tödlich Verwundeter ausstößt, sowie das den Körper des Sterbenden bedeckende Gemisch von getrocknetem Blut und Schlamm – aus dem weltgeschichtlichen Kriegsgeschehen ins Alltägliche transferiert. Selbst aus der Perspektive desjenigen, der von der stichhaltigen Notwendigkeit eines bestimmten Krieges überzeugt ist, können – ähnlich wie schon für *L'Horrible* festzustellen – die dargestellten Greuel kaum gerechtfertigt werden. Das Handlungsmotiv durchläuft damit von Mérimées *L'Enlèvement de la redoute*, wo noch eine gewisse Faszination angesichts der Schrecklichkeit eines heldenhaften Kriegstodes spürbar ist, zu Maupassants *Les Rois*, wo ein einfacher Hirte, absurderweise ein Landsmann der Täter, zum Opfer wird, eine bemerkenswerte Entwicklung. Man mag auch hier noch von Zeremonialisierung sprechen, aber sie ist doch in viel höherem

⁷¹¹ Maupassant: *Les Rois*, in: *Contes et nouvelles II*, S. 892f.

Maß als bei der Rezeption von Texten aus der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts mit einer existenziellen Verunsicherung des impliziten Lesers verbunden.

Damit läßt sich für die Maupassantschen den Krieg thematisierenden Erzählungen im allgemeinen festhalten, daß diese immer wieder in vielfältiger und eindrücklicher Gestaltungsweise illustrieren, was der Pfarrer in *Les Rois* angesichts des unschuldig erschossenen tauben Hirten so treffend formuliert: „Ah! quelle vilaine chose!“⁷¹² Ein solches Urteil am Ende der Novelle ist geeignet, als generelle Aussage über den Krieg aufgefasst zu werden. So läuft letztlich auch die Institution, die kriegerisches Töten veranlaßt, samt Zeitgeist und gesellschaftlichen Verhältnissen Gefahr, kritisch betrachtet und hinterfragt zu werden. Maupassant jedenfalls läßt sich als der Autor bezeichnen, der die grausame Sinnlosigkeit und Niedrigkeit des Krieges am konsequentesten zur Darstellung bringt; die anderen behandelten Autoren akzentuieren hingegen vorrangig die grausige Grausamkeit des Krieges, wobei diese mehr (Pommier) oder weniger (Mérimée, Balzac) niedrige Züge tragen kann.

Als letztes soll an dieser Stelle schließlich noch die dritte der oben erwähnten Motivvarianten kurz vorgestellt werden: Diese gestaltet das Motiv des Kriegstodes im weiten Sinn, insofern bei dieser Variante nicht ein unmittelbar durch den Krieg bedingter Tod im Vordergrund steht; der Krieg dient in diesen Fällen vielmehr als (historischer) Hintergrund für Tötungen, die aus anderen Beweggründen – wie etwa Liebe, Rache o.ä. – verübt werden. Nichtsdestotrotz übernehmen in diesen Erzählungen die Schilderungen der Grausamkeiten des Krieges eine nicht unwichtige Funktion: Die gesellschaftlich institutionalisierten Grausamkeiten bilden gewissermaßen die Bühne für die individuellen Grausamkeiten, so daß sich in diesen auch jene gespiegelt finden. Letztlich wird so der Gedanke nahegelegt, daß das Verheerende des Krieges auch in nachhaltigen ethisch-moralischen Verwerfungen und der umfassenden (Zer)Störung sozialer Beziehungen besteht. Um Beispiele für diese Motivvariante zu nennen, seien hier einige Erzählungen Balzacs, bei dem sich dieses Vorgehen besonders häufig findet, angeführt: die erste und die vierte Binnenerzählung aus *Une conversation entre onze heures et minuit* (in *Contes Bruns*, 1832; vgl. zu letzterer oben S. 87), *Le Grand d'Espagne* (ebd.) und *L'Auberge rouge* (1831). Da die meisten dieser Erzählungen schon im Zusammenhang mit den nicht-institutionalisierten Tötungen analysiert wurden, sollen sie hier nicht weiter besprochen werden.

⁷¹² Maupassant: *Les Rois*, in: *Contes et nouvelles II*, S. 894.

2.2.2 Sexualvergehen

Hierunter fallen alle Handlungsmotive, mit denen Verstöße gegen die jüdisch-christliche Sexualmoral und/oder gegen entsprechende gesetzliche Regelungen dargestellt werden; darunter sind von besonderer Bedeutung das Motiv der Vergewaltigung sowie das des Inzests. Darüber hinaus wäre an dieser Stelle auch das Motiv des Ehebruches zu nennen; da dieses Vergehen in den Schauernovellen allerdings meist als Auslöser für einen Liebesmord fungiert – und somit in dieser Arbeit schon im Kontext dieses Handlungsmotives behandelt wurde –, soll es an dieser Stelle nicht thematisiert werden.

a) Vergewaltigung

Das Handlungsmotiv der Vergewaltigung begegnet innerhalb unseres Korpus‘ in zehn Novellen, das heißt, in 4% der Texte. Bei der Gestaltung des Motives ist für die Schauernovelle im 19. Jahrhundert folgende Entwicklung festzustellen: Die Figur des Vergewaltigers in den Novellen aus vorromantischer und romantischer Zeit findet sich immer als ein abgrundtief böser Schurke dargestellt, der sich dadurch auszeichnet, daß er von zügellosen sexuellen Leidenschaften beherrscht wird. Zu dem Typusmotiv gehört aber auch, daß der solcherart verdorbene, lüsterne Held durchaus in der Lage ist, bei der Verfolgung seines Opfers äußerst planmäßig vorzugehen sowie sein verwerfliches sexuelles Begehren und Handeln zu reflektieren und zu rechtfertigen. Was den weiblichen Gegenpart, das Typusmotiv der Opfer, betrifft, so werden diese in den entsprechenden Novellen des ausgehenden 18. und früheren 19. Jahrhunderts als reine, fromme, unschuldige Seelen und große Schönheiten dargestellt, deren ganze Liebe einem anderen, edlen Mann gilt. Dabei handelt es sich um eine Liebe, die (diesem Handlungsschema folgen alle das Motiv der Vergewaltigung aufweisenden Texte aus vorromantischer und romantischer Zeit) durch das Handeln des bösen Dritten zerstört wird. Um zu betonen, daß die romantischen Heldinnen beim Akt der Vergewaltigung unschuldig und wehrlos sind, lassen die Autoren ihre weiblichen Protagonisten, während sich die bösen männlichen Gegenspieler an ihnen vergehen, häufig in eine tiefe Ohnmacht fallen⁷¹³: Dies ist z.B. der Fall in Sades *Ernestine* (in *Les Crimes de l'amour*, entst. 1787/88; ersch. 1800) sowie in *Un œil entre deux yeux* von Xavier Forneret (in *Pièce de pièces, temps perdu*, 1840).⁷¹⁴ Durch die solcherart

⁷¹³ Die Ohnmacht, die das Opfer einer mehr oder weniger gewalttätigen Verführung entlastet, ist als topischer Zug der verfolgten Unschuld bekannt. Vgl. dazu Petriconi (1953), S. 83 und v.a. Janßen (1982). Daß die Ohnmacht des unschuldigen weiblichen Opfers vor allem auch ein beliebtes Element des Schauerromans ist, zeigt Tracys Untersuchung, die für den englischen Schauerroman von 1790-1830 neunzig Romane zählt, die dieses Element aufweisen.

⁷¹⁴ Die Schauernovellen, die dieses Handlungsschema aufweisen, folgen hier dem Vorbild der *gothic novel*, wo – man denke beispielsweise an Lewis‘ Figur des Mönchs aus *The Monk* oder an den Protagonisten Schedoni aus

hervorgehobene seelische Größe, Reinheit und Schönheit der Opfer findet sich das Motiv der Vergewaltigung in den entsprechenden Novellen auf schauerromaneske Art und Weise ästhetisiert und sublimiert. Die genannten Novellen zeigen sich hier vom Beispiel der *gothic novel* beeinflusst, in der das Motiv der Vergewaltigung sehr häufig und demselben Motivschema folgend vorfindlich ist.⁷¹⁵

Dies läßt sich in folgender Passage aus Sades *Ernestine* nachweisen. Der böse Protagonist, der Graf von Oxtiern, lockt die unschuldige Ernestine durch ein falsches Versprechen in sein Haus.⁷¹⁶ Er hat sie glauben machen, daß sie bei ihm den von ihr mit Hingabe geliebten jungen Kaufmann Herman treffen kann. Der Erzähler betont gleichzeitig die Liebe und die Schönheit der Heldin:

Ernestine ne se contenait plus, son cœur palpitait d'impatience, et si l'espoir du bonheur embellit, jamais Ernestine sans doute n'avait été plus digne des hommages de l'univers entier.⁷¹⁷

Tatsächlich versucht Oxtiern, sich das Objekt seiner Begierde durch Erpressung gefügig zu machen, indem er ihr mit der Hinrichtung Hermans droht, der sich in seiner Gewalt befindet:

(Et Ernestine pâliſſant). – Condamné, lui... Herman... l'innocence même!...O juste ciel!
– Tout peut se réparer, Ernestine, reprend vivement le sénateur en la soutenant dans ses bras, tout peut se réparer, vous dis-je... ne résistez point à ma flamme, accordez-moi sur-le-champ les faveurs que j'exige de vous, je cours trouver les juges... [...] Prononcez, Ernestine, et surtout ne perdons pas de temps... songez [...] à l'affreuse position d'Herman... au bonheur qui vous attend, enfin, si vous satisfaites mes désirs.

Ernestine. – Moi, me livrer à de telles horreurs! acheter à ce prix la rémission d'un crime dont Herman ni moi ne fûmes jamais coupables!

Le comte. – Ernestine, vous êtes en ma puissance; ce que vous craignez peut avoir lieu sans capitulation; je fais donc plus pour vous que je ne devrais faire, en vous rendant celui que vous aimez, aux conditions d'une faveur que je puis obtenir sans cette clause... Le moment presse... dans une heure, il ne sera plus temps... dans une heure, Herman sera mort, sans que vous en soyez moins déshonorée... songez que vos refus perdent votre amant, sans sauver votre pudeur, et que le sacrifice de cette pudeur, dont l'estime est imaginaire, redonne la vie à celui qui vous est précieux... [...]. Fille crédule et fausement vertueuse, tu ne peux balancer sans une faiblesse condamnable... tu ne le peux sans un crime certain ! En accordant, tu ne perds qu'un bien illusoire... en refusant, tu sacrifies un homme [...]. Détermine-toi, Ernestine, détermine-toi, je ne te donne plus que cinq minutes.

Ann Radcliffes *The Italian* – ebenfalls Figuren dargestellt werden, die von dunklen, zügellosen Leidenschaften beherrscht werden, die sie an schönen, unschuldigen, wehrlosen Frauen auszuleben begehren (vgl. dazu Reinhold 1978, S. 174).

⁷¹⁵ Vgl. Tracys (1981, S. 203) Untersuchung zum englischen Schauerroman von 1790-1830, die 46 Romane zählt, in denen das Motiv der Vergewaltigung thematisiert wird.

⁷¹⁶ Der Ort, an dem Sade die Vergewaltigung stattfinden läßt, erinnert in vielem an die schaurigen Orte des Verbrechens, wie sie in der *gothic novel* begegnen. So finden sich folgende wichtige Elemente des Schaurigen, die bei der Heldin – und damit beim Leser – ein Gefühl der Bedrohung erzeugen: Totenstille, zunehmende Dunkelheit, Abgeschlossenheit bzw. Abgeschlossenheit und unüberschaubare Größe des Raumes. Vgl. dazu Sade: *Ernestine*, in: *Œuvres complètes X*, S. 359: „Quelques circonstances l'alarmèrent pourtant, et ralentirent la douce émotion dont elle était saisie; quoiqu'il fit grand jour, pas un valet ne paraissait dans cette maison... un silence lugubre y régnait; on ne disait mot, les portes se refermaient avec soin, aussitôt qu'on les avait dépassées; l'obscurité devenait toujours plus profonde à mesure que l'on avançait; et ces précautions effrayèrent tellement Ernestine qu'elle était presque évanouie quand elle entra dans la pièce où l'on voulait la recevoir. Elle y arrive enfin; ce salon, assez vaste, donnait sur la place publique; mais les fenêtres étaient closes absolument de ce côté, une seule, sur les derrières, faiblement entrouverte, laissait pénétrer quelques rayons à travers les jalousies baissées sur elle, et personne n'était dans cette pièce quand Ernestine y parut. L'infortunée respirait à peine [...].“

⁷¹⁷ Sade: *Ernestine*, in: *Œuvres complètes X*, S. 359.

Ernestine. – Toutes mes réflexions sont faites, monsieur; jamais il n'est permis de commettre un crime pour en empêcher un autre. Je connais assez mon amant pour être certaine qu'il ne voudrait pas jouir d'une vie qui m'aurait coûté l'honneur [...].⁷¹⁸

In dieser Textpassage wird deutlich, daß der Graf Oxtiern einerseits zwar von ungeheurem geschlechtlichen Begehren in bezug auf sein Opfer Ernestine angetrieben wird – was sich beispielsweise in den Formulierungen zeigt, die Ernestine zu einer schnellen Entscheidung, und damit zur sofortigen sexuellen Fügsamkeit, überreden wollen (vgl. z.B. „accordez-moi sur-le-champ les faveurs“, „ne perdons pas de temps“, „le moment presse“, „je ne te donne plus que cinq minutes“); andererseits zeigt sich in dieser Passage auch, daß der Graf trotz seiner Lüsterheit durchaus noch dazu in der Lage ist, in wohlgesetzten Worten zu argumentieren, um Ernestine von dem Vorteil zu überzeugen, den es für sie mit sich brächte, wenn sie sich dem Grafen hingäbe. Die Argumentation Oxtierns weist diesen insofern als einen typischen Sadeschen Helden aus, als für ihn ein Wert wie „pudeur“ (oder auch „honneur“) ein „bien illusoire“ ist, dessen Bedeutung als „imaginaire“ bezeichnet werden kann. Die Umwertung der Werte geht so weit, daß ein Sich-Weigern Ernestines dem Grafen zufolge „un crime certain“ darstellt. So würde das Opfer der Erpressung zum Verbrecher. Die einzige Möglichkeit, nicht selbst zum Täter zu werden, bestünde – so die diabolische Umkehrung der Begriffe – für Ernestine darin, von ihren Moralvorstellungen abzurücken. Oxtiern stellt sich als ein dem Anschein nach vernünftig argumentierender Held dar, dessen verbrecherisches Handeln zwar durch zügellose sexuelle Leidenschaften motiviert ist, der aber dennoch überlegt und selbstbestimmt erscheint.

Was das Opfer Oxtierns betrifft, so treten in der angeführten Textpassage die Eigenschaften der episch überhöhten, idealisierten romantischen Heldin deutlich zutage, indem Ernestine sich hier als eine unschuldige, moralisch gefestigte Figur mit seelischer Größe erweist, die den Einflüsterungen ihres teuflischen Gegenspielers auch angesichts einer großen Bedrohung nicht nachgibt: Sie will lieber sterben, als eine unehrenhafte Handlung zu begehen.

Diese Standhaftigkeit gereicht der romantischen Heldin allerdings nicht zur Rettung; Ernestines Widerstand reizt den Grafen vielmehr so sehr, daß er rasend vor Wut nun auch Gewalt gebraucht, um sich die Erfüllung seines sexuellen Begehrens zu verschaffen.

Alors le comte entre en fureur:

– Sortir de chez moi! dit-il, embrasé d'amour et de rage, t'en échapper avant que je ne sois satisfait ? [...]

La foudre écraserait plutôt la terre, que je ne te rendisse libre avant que de t'avoir fait servir ma flamme! dit-il en prenant cette infortunée dans ses bras...

Ernestine veut se défendre... mais en vain... Oxtiern est un frénétique dont les entreprises font horreur... [...].

Et prenant Ernestine par la main, il la traîne vers une des fenêtres [...].

⁷¹⁸ Sade: *Ernestine*, in: *Œuvres complètes X*, S. 361f.

Là se trouvait effectivement dressé ce théâtre sanglant, et le misérable Herman, prêt à perdre la vie, y paraissait aux pieds d'un confesseur... Ernestine le reconnaît... elle veut faire un cri... elle s'élançe... ses organes s'affaiblissent... tous ses sens l'abandonnent, elle tombe comme une masse.

Tout précipite alors les perfides projets d'Oxtiern... Il saisit cette malheureuse, et, sans effroi pour l'état où elle est, il ose consommer son crime, il ose faire servir à l'excès de sa rage la respectable créature que l'abandon du ciel soumet injustement au plus affreux délire. Ernestine est déshonorée sans avoir recouvré ses sens; le même instant a soumis au glaive des lois l'infortuné rival d'Oxtiern, Herman n'est plus.⁷¹⁹

Das moralische Gefälle zwischen dem gewissenlosen Vergewaltiger und seinem unschuldigen, wehrlosen, ohnmächtigen Opfer ist offensichtlich. Doch gilt festzuhalten, daß dem Leser – wieder ein Beispiel für den Amoralismus in Sades *Crimes de l'amour* – ein böser Held präsentiert wird, der über das Gute triumphiert und dessen amoralische Argumentation sich gewissermaßen bestätigt findet, da aufgrund der Überlegenheit des Bösen sowohl Ernestine ihre Ehre als auch Herman sein Leben verliert, moralische Standhaftigkeit hier mithin kein Glück, sondern großes Unglück zur Folge hat. Der Erzähler spricht zwar von „ciel“ und von „déshonorée“, aber angesichts des Handlungsgangs wirken solche Anspielungen auf religiöse und gesellschaftlich-moralische Konzepte wie den Ehrbegriff wenig glaubhaft.

Ein sehr ähnliches Täter- und Opferprofil wie bei Sade begegnet in dem mit *Escurmergamèn* (provenzalisch für „abomination“) überschriebenen zehnten Kapitel der Novelle *Dina, la belle juive* von Borel (in *Champavert: Contes immoraux*, 1833). Anders als in *Ernestine* zeigt sich der Gegensatz zwischen Opfer und Täter bei Borel schon im Erscheinungsbild und in der sozialen Stellung. Der Vergewaltiger ist nunmehr kein wohlhabender Adliger mehr, der nach außen hin durchaus edel wirkt, sondern ein einfacher, widerwärtig erscheinender, sadistischer Fährmann, der den größtmöglichen Kontrast zu seinem Opfer, der schönen, „noble dame“⁷²⁰ Dina, bildet. Obwohl der Schiffer seinem Stand und seinem Charakter entsprechend eine einfache, gemeine Sprache verwendet, ist aber auch er, ähnlich wie Oxtiern, dazu in der Lage, sein sadistisches, niedriges sexuelles Begehren zu begründen:

Ce qu'on obtient de gré pour moi est sans valeur, c'est le viol que j'aime!...⁷²¹

Sein solcherart explizit benanntes sadistisches Vergnügen am Akt der Vergewaltigung bringt der Täter mit Kriegserlebnissen in Verbindung. Dabei weisen die Äußerungen des Fährmanns über den Krieg ihn ebenso als einen abgebrühten, gefühllosen, grausamen Menschen aus wie seine Äußerungen über den Akt der Vergewaltigung:

Aussi, à la dernière guerre d'Allemagne, m'étais-je enrôlé volontaire; et, Dieu sait! que j'y ai semé plus de Français que je n'y ai tué d'Allemands. Vous avez beau vous débattre, la belle, on n'est pas forte! Je

⁷¹⁹ Sade: *Ernestine*, in: *Œuvres complètes X*, S. 362f.

⁷²⁰ Borel: *Dina, la belle juive*, in: *Champavert: Contes immoraux*, S. 149.

⁷²¹ Ebd.

ne m'effraie pas, vous dis-je, j'ai l'habitude de cela; je viole une fille comme vous touchez de l'épinette, et je tue, au besoin, comme vous brodez une fraise.⁷²²

Die Zeit der Handlung in dieser Novelle ist das 17. Jahrhundert; von welchem Krieg genau die Rede ist, wird nicht präzisiert. Töten und Vergewaltigen stellen für den Fährmann also keine Ausnahmesituationen dar, sondern sind für ihn zur Gewohnheit geworden. Im folgenden legt der Fährmann noch genauer dar, warum er es für legitim erachtet, eine vornehme, reiche Dame wie Dina zu vergewaltigen und zu berauben:

Souvent, quand j'étais soldat, et la nuit en vedette, je réfléchissais, et je me disais: „Nous autres paysans, nos sœurs, nos filles et nos femmes sont toujours pour MM. les seigneurs, les nobles, les bourgeois; ce sont eux qui violentent nos amies, et nous autres bétas nous ne faisons jamais rien à leurs femmes, à leurs filles; cela n'est pas juste. Je me disais aussi: „Pourquoi donc nous autres que nous sommes pauvres, et eux autres sont-ils riches?... Ah! par exemple, cela, je n'ai jamais pu me l'expliquer; ce n'est pas juste, est-ce pas? Pour former un garçon et le rendre malin, il n'y a tel que la guerre.“

Le charmant collier, les gentilles perles fines! Ma Marion a juste le même cou que vous. [...]

Vraiment, je suis désolé de dégarnir d'aussi mignonnes oreilles que je les baise pour la peine! Mais, ma Marion n'a pas de pendants sortables pour la *vogue* prochaine, et vous sentez bien... [...] Mais avec une toilette aussi simple, maintenant, vous ne pouvez garder ces épingles d'or en vos cheveux; je me vois forcé de vous décoiffer... Oh! vous êtes cent fois plus belle échevelée!⁷²³

An dieser Stelle rechtfertigt der Fährmann sein verbrecherisches Handeln also, indem er es klassenkämpferisch verbrämt: Er nimmt sich das Recht, Dina zu vergewaltigen, weil die reichen Herren mit den einfachen Frauen ebenso verfahren würden; und er nimmt sich das Recht, Dina zu berauben, weil es ihm nicht einsichtig erscheint, daß sie reich, seine Marion aber arm sein soll.

Zum Opfer der Vergewaltigung ist zu bemerken, daß sie, wie Ernestine bei Sade, idealisierte Züge trägt, die in krassem Gegensatz zu dem niedrigen, brutalen Verhalten des Täters stehen. Dies zeigt sich z.B. darin, daß Dina, als ihr bewußt wird, daß der Fährmann sie vergewaltigen und töten wird, zuerst an ihren Verlobten Aymar denkt (vgl.: „O mon pauvre fiancé!“⁷²⁴), was eine gewisse Selbstlosigkeit und ihre Liebe beweist. Was Dinas Schönheit betrifft, so wird sie in diesem Kapitel der Novelle aus der Sicht des Schiffers dargestellt. Seine Komplimente – immer wieder ein Vergleich zur eigenen Partnerin – kontrastieren mit der rohen Gewalt, die Dina erleidet. Mit der Hervorhebung bestimmter Körperteile verbindet der Fährmann zudem spöttisch einzelne Etappen seines Raubzuges. Sein Zynismus erreicht einen Höhepunkt mit der Behauptung, daß ihm sein Opfer schmucklos, mit offenen Haaren noch schöner erscheine. Der Täter genießt im Folgenden den Zustand der Auflösung und Hilflosigkeit Dinas, vergewaltigt und ertränkt sie.

⁷²² Borel: *Dina, la belle juive*, in: *Champavert: Contes immoraux*, S. 149.

⁷²³ Ebd., S. 149f.

⁷²⁴ Ebd., S. 149.

Für Borels Vergewaltigungsszene bleibt, ebenso wie für die Sadesche Gestaltung des Motivs, festzuhalten, daß sich die Eigenschaften und Verhaltensweisen des Opfers auf typisch romantische Weise, das heißt, in ästhetisierter und sublimierter Form, dargestellt finden. Ein edles, schönes, unschuldiges weibliches Wesen wird Opfer böser, niederträchtiger männlicher Triebgewalt. In derselben Struktur begegnet das Motiv der Vergewaltigung darüber hinaus bei Borel in der Novelle *Monsieur de l'Argentière* (in *Champavert: Contes immoraux*, 1833), bei Forneret in *Un œil entre deux yeux* (in *Pièce de pièces, temps perdu*, 1840) sowie bei Stendhal in *Les Cenci* (1837, in *Chroniques italiennes*).

Eine deutliche Weiterentwicklung erfährt die Gestaltung des Motivs der Vergewaltigung bei Maupassant, der es als einziger Schauernovellenautor aus nachromantischer Zeit einsetzt, indem er es auf naturalistische Art und Weise entästhetisiert und entsublimiert: Typisch für dieses Vorgehen ist *La Petite Roque* (1885). Louise Roque, das der Novelle ihren Titel gebende Opfer von Vergewaltigung und Mord, entstammt einem ärmlichen, bäuerlichen Milieu und wird vom Erzähler wie folgt charakterisiert:

Ce n'était plus une enfant, ce n'était pas encore une femme; elle était grasse et formée, tout en gardant un air de gamine précoce, poussée vite, presque mûre.⁷²⁵

Es werden ihr keine Züge zugeschrieben, die in irgendeiner Weise edel, idealtypisch oder gar sublim wären.

Anders als der Titel vermuten läßt, stellt die Novelle nicht vorrangig die Figur des Opfers dar. Während im ersten Teil der Erzählung die Justiz vergeblich versucht, den Mörder ausfindig zu machen, wendet sich im zweiten Teil das Textinteresse dem Bürgermeister Renardet zu, der sich im Zuge der von ihm angeordneten Rodung seines Waldes⁷²⁶, des Ortes von Vergewaltigung und Mord, als der Täter zu erkennen gibt. Während im ersten Teil eine Null- bzw. externe Fokalisierung vorherrscht, die den Fund der Leiche sowie die mit ihr konfrontierten Figuren von außen in ihrem sozialen Umfeld zeigt und unter ihnen Renardet als den starken, bedeutenden und verehrten Bürgermeister, den „principal habitant de Carvelin [...], maire, riche propriétaire“⁷²⁷, darstellt, nimmt im zweiten Teil die interne Fokalisierung einen immer größeren Raum ein: Das Interesse des Textes wendet sich vom kriminalistischen Aspekt (wer war der Täter?) dem psychologischen Aspekt (was fühlt der Täter Renardet?) zu. In diesem Sinn weist Maupassants Erzählung im zweiten Teil

⁷²⁵ Maupassant: *La Petite Roque*, in: *Contes et nouvelles II*, S. 638.

⁷²⁶ Die Rodung des mit vielen schaurigen Attributen ausgestatteten, herbstlich absterbenden Waldes kann dabei als ein metaphorischer Verweis auf den psychischen Verfall Renardets sowie auf das die Erzählung beherrschende Thema des Todes gewertet werden. Vgl. hierzu genauer Mayer (1990), S. 101.

⁷²⁷ Maupassant: *La Petite Roque*, in: *Contes et nouvelles II*, S. 631.

Ähnlichkeiten mit dem Schema der unter 2.2.1 e) besprochenen Poeschen Erzählungen auf, fokussiert das Interesse des Textes sich in diesem Teil doch auf die Psyche eines Vergewaltigers und Mörders und die Empfindungen, Angstzustände und Halluzinationen, denen der Täter sich nach seiner Untat ausgeliefert sieht und die ihn schließlich zum Geständnis bzw. zum Selbstmord treiben. Somit wird im zweiten Teil der Erzählung aus der Perspektive des Täters in einer Art Rückblick mit interner Fokalisierung, der gewissermaßen die Leerstellen der externen Fokalisierung des ersten Teiles ausfüllt, der Tathergang aufgerollt. Dabei wird deutlich, daß Renardet von einem unbekanntem, unbeherrschbaren Impuls zu seiner Tat getrieben wird, wie schon folgender Satz zu Beginn des Rückblicks zeigt:

Il lui semblaît qu'une main inconnue, invisible, lui serrait le cou.⁷²⁸

Der Anblick der unbedeckt badenden „petite Roque“ verwandelt den bereits von einer sexuellen Gier geplagten Witwer Renardet⁷²⁹ in einen „seinen Trieben unterworfenen Voyeur, der hemmungslos und wie in Trance einem perversen Instinkt gehorcht. Die kindliche Unschuld des Opfers weckt in ihm einen Zustand irrationaler Berauschung“⁷³⁰:

[...] il se sentait poussé vers elle par une force irrésistible, par un emportement bestial qui soulevait toute sa chair, affolait son âme et le faisait trembler des pieds à la tête. [...] Alors, perdant toute raison, [...] il la posséda sans comprendre ce qu'il faisait.⁷³¹

Die Passage unterstreicht, daß Renardet im Affekt handelt.⁷³² Dies gilt nicht nur für die Vergewaltigung, sondern auch für den im Anschluß an die Vergewaltigung begangenen Mord. Diese Tat entbehrt zwar nicht einer großen Brutalität und Perversität; aber auch hier läßt die Darstellung „auf keinen kaltblütig geplanten sadistischen Akt schließen“⁷³³. Das Verbrechen erzeugt im Täter vielmehr Entsetzen; hierbei wird besonders deutlich hervorgehoben, daß gerade die Perversität und die niedrige Triebhaftigkeit, welche sich auf keinen rationalen, nachvollziehbaren Beweggrund zurückführen lassen, das besonders schreckenerregende Element des von Renardet verübten Mordes darstellen:

⁷²⁸ Maupassant: *La Petite Roque*, in: *Contes et nouvelles II*, S. 636.

⁷²⁹ Vgl. dazu Maupassant: *La Petite Roque*, in: *Contes et nouvelles II*, S. 637f.: „Seule, une pensée vague le hantait depuis trois mois, la pensée de se remarier. Il souffrait de vivre seul, il en souffrait moralement et physiquement. Habitué depuis dix ans à sentir une femme près de lui, accoutumé à sa présence de tous les instants, à son étreinte quotidienne, il avait besoin, un besoin impérieux et confus de son contact incessant et de son baiser régulier.“

⁷³⁰ Mayer (1990), S. 104f.

⁷³¹ Maupassant: *La Petite Roque*, in: *Contes et nouvelles II*, S. 639.

⁷³² Dies stellt einen Unterschied zu überlegt handelnden Täterfiguren à la Poe dar. Besnard-Coursodon vergleicht in dieser Hinsicht Moiron aus der gleichnamigen Erzählung Maupassants (vgl. oben S. 191f.) mit Renardet: „Ce sang-froid précisément distingue [Moiron] d'un autre personnage [...] que l'on consulte sur un meurtre dont il est lui-même l'auteur, mais involontairement et par accident: le maire dans *La Petite Roque*.“ (Besnard-Coursodon 1973, S. 148).

⁷³³ Mayer (1990), S. 105.

Tuer quelqu'un en duel, ou à la guerre, ou dans une querelle, ou par accident, ou par vengeance, ou même par forfanterie, lui eût semblé une chose amusante et crâne, et n'eût pas laissé plus de traces en son esprit que le coup de fusil tiré sur un lièvre; mais il avait ressenti une émotion profonde du meurtre de cette enfant. Il l'avait commis d'abord dans l'affolement d'une ivresse irrésistible, dans une espèce de tempête sensuelle emportant sa raison. Et il avait gardé au cœur, gardé dans sa chair, gardé sur ses lèvres, gardé jusque dans ses doigts d'assassin une sorte d'amour bestial, en même temps qu'une horreur épouvantée pour cette fillette surprise par lui et tuée lâchement.⁷³⁴

Der Bürgermeister hat einen Kontrollverlust erlitten. Anders als Oxtiern oder der Fährmann, die literarischen Vergewaltiger der ersten Jahrhunderthälfte, hat er seiner eigenen Einschätzung nach nicht vernünftig und nachvollziehbar gehandelt, als er vergewaltigt hat. Dies bedeutet, wie der Erzähler betont, nicht, daß Renardet Gewissensbisse hätte.⁷³⁵ Die Konsequenzen der auf den gestörten Sexualtrieb zurückzuführenden Verbrechen sind vielmehr Angstzustände bis hin zu schreckerfüllten Visionen. Dabei ist sich Renardet bewußt, daß er es mit einer unvernünftigen, unkontrollierbaren Regung seines Inneren und nicht etwa mit dem wirklichen, rächenden Geist seines Opfers zu tun hat:

Il savait bien pourtant que ce n'était pas une apparition, que les morts ne reviennent point, et que son âme malade, son âme obsédée par une pensée unique, par un souvenir inoubliable, était la seule cause de son supplice, la seule évocatrice de la morte ressuscitée par elle, appelée par elle et dressée aussi par elle devant ses yeux où restait empreinte l'image ineffaçable. Mais il savait aussi qu'il ne guerirait pas, qu'il n'échapperait jamais à la persécution sauvage de sa mémoire; et il se résolut à mourir, plutôt que de supporter plus longtemps ces tortures.⁷³⁶

So, wie der Täter bei der Tat seinen Instinkten ausgeliefert war, ist er jetzt Halluzinationen ausgeliefert, die ihn jede Nacht heimsuchen. Was Renardet letztlich beunruhigt und seinen Schrecken erregt, ist, daß er einer tiefen, niedrigen Gefühlsregung, einer übermächtigen, unberechenbaren Kraft willenlos unterworfen war.⁷³⁷ Man kann dem Protagonisten an dieser Stelle ein gewisses Maß an psychologischer Bildung und Einfühlung zugestehen. Aber diese Bewußtheit ändert nichts daran, daß die Obsession ihn beherrscht. Ähnlich wie bei Poes Helden aus *Le Cœur révélateur* (vgl. S. 158) heben die zahlreichen physiologischen Symptome, von denen sich Renardets Halluzinationen begleitet zeigen, wie Ohrensausen,

⁷³⁴ Maupassant: *La Petite Roque*, in: *Contes et nouvelles II*, S. 641.

⁷³⁵ Vgl. ebd., S. 640.

⁷³⁶ Ebd., S. 644.

⁷³⁷ Manches, angefangen mit der Mordtat selbst, mag sich mit der „Angst vor Entlarfung“ (Mayer 1990, S. 107) erklären lassen. Aber daß aus dieser konkreten Angst, wie Mayer argumentiert, Renardets wachsendes Angstgefühl resultiert, trifft nicht wirklich zu. Im Text wird darauf hingewiesen, daß der Bürgermeister während der Ermittlungen im Sommer noch von keinen Halluzinationen heimgesucht wird, sondern ganz im Gegenteil sogar eine gewisse Freude dabei empfindet, den Verdacht in falsche Richtungen zu lenken (vgl. *La Petite Roque*, in: *Contes et nouvelles II*, S. 640: „Tant que dura l'enquête, tant qu'il dut guider et égarer la justice, il fut calme, maître de lui, rusé et souriant. [...] Il prenait même un certain plaisir âcre et douloureux à troubler leurs perquisitions, à embrouiller leurs idées, à innocenter ceux qu'ils suspectaient.“). Erst nach Abschluß der Untersuchung, als für Renardet eigentlich kein Grund zur Sorge mehr besteht, setzen die Angstzustände ein.

Atemnot, Schweißausbrüche und Zittern den Charakter des Unbeherrschbaren der Reaktionen Renardets hervor.⁷³⁸

Auch was den Umgang mit den psychisch-physischen Qualen betrifft, ergibt sich eine bemerkenswerte Parallele zwischen dem oben dargelegten Verhalten der Poeschen Helden und Renardet. Sie alle werden von selbstzerstörerischen Gedanken beherrscht. Im Gegensatz zu den Mördern bei Poe ist der Zustand des Vergewaltigers und Mörders aus *La Petite Roque* allerdings noch nicht so weit fortgeschritten, daß er seine Tat ohne Rücksicht auf den Verlust seines guten Rufes gestehen würde; bei dem verzweifelten Bürgermeister halten sich zunächst vielmehr Todessehnsucht einerseits und der Wunsch nach der Wahrung seines guten Namens sowie ein starker Überlebenswillen andererseits die Waage:

[...] à présent, il était faible et il avait peur de la mort, autant que de la morte.⁷³⁹

Um nach zwei gescheiterten Selbstmordversuchen seinen Überlebenstrieb, der als Feigheit erscheint und dem er nicht mehr gehorchen will, auszuschalten, wendet Renardet schließlich eine List an: Er schreibt einem Freund einen Brief, in dem er seine Tat gesteht und seinen Selbstmord ankündigt, weil er hofft, auf diese Weise zur Ausführung gezwungen zu werden. Auch diese festgesetzte Selbstverurteilung versucht der Bürgermeister rückgängig zu machen, was wiederum seine Schwäche zeigt. Wie Mayer formuliert, verhält „sein verzweifeltes Aufbäumen gegen sein eigenes Todesurteil unwiderruflich im Nichts und entblößt somit die groteske Grausamkeit der menschlichen Existenz. Der dadurch bis an den Rand der unerträglichen Verzweiflung Gehetzte erreicht den Punkt, der den Selbstmord als Akt der Befreiung über das halluzinogen sich erneut abrollende Verbrechen triumphieren läßt.“⁷⁴⁰

So macht sich im zweiten Teil von *La Petite Roque* zunehmend eine Verkehrung der Täter- und der Opferrolle bemerkbar, wie sie beim Motiv der Tötung eines anderen Menschen aus „Perversität“ vorkommt. Der Begriff des „supplice“⁷⁴¹ geht auf den Vergewaltiger über.

Der Briefträger Médéric, der schon die Leiche des Mädchens gefunden hat, wird Zeuge des Selbstmords, der präzise beschrieben wird. Médéric und andere eilen herbei:

⁷³⁸ Vgl. hierzu z.B. Maupassant: *La Petite Roque*, in: *Contes et nouvelles II*: „C’était d’abord dans ses oreilles une sorte de ronflement comme le bruit d’une machine à battre ou le passage lointain d’un train sur un pont. Il commençait alors à haleter, à étouffer, et il lui fallait déboutonner son col de chemise et sa ceinture.“ (S. 637) und „Immobile, sur le dos, la peau chaude et moite, il attendait le sommeil.“ (S. 643). Vial (1966) weist auf „tout un cortège de manifestations physiologiques“ (S. 236) hin und unterstreicht die Ähnlichkeit entsprechender Beschreibungen durch den Mediziner Claude Bernard aus der Zeit vor der Entstehung der Novelle.

⁷³⁹ Maupassant: *La Petite Roque*, in: *Contes et nouvelles II*, S. 644.

⁷⁴⁰ Mayer (1990), S. 120.

⁷⁴¹ Vgl. oben S. 221, Zitat 736.

Stivale (1994) führt in diesem Kontext folgenden Beleg an: „the narrator insists with evident compassion [that this man] suffered ‘more than any man had suffered before’“ (S. 67). Vgl. Maupassant *La Petite Roque*, in: *Contes et nouvelles II*, S. 643f.

[...] ils trouvèrent au pied des murs un corps sanglant dont la tête s'était écrasée sur une roche. La Brindille entourait cette roche, et sur ses eaux élargies en cet endroit, claires et calmes, on voyait couler un long filet rose de cervelle et de sang mêlés.⁷⁴²

Auf den ersten Seiten der Novelle werden einzelne schreckenerregende Details beim Auffinden der toten Louise⁷⁴³ mitgeteilt. Nun schließt sich der Kreis: Den Schlußpunkt der Novelle bildet ein Detail des Ekelhaften. Der Täter Renardet ist zum zweiten Opfer seines gestörten Unbewußten und seiner Triebhaftigkeit geworden.

Die Weiterentwicklung der Motivgestaltung durch Maupassant betrifft nicht nur die Handlungsstruktur, sondern – über die veränderte psychische Disposition des Täters – auch die thematische Ausrichtung. Bekanntermaßen bricht der Naturalismus, dem sich Maupassant hier verpflichtet zeigt, mit sexuellen Tabus und thematisiert sexuelle Anomalien. Der Autor scheint die Charcotsche (später von Freud ausgearbeitete) These aufzugreifen, daß jedem Wesen von Natur aus ein Fortpflanzungstrieb gegeben ist, dem der Mensch, auch er in diesem Sinn nichts weiter als ein Gefangener seiner Spezies, nur schwer widerstehen kann.⁷⁴⁴ Bei einer Störung bzw. einem Außer-Kontrolle-Geraten des Sexualtriebs kann sich die natürliche Abhängigkeit als verhängnisvoll erweisen.⁷⁴⁵ Maupassant leitet aus ihm zugänglichen wissenschaftlichen Erkenntnissen⁷⁴⁶ nicht etwa eine Außerordentlichkeit des pathologisch Triebhaften, sondern vielmehr dessen potenzielle Ubiquität⁷⁴⁷ ab. In *La Petite Roque* läßt der Erzähler den Arzt am Fundort der Leiche feststellen:

Tout le monde est capable de ça.⁷⁴⁸

Selbst ein Mensch, der nach außen alltäglich und normal erscheint, ist unberechenbar.

Forestier paraphrasiert Charcot folgendermaßen:

Il y a des failles dans la conscience qui font que l'individu ne saurait entièrement répondre de sa personnalité.⁷⁴⁹

⁷⁴² Maupassant: *La Petite Roque*, in: *Contes et nouvelles II*, S. 650.

Dieses Beschaffenheitsmotiv des Ekelhaften erinnert an die Flüssigkeit, die der Richter aus Maupassants *Un fou?* nach seinem Mord an dem Fischer so fasziniert beobachtet (vgl. oben S. 188).

⁷⁴³ Zu nennen sind etwa die schreckenerregende Kälte der Leiche (vgl. Maupassant: *La Petite Roque*, in: *Contes et nouvelles II*, S. 620) oder „une grosse mouche à ventre bleu qui se promenait le long d'une cuisse, s'arrêta sur les taches de sang [...]“ (*La Petite Roque*, in: *Contes et nouvelles II*, S. 625).

⁷⁴⁴ Vgl. Forestier, in: Maupassant: *Contes et nouvelles II*, S. 1520 (Anmerkungen zu *La Petite Roque*).

⁷⁴⁵ Das gilt neben *La Petite Roque* etwa auch für Poes *Bérénice* (vgl. oben S. 160, Anm. 546).

⁷⁴⁶ Forestier bemerkt, daß Maupassant einige der berühmten Vorlesungen Charcots zur „pathologie nerveuse“ an der Salpêtrière besuchte. (Vgl. Forestier, in: Maupassant: *Contes et nouvelles II*, S. 1405).

⁷⁴⁷ Die Andeutung der potenziellen Ubiquität des Bösen ist ein Element, das sich in vielen Schauernovellen findet, weil es dazu geeignet ist, den Effekt des Schreckens beim impliziten Leser zu steigern. Vgl. dazu beispielsweise die Erläuterungen zu Poes *Le Démon de la perversité* (S. 155), zu Villiers' *Le Convive des dernières fêtes* (S. 178f.), zu Bloys *Le Torchon brûle* (S. 183) und zu Maupassants *Un fou?* (S. 186 und S. 188).

⁷⁴⁸ Maupassant: *La Petite Roque*, in: *Contes et nouvelles II*, S. 624.

⁷⁴⁹ Forestier, in: Maupassant: *Contes et nouvelles II*, S. 1520. Zu Charcot vgl. auch Kolle (1970), S. 39-56.

Dieser Standpunkt stellt ein optimistisches Weltbild, wie es die Aufklärung vertritt, indem sie die Fähigkeit des Individuums, sich frei zum Guten zu entscheiden, voraussetzt, auf völlig neue Art und Weise in Frage. Sades Graf Oxtiern wie Borels Fährmann entscheiden sich frei zum Bösen. Maupassants Renardet besitzt gar keine Entscheidungsfreiheit mehr.

Ganz im Gegensatz zu den bösen romantischen Helden ist der Täter der Novelle *Le Vagabond* (1887) nicht dazu in der Lage, sein Vergewaltigungshandeln kommentierend zu reflektieren oder gar zu planen. Der Protagonist dieser Erzählung, Randel, ein mittelloser wandernder Schreinereselle, der vergeblich Arbeit sucht und von einer bäuerlich-bürgerlichen Dorfgesellschaft wie ein Vagabund vertrieben wird, dringt in ein Haus ein, um das dort vorbereitete Sonntagsmahl zu verzehren, stiehlt zwei Flaschen Schnaps und beginnt, sich zu betrinken. Als ihm auf der Straße eine Magd, „une grande fille, une servante qui rentrait au village, portant aux mains deux seaux de lait“⁷⁵⁰, begegnet, stürzt er sich auf sie und vergewaltigt sie:

Il la guettait, penché, les yeux allumés comme ceux d'un chien qui voit une caille. [...] il était ivre, il était fou, soulevé par une autre rage plus dévorante que la faim, enfiévré par l'alcool, par l'irrésistible furie d'un homme qui manque de tout, depuis deux mois, et qui est gris, et qui est jeune, ardent, brûlé par tous les appétits que la nature a semés dans la chair vigoureuse des mâles.⁷⁵¹

In der Novelle wird zwar Sozialkritik – sowohl von dem Schreineresellen als auch vom Erzähler – geübt, aber diese wird nicht wie in Borels *Dina, la belle juive* dialogisch vom Täter dem Opfer gegenüber entwickelt. Hinsichtlich der sozialen Stellung der beiden besteht keine so große Differenz, daß das möglich wäre. Auch in einem weiteren Punkt muß bei einem Vergleich von Fährmann und Schreineresellen ein wichtiger Unterschied festgestellt werden: Der wandernde Randel begegnet dem Leser nicht wie der Schiffer als Inbegriff des Unmoralischen und Gewissenlosen. Der Urgrund seiner Tat ist vielmehr – wie in *La Petite Roque* – in einem zumindest momentan unbeherrschten Sexualtrieb zu suchen. Maupassant betont in dieser Gestaltung des Handlungsmotivs der Vergewaltigung das tierhaft-unbewußte, niedrig-triebhaftes Element im Handeln des Vergewaltigers und nimmt ihm den Charakter des außerordentlich Bösen.

So wie der Täter wird auch das Opfer gewissermaßen in die Banalität versetzt. Ihm haftet nichts Sublimes an: Die Magd trägt keine edlen Züge, Schönheit wird ihr nicht zugesprochen und ihre Reaktion auf die drohende Vergewaltigung besteht weder darin, ohnmächtig zu werden, noch darin, sich massiv zur Wehr zu setzen.

⁷⁵⁰ Maupassant: *Le Vagabond*, in: *Contes et nouvelles II*, S. 866.

⁷⁵¹ Ebd.

Elle laissa tomber ses seaux qui roulèrent à grand bruit en répandant leur lait, puis elle cria, puis, comprenant que rien ne servirait d'appeler dans ce désert, et voyant bien à présent qu'il n'en voulait pas à sa vie, elle céda, sans trop de peine, pas très fâchée, car il était fort, le gars, mais par [sic] trop brutal vraiment.⁷⁵²

So wird die Opfer-Reaktion auf den Akt der Vergewaltigung entsublimiert. Das Sexualverbrechen erscheint als ein zwar roher Akt der Gewalt, in dem sich eine niedrige Triebkraft entlädt, aber ihm wird von dem Opfer keine große weitere moralische Bedeutung beigemessen.

Daß eine Frau sich „sans trop de peine“ in eine Vergewaltigung fügt, mag man textkritisch als chauvinistisch-misogyne Männerphantasie des Erzählers betrachten.⁷⁵³ Aber genau dies spielt eine nicht unbedeutende Rolle für die Lenkung der Sympathien des impliziten Lesers und für die Ausrichtung des Textinteresses. Dem von Gendarmen gefaßten Vergewaltiger werden mit dem letzten Satz der Erzählung vom Bürgermeister 20 Jahre Gefängnis prophezeit.⁷⁵⁴ Da dieser und die ganze Ortschaft den Schreinergehilfen zuvor verächtlich von sich gestoßen hat, da Randel die Vergewaltigung unter Alkoholeinfluß (und in labiler seelischer Verfassung) begangen hat und da schließlich das Opfer „pas très fâchée“ ist, erscheint dem Leser eine so hohe Strafe unmenschlich. Daß genau diese Reaktion im Sinn des Autors liegt, zeigt eine Textkorrektur, die Maupassant im Manuskript vorgenommen hat. Wie Forestier vermerkt, ist in einer früheren Textfassung von angedrohten zehn Jahren die Rede. Doch der Autor streicht „dix“ und notiert darüber „vingt“.⁷⁵⁵ Der Sinn dieser Verdoppelung des Strafmaßes kann nur darin bestehen, die unbarmherzige Härte der Gesellschaft zu betonen. Damit läßt sich bis ins Detail feststellen, daß die Rezeptionshaltung auf Sozialkritik und nicht auf Schauer hin ausgerichtet werden soll. Angesichts von drohenden zwanzig Jahren Gefängnis erregt der Verbrecher Randel letztlich eher Mitleid als Schrecken. *Le Vagabond* steht damit ganz am Rand der Gattung Schauernovelle. Das zentrale Handlungsmotiv ist zwar schauernovellesk, aber weitere Schauerelemente treten nicht auf.⁷⁵⁶

In *L'Ordonnance* (1887) schließlich findet sich die Handlungsstruktur aus romantischer Zeit auf andere Art und Weise abgewandelt: Das Motiv ist insofern ansatzweise entsublimiert, als hier nicht eine unschuldige, unberührte Frau Opfer einer Vergewaltigung wird, sondern eine Ehebrecherin, die ihrem Vergewaltiger zu Willen sein muß, weil dieser sie mit seinem Wissen von ihrem Verhältnis zu einem anderen Mann erpreßt. In diesem Kontext akzentuiert

⁷⁵² Maupassant: *Le Vagabond*, in: *Contes et nouvelles II*, S. 866.

⁷⁵³ Fortgeführt wird die negative Charakterisierung der Magd übrigens durch die Darstellung ihres Verhaltens nach der Vergewaltigung. Sie ärgert sich über die vergossene Milch und will ihrerseits Randel Gewalt antun, um den Schaden von ihm ersetzt zu bekommen. An die Stelle der verletzten Ehre tritt so der materielle Schaden.

⁷⁵⁴ Vgl. Maupassant: *Le Vagabond*, in: *Contes et nouvelles II*, S. 867.

⁷⁵⁵ Vgl. Forestier, in: Maupassant: *Contes et nouvelles II*, S. 1605.

⁷⁵⁶ Vgl. zur Abgrenzung von Schauernovelle und sozialkritischer Novelle oben S. 62-65.

Maupassant das Problem des durch die Vergewaltigung hervorgerufenen Gefühls der Beschmutzung der Frau. Die Einbeziehung dieses Moments findet im Handlungsablauf ihre Entsprechung in dem Selbstmord der Protagonistin bezeichnenderweise durch Sich-Ertränken (vgl. oben S. 95).

Im 19. Jahrhundert läßt sich somit für das schauernovellistische Handlungsmotiv der Vergewaltigung folgende Entwicklung ausmachen: Während in der Romantik dasjenige Motivschema vorherrscht, das die außerordentliche Börsartigkeit von Tat und Täter sowie die Schönheit, geistige Größe, Unschuld und Reinheit der Opfer herausstellt, findet sich das Motiv in der naturalistischen Gestaltung durch Maupassant entästhetisiert, entsublimiert und zum Teil entdramatisiert, indem die Handlung in ein einfaches, bäuerliches Milieu verlegt wird, den Opfern nicht mehr die Eigenschaften der außergewöhnlichen Schönheit, Unschuld etc. zugeschrieben werden; dem Motiv ist bei Maupassant darüber hinaus, im Vergleich zu den romantischen Gestaltungen, die epische Überhöhung des Bösen genommen, indem das Sexuell-Triebhafte im Handeln der Täter – die bei Maupassant nicht selten zum Opfer ihrer eigenen befremdlichen Leidenschaften werden – hervorgehoben wird.

b) Inzest

Als zweites Handlungsmotiv, das eine Verletzung der Sexualmoral zum Gegenstand hat, soll das Motiv des Inzests angeführt werden. Im Vergleich zur Vergewaltigung tritt der Inzest in der Schauernovelle häufiger auf. Er begegnet in 16 Texten unseres Korpus⁷⁵⁷, das heißt in 7% der Novellen. Als ein wichtiger Wegbereiter des Motivs des Inzests, wie es in der Schauernovelle vorfindlich ist, kann wiederum die *gothic novel* gelten, bei der das Motiv gehäuft auftritt: In ihrer Untersuchung zum englischen Schauerroman von 1790-1830 zählt Tracy 52 Romane, die das Motiv aufweisen.⁷⁵⁷ Wie Frenzel bemerkt, kann „das Verbot des Inzests, der sexuellen Beziehung zwischen Blutsverwandten, [...] trotz Ausnahmen, die sich bei verschiedenen Stammeskulturen finden, cum grano salis als universal angesehen werden“⁷⁵⁸: So habe das Mosaische Gesetz für die Hebräer den Inzest als strafbare Handlung festgelegt; das des Solon habe in Athen die Geschwisterehe, die vorher gestattet gewesen sei, sowie die Ehe zwischen Eltern und Kindern verboten; bei den Römern habe die Ablehnung des „incestum“ (= „Befleckung“, „Unzucht“) zu strengen Eheverboten zwischen Verwandten sogar sechsten und siebten Grades geführt, deren Mißachtung mit dem Zwang zum

⁷⁵⁷ Tracy (1981), S. 201.

⁷⁵⁸ Frenzel (1999), S. 399.

Selbstmord bestraft worden sei.⁷⁵⁹ Ebenso hätten Christentum und Islam den Inzest verboten, und auch in säkularen Normgefügen wird der Beischlaf mit einem leiblichen Verwandten bestraft, nach bundesdeutschem Recht z.B. mit Freiheitsstrafe bis zu drei Jahren oder mit Geldstrafe. Weil das Tabu des Inzestes so tief in den menschlichen Gesellschaften verankert ist und eine Überschreitung desselben ein Durchbrechen sowohl der sozialen als auch der religiösen Ordnung bedeutet, ist die Darstellung der Transgression dieses Tabus eine der wirkungsvollsten Formen der Negation. So liegt es nahe, daß Schauernovellenautoren das Inzestmotiv verwenden.

Dem universal verbreiteten Inzesttabu steht die Tatsache entgegen, „daß bei bevorrechtigten Kasten bestimmter Kulturen Inzest nicht nur erlaubt, sondern sogar empfohlen wurde“⁷⁶⁰: Grundlage für diesen Brauch, der beispielsweise im alten Persien sowie in den morgenländischen Dynastien der Pharaonen, Seleukiden und Ptolemäer begegnet und den beispielsweise auch der römische Kaiser Caligula, der seine Schwester heiraten wollte, für sich beanspruchte, ist nach Frenzel ein mutterrechtlich orientiertes Erb- und Nachfolgerecht, das einen Verlust des Besitzes infolge Einheirat von Töchtern in fremde Familien habe ausschließen wollen. Hierbei habe auch die Vorstellung von der Reinerhaltung des Blutes eine Rolle gespielt. Die Anwendung dieser rechtlichen Regelung hängt selbstverständlich damit zusammen, welchen materiellen Wert das Erbe hat und ob es mit politischer Macht verbunden ist. Aus diesem Grund hätten, so Frenzel, viele regierende Familien und bezeichnenderweise die Götter dieses Vorrecht genossen: „Zeus hatte seine Schwester Hera zur Frau, in der ägyptischen Mythologie sind die Geschwister Isis und Osiris ein Paar, der indische *Rigveda* erzählt das gleiche von Yama und Iami [...]“⁷⁶¹. Die Ambivalenz des Inzests, der sich somit einerseits als Tabu, andererseits als Vorrecht darstellt, spiegelt sich in den Motivgestaltungen, wie sie in der Schauernovelle begegnen. Die Inzesttäter der Schauernovelle sind – hier bestätigt sich für die Schauernovelle weitgehend, was Frenzel für die Literatur im allgemeinen bemerkt – „Ausnahmemenschen, deren geistige Physiognomien vom tyrannisch-düsteren, aber nie gemeinen Gewalttäter bis zum edlen, exklusiv empfindenden Verwirklicher seiner Leidenschaft abgeschattiert sind.“⁷⁶²

Was den tyrannisch-düsteren Typus betrifft, so begegnet dieser in der französischen Schauernovelle des 19. Jahrhunderts in seiner deutlichsten Ausprägung in der Figur des François Cenci aus Stendhals Novelle *Les Cenci* (1837), der sich an seiner Tochter Béatrix

⁷⁵⁹ Vgl. Frenzel (1999), S. 399.

⁷⁶⁰ Ebd., S. 400.

⁷⁶¹ Ebd.

⁷⁶² Ebd., S. 401.

nicht etwa aus Liebe, sondern aus Haß, den er all seinen Kindern entgegenbringt⁷⁶³, vergeht, sie einsperrt und schlägt. Die widernatürliche inzestuöse Beziehung des Vaters zu seiner Tochter eröffnet sich dem Leser in Etappen:

[...] François Cenci montra une extrême colère, et pour empêcher que Béatrix, en devenant plus grande, n'eût l'idée de suivre l'exemple de sa sœur, il la séquestra dans un des appartements de son immense palais. Là, personne n'eut la permission de voir Béatrix, alors à peine âgée de quatorze ans, et déjà dans tout l'éclat d'une ravissante beauté. Elle avait surtout une gaieté, une candeur et un esprit comique que je n'ai jamais vus qu'à elle. François Cenci lui portait lui-même à manger. Il est à croire que c'est alors que le monstre en devint amoureux, ou feignit d'en devenir amoureux, afin de mettre au supplice sa malheureuse fille.⁷⁶⁴

Was sich in der oben angeführten Textpassage andeutet, wird in einem der folgenden Absätze explizit benannt, indem nun detailliert beschrieben wird, mit welchen Praktiken das „monstre“ François Cenci seine Tochter quält:

Toutes ces choses ne lui suffirent point; il tenta avec des menaces, et en employant la force, de violer sa propre fille Béatrix, laquelle était déjà grande et belle; il n'eut pas honte d'aller se placer dans son lit, lui se trouvant dans un état complet de nudité. Il se promenait avec elle dans les salles de son palais, lui étant parfaitement nu; puis il la conduisait dans le lit de sa femme, afin qu'à la lueur des lampes la pauvre Lucrèce pût voir ce qu'il faisait avec Béatrix.⁷⁶⁵

In *Les Cenci* ist das Handlungsmotiv des Inzests mit dem der Vergewaltigung verbunden. Wie dieses findet sich im vorliegenden Fall auch der Inzest in einer ästhetisierenden und sublimierenden Weise gestaltet, indem die körperliche Schönheit (vgl. oben „éclat d'une ravissante beauté“, „laquelle était déjà grande et belle“) und die geistigen Vorzüge (vgl. oben „elle avait surtout une gaieté, une candeur et un esprit comique“) sowie die Unschuld Béatrix' hervorgehoben werden. Was den Inzesttäter François Cenci betrifft, so ist dieser zwar ein gewalttätiger, herrschsüchtiger Held, aber die Außergewöhnlichkeit seiner Persönlichkeit und seines Auftretens faszinieren seine Umgebung:

Cet homme, qui, l'on ne peut le nier, avait reçu du ciel une sagacité et une bizarrerie étonnantes, fut fils de monsieur Cenci [...]. François Cenci, outre cette grande fortune, avait une réputation de courage et de prudence à laquelle, dans son jeune temps, aucun autre Romain ne put atteindre [...].⁷⁶⁶

Der Erzähler benennt im weiteren Cencis Sünden – außerordentliche sexuelle Sittenlosigkeit entsprechend der Neigung zum Bizarren und Unglauben, ablesbar daran, daß Cenci niemals eine Kirche betritt – und beschreibt hierauf sein Aussehen. Dabei findet sich die Ambivalenz zwischen dem faszinierend Kraftvollen und geistig Herausragenden auf der einen Seite und

⁷⁶³ Vgl. Stendhal: *Les Cenci*, in: *Romans II*, S. 689: „[...] il fut poussé à cette belle action [de bâtir une église dans la cour de son vaste palais] par le désir singulier d'avoir sous ses yeux les tombeaux de tous ses enfants, pour lesquels il eut une haine excessive et contre nature, même dès leur plus tendre jeunesse, quand ils ne pouvaient encore l'avoir offensé en rien.“

⁷⁶⁴ Stendhal: *Les Cenci*, in: *Romans II*, S. 690.

⁷⁶⁵ Ebd., S. 691.

Lucrèce ist Béatrix' Stiefmutter, François' zweite Frau und kinderlos.

⁷⁶⁶ Ebd., S. 686f.

dem abstoßend Gewalttätigen und Bösen auf der anderen Seite in der äußerlichen Erscheinung des Protagonisten gespiegelt. Den positiven Ausdrücken „fort bien fait“, „extrêmement fort“, „yeux grands et expressifs“, „sourire plein de grâce“ stehen die negativ konnotierten Eigenschaften „mais la paupière supérieure retombait un peu trop“, „le nez trop avancé et trop grand“, „lèvres minces“, „sourire [...] terrible“ gegenüber:

Le moindre vice qui fût à reprendre en François Cenci, ce fut la propension à un amour infâme; le plus grand fut celui de ne pas croire en Dieu. [...]
C'était un homme d'à peu près cinq pieds quatre pouces, fort bien fait, quoique trop maigre; il passait pour être extrêmement fort [...]; il avait les yeux grands et expressifs, mais la paupière supérieure retombait un peu trop; il avait le nez trop avancé et trop grand, les lèvres minces et un sourire plein de grâce. Ce sourire devenait terrible lorsqu'il fixait le regard sur ses ennemis; pour peu qu'il fût ému ou irrité, il tremblait excessivement et de façon à l'incommoder.⁷⁶⁷

In Entsprechung zu seinem zwar böse-verbrecherischen, aber immer aufs Außergewöhnliche bedachten Charakter rechtfertigt François Cenci die inzestuöse Beziehung zu seiner Tochter folgendermaßen:

Il donnait à entendre à cette pauvre fille une hérésie effroyable, que j'ose à peine rapporter, à savoir que, lorsqu'un père connaît sa propre fille, les enfants qui naissent sont nécessairement des saints, et que tous les plus grands saints vénérés par l'Eglise sont nés de cette façon [...].⁷⁶⁸

Indem der Protagonist sich auf eine alte, von unterschiedlichen Religionen sanktionierte Tradition beruft, wonach im Inzest neben dem Verbrechen auch ein Vorrecht der von Gott (bzw. den Göttern) Auserwählten gesehen werden kann, wird an dieser Stelle im Text selbst die für das Motiv des Inzests typische Ambivalenz heraufbeschworen: Selbst François Cenci als Verkörperung des düster-tyrannischen inzestuösen Helden erscheint somit als eine Figur, die Herausgehobenheit – zumindest in der Argumentation gegenüber der Tochter – auch dadurch erreichen will, daß er einen engen Bezug zum Göttlichen anstrebt. Er behauptet, Heiligkeit (er)zeugen zu können durch ein Verhalten, das seine Umgebung wie auch der implizite Leser für abgrundtief böse hält.

Derselbe Typus des tyrannisch-düsteren, gewalttätigen, seine väterliche Autorität mißbrauchenden Inzesttäters begegnet in Sades *Laurence et Antonio* (in *Les Crimes de l'amour*, entst. 1787/88; ersch. 1800), in *L'Inceste et le parricide* aus Pommiers Novellensammlung *La Pile de Volta* (1831) sowie in *Père et amant* von Arago und Kermel (in *Insomnies*, 1833). Auch in diesen drei Fällen ist das Handlungsmotiv des Inzests mit demjenigen der Vergewaltigung verbunden. In allen der erwähnten Erzählungen wird der Inzest darüber hinaus zu dem auslösenden Moment der folgenden Handlung, das heißt, der

⁷⁶⁷ Stendhal: *Les Cenci*, in: *Romans II*, S. 688. Zu der angeführten Textstelle ist zu bemerken, daß diese sich nicht in der italienischen Chronik findet, die Stendhal als Vorlage für seinen Text diente, sondern daß das Porträt, welches hier gezeichnet wird, Stendhals Gestaltungswillen und Phantasie entspringt.

⁷⁶⁸ Ebd., S. 691.

folgenden Verbrechen bzw. Reaktionen: Die Opfer können ihre peinvolle Lage nicht länger ertragen, so daß sie sich, oft mit Hilfe von ihnen nahestehenden Menschen, gegen die ihnen angetane Gewalt wehren und den Inzesttäter ermorden bzw. ermorden lassen. So ist das Motiv des Inzests auch – in direkter oder indirekter Weise – mit demjenigen des Vaternmords verbunden. Die genannte Abfolge von Handlungsmotiven (Inzest, Vergewaltigung, Vaternmord) in Kombination mit einem bestimmten Opfer- (die schöne geschändete Unschuld) und einem bestimmten Inzesttäter-Typusmotiv begegnet in unserem Korpus ausschließlich in Novellen der Romantik, die auf diese Weise unter Einschluß ästhetisierender und sublimierender Elemente die widernatürlich-bösen Abgründe in der menschlichen Seele besonders eindrucksvoll gestalten.

Was den Typus des edlen, eine außerordentliche Liebe verwirklichenden Inzesttäters betrifft, so begegnet dieser beispielsweise in Maupassants Novelle *M. Jocaste* (1883): In dieser Erzählung berichtet ein Erzähler davon, wie der Protagonist, Pierre Martel, sich in seine Tochter verliebt, weil diese das Ebenbild ihrer verstorbenen Mutter darstellt. Die Tochter, die bei dem Ehemann ihrer Mutter, ihrem vermeintlichen Vater, aufgewachsen ist, erwidert Martels Liebe, ohne freilich zu wissen, daß sie ihren leiblichen Vater vor sich hat. In einem Moment wahnsinniger Leidenschaft⁷⁶⁹ – der in vielem dem Moment ähnelt, in dem ihre unglücklich verheiratete Mutter und Martel miteinander geschlafen haben⁷⁷⁰ – gibt sich die Tochter ihrem Vater hin. Der Ähnlichkeit der Situationen entspricht eine Ähnlichkeit der Gefühle:

Cette enfant l'aimait avec égarement, avec folie, de cette passion fatale et héréditaire qui l'avait abattue, vierge, ignorante et éperdue, sur la poitrine de cet homme. Elle avait agi ainsi dans cette irrésistible ivresse de l'être entier qui ne sait plus, qui se donne, que l'instinct tumultueux emporte, jette à l'étreinte d'un amant comme il jette la bête au mâle.⁷⁷¹

⁷⁶⁹ Vgl. den für Verständnis werbenden Erzählerkommentar „On devient fou en certains moments. Ils le furent.“ (Maupassant: *M. Jocaste*, in: *Contes et nouvelles I*, S. 720).

⁷⁷⁰ Vgl. hierzu Maupassant: *M. Jocaste*, in: *Contes et nouvelles I*, S. 717f.: „On l'avait mariée à seize ans, avec un homme vieux et dur, un homme d'affaires avide de sa dot. [...] Elle comprit tout d'un coup la vie, l'avenir perdu, le désastre de ses espérances; et un seul désir lui demeura dans l'âme, celui d'avoir un enfant pour occuper son amour. Elle n'en eut pas. Deux ans se passèrent. Elle aimait. C'était un jeune homme de vingt-trois ans, qui l'adorait à commettre toutes les folies pour elle. Elle résista cependant résolument et longtemps. Il s'appelait Pierre Martel. Mais, un soir d'hiver, ils se trouvèrent seuls, chez elle. Il était venu prendre une tasse de thé. Puis ils s'étaient assis, tout près du feu, sur un siège bas. Ils ne parlaient guère, harponnés par le désir, les lèvres pleines de cette soif sauvage qui les jette sur d'autres lèvres, les bras frémissants du besoin de s'ouvrir et d'étreindre.“ Typischerweise wird an dieser Stelle das Eheunglück der ehebrecherischen Frau betont, das die ehebrecherische Liebe – und damit auch das ihr entsprungene Kind – in einem edleren Licht erscheinen läßt.

⁷⁷¹ Maupassant: *M. Jocaste*, in: *Contes et nouvelles I*, S. 720.

Auf naturhaft-schicksalhafte Weise kann die Tochter nicht anders handeln. Dasselbe gilt für ihren Vater. Gegen eine solche Liebe, die wie ein Erbe anmutet⁷⁷², können moralische Bedenken, wie der Erzähler zu Beginn der Erzählung formuliert, nichts ausrichten:

Que peuvent les sentiments appris contre la violence des instincts? Que peut le préjugé de la pudeur contre l'irrésistible volonté de la nature?⁷⁷³

Vererbt werden können ein Vermögen oder auch eine Krankheit. Die durch den Titel der Novelle nahegelegte Assoziation betrifft einen ererbten Fluch. Ödipus wird schicksalhaft vom Zufall in die Arme seiner Mutter Jokaste getrieben. Pierre Martel wird zum „M. Jocaste“, weil sein Kind ebenfalls durch eine naturgewaltige, fluchartige Liebe zum Partner eines Elternteils wird. Selbstverständlich sind bei diesem Vergleich auch die Unterschiede zu betonen. Anders als Jokaste ist sich Pierre Martel über seine Situation im klaren. Anders als Jokaste weiß er, was er tut. Das bedeutet aber nicht, daß er vernunftgeleitet ganz anders handeln könnte. Die allen Lebewesen innewohnende Triebhaftigkeit, die für Maupassant einen Urgrund des menschlichen Verhaltens darstellt⁷⁷⁴, läßt die inzestuöse Tat des Vaters (und der Tochter) nicht viel weniger vorherbestimmt erscheinen als Ödipus' Erfüllung des prophezeiten Schicksals. In der Sichtweise des Naturalismus hat sich die zwanghafte Notwendigkeit eines bestimmten Handelns nur vom göttlichen Orakel, dem anscheinend durch Zufall Folge geleistet wird, auf die psychisch-emotionale Disposition der beteiligten Menschen verlagert. Man mag darin nur eine moderne Auslegung des Mythos sehen.

Ein wichtiger Unterschied zwischen dem Mythos und Maupassants Novelle besteht jedoch darin, daß, nachdem der Inzest vollzogen ist, dem Leser Kriterien und Abwägungen mitgeteilt werden, nach denen Pierre Martel sein weiteres Verhalten bewußt ausrichtet. In der Wiederaufnahme des Erzählrahmens verschiebt sich die Erzählerrede auf den letzten beiden Seiten des Textes in die Richtung einer internen Fokalisierung.

Que faire? L'abandonner, la doter, la marier?... [...] elle mourrait de chagrin, sans accepter son argent ni un autre époux, puisqu'elle s'était livrée à lui. Il avait brisé sa vie, détruit tout bonheur possible pour elle ; [...].⁷⁷⁵

Der Protagonist schreibt sich, vermittelt über den Erzähler, in diesem Stadium des Gedankengangs die Schuld am Unglück seiner Tochter zu, und die Lage seines Kindes erscheint dem Vater endgültig ausweglos – zumindest solange sein Denken sich im Rahmen des Üblichen und der gesellschaftlichen Normen bewegt: Gleich, ob er sich selbst tötet oder

⁷⁷² Dem oben zitierten Adjektiv „héréditaire“ geht einige Zeilen zuvor das Verb „hériter d'une passion fatale“ (Maupassant: *M. Jocaste*, in: *Contes et nouvelles I*, S. 720) voraus.

⁷⁷³ Maupassant: *M. Jocaste*, in: *Contes et nouvelles I*, S. 718.

⁷⁷⁴ Vgl. zu den Affinitäten von Maupassant zu Charcot oben die Erläuterungen zu *La Petite Roque* (S. 223).

⁷⁷⁵ Maupassant: *M. Jocaste*, in: *Contes et nouvelles I*, S. 720.

ob er die Tochter anderweitig verheiratet, ihr Leben, so seine Überzeugung, bliebe zerstört. Damit jedoch hätte er ein Versprechen gebrochen:

Et le souvenir ardent lui revenait des serments faits à la mourante [= la mère]. « Il avait promis qu'il donnerait toute sa vie à cette enfant, qu'il commettrait un crime, s'il le fallait, pour son bonheur. »⁷⁷⁶

Die Folge dieser Erinnerung besteht darin, daß die gesellschaftlichen Normen gegenüber dem am Totenbett der Mutter geleisteten Versprechen, für die Tochter zu sorgen, an Gewicht verlieren. Das von Pierre Martel seines Erachtens geforderte Verbrechen besteht darin, den inzestuösen Charakter der Beziehung geheim- und die Beziehung selbst aufrechtzuerhalten bzw. sie durch die Ehe zu institutionalisieren. Die letzte Konsequenz der Überlegungen wird in (stummer) direkter Rede angeführt:

«Soit ! se dit-il ; ce secret infâme pourra me ronger le coeur. Comme elle ne le saurait soupçonner, j'en porterai seul le poids. »⁷⁷⁷

Der Inzesttäter erscheint als ein Mann, der edel und moralisch empfindet und der auf so außerordentliche Art und Weise liebt, daß er für das Glück der Geliebten sein eigenes potenzielles Unglück in Kauf nimmt.

Wenn man diese Argumentation ernstnimmt, erscheint der triebhafte Charakter des Inzest-Motivs am Ende dieser Novelle deutlich abgemildert. Die Entscheidung für die inzestuöse Ehe wird als eine altruistische Vernunftentscheidung präsentiert.

Hiergegen lassen sich selbstverständlich Einwände formulieren, und im Novellentext wird zuvor eingeräumt, daß auch ein egoistischer Beweggrund – das eigene Lieben – besteht:

Et puis, il l'aimait aussi, lui ! Il l'aimait avec horreur, maintenant, mais aussi avec emportement. C'était sa fille, soit. Le hasard des fécondations, la loi brutale de la reproduction, un contact d'une seconde avaient fait sa fille de cet être qu'aucun lien légal n'attachait à lui, qu'il chérissait, comme il avait chéri sa mère, et même plus, comme si deux passions se fussent accumulées en lui.⁷⁷⁸

In der zitierten Textstelle wird des weiteren vorgeführt, wie der Betroffene moralischen Bedenken entgegentreten kann: Der physiologische Zufall eines Fortpflanzungsakts, hier in abschätziger Formulierung evoziert, dürfe in der Werteskala nicht vor einer übermächtigen Liebesleidenschaft rangieren.⁷⁷⁹ In dieser Kampfansage an die akzidentelle Natur deutet sich zwar eine Negation des Inzesttabus an⁷⁸⁰; aber bei Martels Heirat handelt es sich deswegen

⁷⁷⁶ Maupassant: *M. Jocaste*, in: *Contes et nouvelles I*, S. 721.

⁷⁷⁷ Ebd.

⁷⁷⁸ Ebd., S. 720f.

⁷⁷⁹ Besnard-Coursodon zufolge sträubt sich Martel gegen Schuldgefühle und dagegen, sich einer höheren Schicksalsmacht zu unterwerfen, auch wenn er durchaus deren Opfer geworden sei. Die Autorin stellt fest: „il échappe à la condition de victime en reconnaissant cet amour incestueux; ce que la nature lui inspire, il le prend à son propre compte. Reste alors un amour réciproque librement consenti: plutôt que la morale, c'est la nature que brave M. Jocaste.“ (Besnard-Coursodon 1973, S. 126).

⁷⁸⁰ Auch der Umgang des Autors Maupassant mit seiner Novelle läßt darauf schließen, daß er den Text nicht für unproblematisch hielt. Louis Forestier bemerkt diesbezüglich: „*M. Jocaste* a quelque chose de plus inquiétant [que les légendes d'Édipe]: une ambiguïté dont l'audace dut apparaître à l'auteur lui-même puisqu'il ne

keinesfalls um eine bewußt böse oder auch nur amoralische Entscheidung, wie sie beispielsweise in Sades Novelle *Eugénie de Franval* dargestellt wird. Denn den Schlußpunkt der Novelle und eine für die Rahmensituation entscheidende Frage bildet das Problem des zweifelhaften Glücks des Inzesttäters.⁷⁸¹ Pierre Martel entscheidet sich für eine Ehe aus Liebe, obwohl dies für ihn als Wissenden in sich den Aspekt des „horreur“ birgt und er damit die Last eines „secret infâme“⁷⁸² allein auf sich nimmt. Verantwortliches Handeln besteht nach Meinung des Erzählers in bezug auf den Protagonisten von *M. Jocaste* darin, im Inzest zu leben. Das Tabu aber besteht hier insofern fort, als dieses Leben im Inzest – und zwar, so die Suggestion des Textes, aus nachvollziehbaren Gründen – dennoch „horreur“ zu erregen vermag.

Auf das zugehörige Adjektiv „horrible“ verweist der Erzähler schon im Rahmen zu Beginn der Novelle in einer Art *Captatio benevolentiae*:

Peut-être se trouvera-t-il quelqu'un, non pour excuser le fait immonde et brutal, mais pour comprendre qu'on ne peut lutter contre certaines fatalités qui semblent des fantaisies horribles de la nature toute-puissante!⁷⁸³

Die Rezeptionshaltung, die sich der Erzähler beim einen oder anderen Zuhörer wünscht, stellt ebenso eine Anforderung an den impliziten Leser dar. Im Zentrum des Zitats steht der Begriff „comprendre“. Er bezieht sich auf die Kombination von Schicksalhaftigkeit und instinkthafter Naturhaftigkeit. Maupassant wirft mit der Darstellung der Außerordentlichkeit einer schicksalhaften Liebe im Zusammenhang mit dem Inzest-Motiv die Frage nach Freiheit und Selbstbestimmung des Menschen auf. Eine mächtige Naturkraft wirkt wie ein Fluch, und der Mensch kann sich ihrer nicht erwehren. In einem zweiten Schritt, vom Ende der Novelle her ist der Leser aber des weiteren aufgefordert zu verstehen, daß der Mensch sich auch in einer solchen Lage in einem gewissen Rahmen als edel erweisen kann. An die Stelle der Empörung über Pierre Martels Verhalten – auf Seiten der im Rahmen zuhörenden Madame – soll Verständnis für sein Schicksal und eine gewisse Achtung vor seinem Verhalten seiner Tochter gegenüber treten. So sehr im Zeitalter des Naturalismus auch die Tendenz besteht, die Unkontrollierbarkeit des Triebhaften hervorzuheben – in Maupassants *M. Jocaste* wird das

recueillit jamais ce conte. Indirectement il y fait l'apologie du ‚bonheur dans le crime‘ [...]“ (in: Maupassant: *Contes et nouvelles I*, S. 1507). Die Apologie des Inzests, die in *M. Jocaste* ansatzweise vorgebracht wird, erinnert in gewissen Punkten an Argumente, wie sie in Sades Novelle *Eugénie de Franval* angeführt werden. Vgl. hierzu unten S. 235.

⁷⁸¹ In dem die Erzählung abschließenden Kommentar des Erzählers bemerkt dieser: „Je ne sais pas s'il fut heureux; mais j'aurais fait comme lui, Madame.“ (Maupassant: *M. Jocaste*, in: *Contes et nouvelles I*, S. 721). Dieser Satz und andere Formulierungen des Erzählers erlauben es, gegen Forestiers intertextuelle Anspielung auf Barbey's Titel (s. Anm. 780) kritisch einzuwenden, daß Martel mit seiner Entscheidung gerade nicht in einem vollkommenen Glück à la Barbey lebt.

⁷⁸² Maupassant: *M. Jocaste*, in: *Contes et nouvelles I*, S. 721.

⁷⁸³ Ebd., S. 717.

infam Erscheinende doch nicht nur als etwas dargestellt, das naturhaft bzw. als anthropologische Konstante quasi akzeptiert werden muß, sondern mit dem infam Erscheinenden verbindet sich letztlich auch ein Prüfstein für das Verantwortungsgefühl des Protagonisten. Dem Handeln Martels fehlt das Element des Gewalttätigen, Verbrecherischen, Bösen. Am Ende der Fabel fehlt, so die Lenkung des impliziten Lesers, dem Handeln Martels sogar das Verantwortungslose. Aber der Schrecken bleibt.

Eine andere Variante des Typus des edlen Inzesttäters, der eine außerordentliche Liebe verwirklicht, findet sich in Sades *Eugénie de Franval* (in *Les Crimes de l'amour*; entst. 1787/88, ersch. 1800). Sade ist im übrigen ein Autor, der von allen Schauernovellenautoren das Motiv des Inzests am häufigsten verwendet, worin sich sein starkes Bestreben zeigt, moralische Normen und Grenzen zu überschreiten.

In Maupassants *M. Jocaste* wird der Inzest gleich im ersten Satz explizit als Thema der Erzählung eingeführt; in *Eugénie de Franval* erfolgt eine etwas langsamere, Spannung aufbauende Annäherung an den Gegenstand, indem im ersten Absatz auf Menschen verwiesen wird „qui se permettent tout pour satisfaire leurs désirs“⁷⁸⁴ und indem die Darstellung von „monstrueux détails du crime affreux [...]“⁷⁸⁵ angekündigt wird. Nach einer relativ kurzen Exposition wird die Inzesttat feierlich in Szene gesetzt. Wie in Maupassants Novelle wird der Inzest auch bei Sade bewußt begangen (dieser sogar bewußt sowohl vom Vater als auch der Tochter). Zur inzestuösen Initiation seiner Tochter arrangiert Franval ein vertrauliches Beisammensein auf dem Land, bei dem Eugénie, die ihren Vater abgöttisch liebt, sich diesem in einem „salon voluptueux“⁷⁸⁶ auf einen „trône de roses“⁷⁸⁷ gebettet hingibt. Eugénie erinnert hierbei in Kleidung und Schmuck an „ces vierges qu'on consacrait jadis au temple de Vénus“⁷⁸⁸. An anderer Stelle im weiteren Verlauf der Handlung findet sich das inzestuöse Liebesspiel durch das Dekor ähnlich feierlich erhoben. Eugénie soll sich dem Freund Franvals, Valmont, zeigen, der sich das Recht, Eugénie zu sehen, dadurch erworben hat, daß er auf perfide Weise versucht, die Mutter Eugénies zu verführen, die der inzestuösen Beziehung zwischen Vater und Tochter im Wege steht:

Là, dans une salle décorée, Eugénie, nue sur un piédestal, représentait une jeune sauvage fatiguée de la chasse, et, s'appuyant sur un tronc de palmier, dont les branches élevées cachaient une infinité de lumières disposées de façon que les reflets, ne portant que sur les charmes de cette belle fille, les faisaient valoir avec le plus d'art.⁷⁸⁹

⁷⁸⁴ Sade: *Eugénie de Franval*, in: *Œuvres complètes X*, S. 425.

⁷⁸⁵ Ebd.

⁷⁸⁶ Ebd., S. 433.

⁷⁸⁷ Ebd.

⁷⁸⁸ Ebd.

⁷⁸⁹ Ebd., S. 468.

In *Eugénie de Franval* fehlt den Inzesttätern, und damit auch dem Inzest, der Charakter des fluchbeladenen Schändlichen: Der Inzest wird den Protagonisten hier nicht von einem grausamen Schicksal auferlegt. Vielmehr stellt er sich als gewollt sowie als strahlend, edel dar und wird dementsprechend nicht versteckt und verdeckt gehalten, sondern von Franval geradezu theatralisch bzw. wie ein Kunstwerk inszeniert. Dies hat unter anderem zur Folge, daß die Inzesttat, wie die oben zitierte Szene zeigt, von einem Voyeurismus begleitet wird, der hervorhebt, wie erotisch verlockend und anziehend sich das inzestuöse Liebesverhältnis zwischen Vater und Tochter gestaltet. Und durch die Apologie des Inzests, die Franval vorbringt, als er von seinem Freund Valmont gefragt wird, ob er tatsächlich seine Tochter liebe, wird dasjenige Moment des Inzests hervorgehoben, welches dieses Verbrechen als Vorrecht der Auserwählten und Starken erscheinen läßt:

Oui, mon ami, comme Loth! j'ai toujours été pénétré d'un si grand respect pour les livres saints, toujours si convaincu qu'on gagnait le ciel en imitant ses héros!... [...] L'univers n'est-il donc pas rempli de ces faiblesses? N'a-t-il pas fallu commencer par là pour peupler le monde? et ce qui n'était pas un mal, alors, peut-il donc l'être devenu? Quelle extravagance! Une jolie personne ne saurait me tenter, parce que j'aurais le tort de l'avoir mise au monde? Ce qui doit m'unir plus intimement à elle deviendrait la raison qui m'en éloignerait? C'est parce qu'elle me ressemblerait, parce qu'elle serait issue de mon sang, c'est-à-dire parce qu'elle réunirait tous les motifs qui peuvent fonder le plus ardent amour, que je la verrais d'un œil froid?... Ah! quels sophismes... quelle absurdité! Laissons aux sots ces ridicules freins : ils ne sont pas faits pour des âmes telles que les nôtres. L'empire de la beauté, les saints droits de l'amour, ne connaissent point les futiles conventions humaines [...]. Foulons aux pieds ces préjugés atroces, toujours ennemis du bonheur : s'ils séduisirent quelquefois la raison, ce ne fut jamais qu'aux dépens des plus flatteuses jouissances... Qu'ils soient à jamais méprisés par nous !⁷⁹⁰

Während der Maupassantsche Protagonist Pierre Martel starke moralische Bedenken beim Vollzug des Inzests hegt und diesen nur aus einer gewissen schicksalhaft erscheinenden Ausweglosigkeit heraus begeht, handelt Franval also, hierin eher Stendhals Protagonisten François Cenci ähnlich, aus innerer Überzeugung und aus einem Gefühl der Verachtung gegenüber dem Tabu des Inzests heraus. Franval verneint an dieser Stelle im Grunde jedes moralische Prinzip, indem er die Herrschaft der Schönheit und der Erotik proklamiert. Für ihn ist derjenige, der es wagt, gegen das Inzestverbot zu verstoßen, Teil einer geistig-seelischen Elite, die allein sich über kleinliche vorurteilsbehaftete Bedenken hinwegzusetzen vermag. Die Inzesttäter erscheinen in *Eugénie de Franval* somit als starke, über der menschlichen Moral stehende, schöne, faszinierende Wesen, die sich, ihrem Wesen entsprechend, einer außergewöhnlichen Liebe hingeben. Dies trifft sowohl auf den Vater als auch auf die Tochter zu.

Andererseits ist für Sades Novelle festzuhalten, daß der Inzest hier die Ursache für mehrere Verbrechen bildet, indem die Liebe zwischen Vater und Tochter am Schluß der Handlung dazu führt, daß Franval sowohl seine Frau als auch seine Tochter, die am Totenbett ihrer

⁷⁹⁰ Sade: *Eugénie de Franval*, in: *Œuvres complètes X*, S. 443f.

Mutter gewissermaßen einen tödlichen Schock der Bekehrung erfährt, sowie Valmont tötet. Angesichts dieser Tode begeht auch Franval reuig Selbstmord. An anderer Stelle wurde schon darauf hingewiesen, daß diese Bekehrung der Inzesttäter zum Guten als *dénouement* der Novelle künstlich aufgesetzt und der Zensur geschuldet wirkt (vgl. oben S. 131, Anm. 459). Insgesamt erscheint das Glück, das Franval und Eugénie in ihrem Inzest erleben, im Kontext des Novellenganzen sehr viel glaubwürdiger und plastischer dargestellt als ihre Umkehr. Der Autor scheint einen Haken zu schlagen, der vordergründig wirken mag. Am Ende wird anscheinend illustriert, in welches Unglück das Laster gerade die Lasterhaften stürzt. Doch unter einem anderen Blickwinkel betrachtet läßt sich gerade das Ende auch im Sinn der Sadeschen Theorie der „malheurs de la vertu“ deuten: In den Tod werden die beiden verbrecherischen Protagonisten geführt, nachdem sie sich auf der Grundlage gängiger Tugendvorstellungen von Inzest und Gewaltverbrechen abgewandt haben.

Sade betont in *Eugénie de Franval* also vor allem das faszinierende Moment des Inzests, und die Inzesttäter erscheinen in diesem Sinn als herausgehobene, außerordentliche Menschen. Gleichzeitig dient das Motiv des Inzests dazu, die absolute Amoralität Franvals und Eugénies darzustellen.

Über die verschiedenen Inzesttätertypen hinausgehend ergeben sich weitere Motivvariationen durch die unterschiedlichen Personenkonstellationen: Dabei ist in unserem Korpus die Konstellation Vater/Tochter am häufigsten vertreten, nämlich siebenmal; die Konstellation Bruder/Schwester begegnet sechsmal; „die von S. Freud als archetypisch empfundene Mutter-Sohn-Beziehung“⁷⁹¹ findet sich hingegen in nur einer Novelle (in Bloys *Jocaste sur le trottoir*, in *Histoires désobligeantes*, 1894). In drei weiteren Novellen wird darüber hinaus ein Inzest in abgemilderter Form dargestellt, indem das inzestuöse Begehren sich nicht auf Blutsverwandte bezieht, sondern sich über eine nur gesetzmäßige Verwandtschaft hinwegsetzt: Dies ist der Fall in Sades Novelle *Laurence et Antonio* (in *Les Crimes de l'amour*, entst. 1787/88; ersch. 1800), wo ein Vater die Liebe seiner Schwiegertochter begehrt; in *La Comtesse de Sancerre* (ebd.), wo eine Mutter den Verlobten ihrer Tochter zum Mann haben möchte; in *Adélaïde* (1869) von Gobineau, wo eine Tochter den Geliebten der Mutter verführt. Bemerkenswert an der zuletzt genannten Abwandlung des Motivschemas ist, dass die im Hinblick auf den Inzest treibende Kraft der jüngeren Generation angehört. Während der inzestuösen Beziehung in vielen Fällen auch ein paternalistisches Element anhaftet, kann – in

⁷⁹¹ Frenzel (1999), S. 401.

der Art einer Umkehrung – in *Adélaïde* das illegitime Verhältnis gerade als Aufbegehren gegen die Mutter bzw. allgemein gegen Vorrechte der älteren Generation gewertet werden.

Eine weitere schematische Unterscheidung von Motivreihen ergibt sich aus der Entgegensetzung von bewußtem und von unbewußtem Inzest. Letzterer kommt dadurch zustande, daß Verwandte nicht als solche erkannt werden und er hat so „die durch die Koppelung mit dem Motiv der unbekanntem Herkunft bedingte Funktion, auf eine Erkennungsszene zuzuführen.“⁷⁹² Der Inzest ermöglicht bei dieser Variante ein textuelles Spiel, das sich zwischen Verbergen, Andeuten und Aufdecken bewegt. In Novellen wie *Florville et Courval* und *Dorgeville ou le Criminel par vertu* von Sade (beide in *Les Crimes de l'amour*, entst. 1787/88; ersch. 1800), wie *La Fille publique* aus der Novellensammlung *La Pile de Volta* (1831) oder wie *L'Ermite* (1886) von Maupassant steht am Ende des Erzählprozesses die Anagnorisis, in der das inzestuöse Verhältnis aufgedeckt wird und die somit das *dénouement*, die finale Katastrophe bildet. In anderen Fällen liegt die Erkennung noch vor dem Vollzug des Inzests, so daß sie „inkestverhindernden Charakter“⁷⁹³ hat. Auf diese Weise wird nur mit dem Feuer des Inzests gespielt in Bloys *Tout ce que tu voudras!...* (in *Histoires désobligeantes*, 1894) und in Maupassants Erzählung *Le Port* (1889).

Die Motivvariante des unbewußten Inzests findet sich häufig kombiniert mit dem Motiv der Prostitution, so z.B. in *La Fille publique* aus *La Pile de Volta*, in *L'Ermite* und *Le Port* von Maupassant sowie in *Tout ce que tu voudras!...* von Bloy. In diesen Novellen übernimmt das Motiv des Inzests die Funktion, die moralischen Abgründe aufzuzeigen, welche die Prostitution mit sich bringt: Der Inzest hebt in zugespitzter Form heraus, daß, wer anonym einen Liebesakt verkauft bzw. sich erkauft, Gefahr läuft, eine sehr schwere Sünde zu begehen. Besonders deutlich wird dieser Umstand in Bloys *Tout ce que tu voudras!...* sowie in Maupassants *L'Ermite*, in welchen die Erkenntnis der Protagonisten, zum Inzesttäter (bzw., für *Tout ce que tu voudras!...*, fast zum Inzesttäter) geworden zu sein, einen Wandel in der Lebensführung der sündigen Helden herbeiführt. Der Protagonist aus *L'Ermite* hat seit seinem 20. Lebensjahr in Paris das freie, ungebundene Leben eines Junggesellen geführt⁷⁹⁴ und muß an seinem 40. Geburtstag entdecken, daß das Mädchen, mit dem er gerade das Bett geteilt hat, vielleicht seine Tochter ist. Daraufhin entsagt er dem oberflächlichen, sündigen

⁷⁹² Frenzel (1999), S. 402.

⁷⁹³ Ebd.

⁷⁹⁴ Vgl. Maupassant: *L'Ermite*, in: *Contes et nouvelles II*, S. 687f.: „J'avais mené, dès mon adolescence, une vie de garçon. Vous savez ce que c'est. Libre et sans famille, résolu à ne point prendre de femme légitime, je passais tantôt trois mois avec l'une, tantôt six mois avec l'autre, puis un an sans compagne en butinant sur la masse des filles à prendre ou à vendre.“

Großstadtleben, indem er sich nach Südfrankreich, in die Berge hinter Cannes, zurückzieht, um dort als Einsiedler zu leben. Die Erfahrung, aufgrund einer unmoralischen Lebensführung zum Inzesttäter geworden zu sein, bewirkt also die Umkehr des Protagonisten, der jetzt fürchtet, was ihm früher so erstrebenswert erschien:

Et j'ai peur de Paris, maintenant, comme les croyants doivent avoir peur de l'enfer. J'ai reçu un coup sur la tête, voilà tout, un coup comparable à la chute d'une tuile quand on passe dans la rue. Je vais mieux depuis quelque temps.⁷⁹⁵

In Bloys *Tout ce que tu voudras!*... begegnet ein ähnliches Schema: Hier ist es allerdings die Prostituierte, die, nachdem sie entdeckt hat, daß sie ihrem lange nicht gesehenen Bruder Maxence ihre Dienste angeboten hat und so fast zur Inzesttäterin geworden wäre, derart über ihr unmoralisches, gottloses Dasein erschrickt, daß sie sich vor einen vorüberfahrenden Wagen wirft und hierauf reuig und glücklich stirbt. Ihr Tod bewirkt auch bei dem Bruder eine Abwendung von seinem unsittlichen Leben und eine Hinwendung zu Gott, wie der lakonisch präsentierte Schluß der Erzählung erkennen läßt:

Maxence n'a plus de maîtresse. Il achève en ce moment son noviciat de frère convers au monastère de la Grande-Chartreuse.⁷⁹⁶

Daß der Bruch des Inzesttabus eine gewisse Vorrangstellung nach sich ziehen kann, ist aus mittelalterlichen Heiligenlegenden vertraut.⁷⁹⁷ In den beiden oben angeführten Erzählungen des 19. Jahrhunderts lassen sich Anklänge daran erkennen, daß ein Held – wie eben Gregorius – durch einen Inzest in schwere Sünde gerät, nach Erkenntnis und Buße aber die Gnade Gottes erfährt und zum Heiligen erhoben wird.

Was schließlich die chronologische Verteilung der verschiedenen Motivvarianten betrifft, so läßt sich in bezug auf unser Korpus festhalten, daß in vorromantischer und romantischer Zeit der wissentlich begangene Inzest vorherrscht; hiermit steht in Verbindung, daß in dieser Zeit der Typus des tyrannisch-dunklen Inzesttäters, der sich bewußt über moralische Gebote hinwegsetzt und sein Opfer (seine Tochter) vergewaltigt, häufig vorzufinden ist. Dieser Befund läßt sich damit erklären, daß die Romantik großes Interesse daran hat, Grenzsituationen wie z.B. eine Liebe, die gegen etablierte sittliche, gesetzliche und religiöse Regeln verstößt, zu gestalten. So üben auch enorme Verbrechen oder Tabubrüche Faszination aus und werden ästhetisiert.⁷⁹⁸

⁷⁹⁵ Maupassant: *L'Ermite*, in: *Contes et nouvelles II*, S. 691.

⁷⁹⁶ Bloy: *Tout ce que tu voudras!*..., in: *Histoires désobligeantes*, S. 119.

⁷⁹⁷ Vgl. hierzu auch Frenzel (1999), S. 406f.

⁷⁹⁸ Vgl. ebd., S. 416. Frenzel weist hier darauf hin, daß das Inzest-Motiv als integrierender Bestandteil romantischer Dichtung angesehen worden sei, was sich in einem die *Ecole satanique* karikierenden Drama des

In der Literatur der nachromantischen Zeit überwiegt der unwissentlich begangene Inzest, was sich dahingehend deuten läßt, daß der Inzest bei diesen Autoren „den Rang des großen Verbrechens [verliert] und [...] mehr den Charakter einer schicksalhaften Verstrickung [gewinnt].“⁷⁹⁹

Was schließlich die unterschiedlichen Personenkonstellationen betrifft, so haben sich im Rahmen dieser Untersuchung zum 19. Jahrhundert keine zeitspezifischen Besonderheiten ausmachen lassen.

2.2.3 Profanation und Sakrileg

Unter diese Rubrik fallen im Rahmen der vorliegenden Arbeit Handlungsmotive, die insofern einen bösen Charakterzug von Protagonisten zeigen, als von diesen Gegenstände oder Handlungen profaniert werden, die nach Wertmaßstäben des Christentums bzw. des Katholizismus als heilig zu betrachten sind. Das Motiv der Profanation begegnet in unserem Korpus relativ selten, nämlich in nur drei Novellen; dabei sind es bezeichnenderweise die in den Literaturgeschichten als „katholisch“ eingestufteten Autoren Barbey, Buet und Bloy, bei denen das Motiv vorfindlich ist.

Bei Barbey findet sich das Motiv innerhalb einer Novelle, in *A un dîner d’athées* (1871; in *Les Diaboliques* 1874), sehr eindrücklich und gleich in drei verschiedenen Varianten gestaltet. So nimmt schon die Rahmenerzählung das Motiv der Profanation auf, indem sie ein, wie der Titel es nennt, „dîner d’athées“ darstellt, das der alte Vater des Protagonisten Mesnilgrand in Valognes jeden Freitag zu Ehren seines Sohnes und dessen Militärkameraden veranstaltet. Zu dem feierlichen Essen, von dem der extradiegetische Erzähler berichtet, sind 25 Männer (Ärzte, ehemalige Mönche und Priester sowie napoleonische Offiziere) geladen, die sich alle als Atheisten verstehen und ihren Unglauben deutlich zur Schau stellen; ihre Zusammenkunft trägt dabei Züge einer, wie es im Text heißt, „messe noire du Sabbat“⁸⁰⁰, die das Gebot „Du

jungen Mérimée (*La Famille de Carvajal*, 1828) zeige. Das von Frenzel angeführte Beispiel deutet zudem darauf hin, daß auch Mérimée den Typus des düster tyrannischen Inzesttäters als charakteristisch für seine Zeit ansieht. Als ein prägnantes Vorbild für diese Motivvariante ist Frenzel zufolge Lewis’ Schauerroman *The Monk* (1796) zu nennen, in dem der – allerdings unbewußt vollzogene – Geschwisterinzest als großes Verbrechen in Szene gesetzt wird (Frenzel 1999, S. 415).

⁷⁹⁹ Frenzel (1999), S. 416.

Was unser Korpus betrifft, so weisen von den fünf Erzählungen Maupassants und Bloys vier das Motiv des unbewussten Inzests auf. Daß der verbrecherische Charakter in den Hintergrund tritt, gilt sogar für *M. Jocaste*, die einzige Erzählung aus nachromantischer Zeit, die einen bewußt begangenen Inzest thematisiert.

⁸⁰⁰ Barbey: *A un dîner d’athées*, in: *Œuvres romanesques complètes II*, S. 196.

Hofer (1974, S. 175) merkt zu der Rahmenerzählung an, daß diese durch Balzacs *La Messe de l’athée* angeregt worden sei; Barbey’s Atheistengastmahl sei darüber hinaus eine literarische Vorform zu der *Messe noire* des Kanonikus Doere in Huysmans’ *Là-bas* (1891).

sollst den Feiertag heiligen“ profanieren will, indem sie einen Fastentag wie einen Festtag feiert⁸⁰¹:

Ces repas, qui avaient ordinairement lieu tous les vendredis, raflaient le meilleur poisson et le meilleur coquillage de la halle, car on y faisait impudemment *chère de commissaire*, en ces festins affreux et malheureusement exquis. On y mariait fastueusement le poisson à la viande, pour que la loi de l'abstinence et de la mortification, prescrite par l'Eglise, fût mieux transgressée... Et cette idée-là était bien l'idée du vieux M. de Mesnilgrand et des ses satanés convives! Cela leur assaisonnait leur dîner de faire gras les jours maigres, et, par-dessus leur gras, de faire un maigre délicieux.⁸⁰²

Der Rahmen, der solcherart das Motiv der Profanation aufnimmt, bereitet thematisch auf die Inhalte der zwei in ihn eingebetteten Binnenerzählungen vor. Es wird suggeriert, daß nur in einer Atmosphäre der Gotteslästerung, wie sie der Rahmen beschreibt, gotteslästerliche und grausige Inhalte zur Sprache gebracht werden können, wie sie die beiden Binnenerzählungen darstellen.⁸⁰³ Dieser enge Zusammenhang, der zwischen der Art des Zusammentreffens in der Rahmenerzählung und den skandalösen folgenden Binnenerzählungen besteht, wird vom extradiegetischen Erzähler im Text selbst benannt, wenn es dort heißt:

[...] ce dîner [...] fut, comme déchaînement de langues, le plus corsé de tous ceux que le vieux M. de Mesnilgrand eût donnés. Dans cette salle à manger [...] l'heure des vanteries qui arrive si vite dans les dîners d'hommes [...] amena les anecdotes, et chacun raconta la sienne... Ce fut comme une confession de démons!⁸⁰⁴

Die erste Binnenerzählung wird im Verlauf des gotteslästerlichen Essens von Reniant, einem abtrünnigen Geistlichen – der Name ist Programm! –, erzählt: Zur Zeit der Revolution verbirgt die fromme Joséphine Tesson Priester vor den revolutionären Verfolgern und versteckt Hostien, welche die Priester ihr anvertrauen, zwischen ihren Brüsten. Als sie eines Tages in einem Bauernhaus von Reniant und seinen Gefährten überrascht wird, nimmt

⁸⁰¹ Darüber hinaus ist die atheistische Tischgemeinschaft freilich bemüht, weitere katholische Bräuche zu verletzen bzw. zu persiflieren, wie z.B. aus folgender Passage deutlich wird: „Ce fut à midi précis qu'on se mit à table, selon la coutume ironique de ces irrévérents moqueurs, qui profitaient des moindres choses pour montrer leur mépris de l'Eglise. Une idée de ce pieux pays de l'Ouest est de croire que le Pape se met à table à midi, et qu'avant de s'y mettre, il envoie sa bénédiction à tout l'univers chrétien.“ (Barbey: *A un dîner d'athées*, in: *Œuvres romanesques complètes II*, S. 194).

⁸⁰² Barbey: *A un dîner d'athées*, in: *Œuvres romanesques complètes II*, S. 189.

⁸⁰³ Dies gegen Hofer, der die Rahmenerzählung aus *A un dîner d'athées* – im Unterschied zu den Rahmenerzählungen der anderen *Diaboliques* – als eine selbständige Erzählung bezeichnet, welche der Autor „in kontrapunktischen Gegensatz zur der nachfolgenden Haupthandlung“ setze (Hofer 1974, S. 175). M.E. stellt die Rahmenerzählung aus *A un dîner d'athées* zum einen nicht in höherem Maß eine selbständige Erzählung dar als die Rahmenerzählungen der anderen *Diaboliques* (vgl. z.B. *La Vengeance d'une femme*), und ihre Funktion ist zum anderen auch nicht nur und nicht in erster Linie eine kontrapunktische, sondern vor allem eine vorausdeutend vorbereitende. Die Rahmenerzählung von *A un dîner d'athées* bildet in diesem Sinn und im wahrsten Sinn des Wortes den Rahmen für die Binnenerzählungen: Erzählungen wie die folgenden sollen eben nur von abgebrühten Atheisten und für sie erzählt werden können. Erst der Schluß der Novelle, die finale Rahmenpassage, welche eine Hinwendung zum Heiligen beinhaltet, bildet einen gewissen Kontrapunkt zu den gotteslästerlichen Inhalten des übrigen Rahmens und der beiden Binnenerzählungen. (Der junge Mesnilgrand räumt abschließend ein, daß er das geschändete Herz seines toten Kindes in geweihter Erde hat begraben lassen.) Jedoch wird in einer früheren Rahmenpassage auch diesem Wandel der Stoßrichtung der Weg bereitet, bezeichnenderweise durch Mesnilgrand Sohn (s. unten im Text Zitat mit Fußnote 805).

⁸⁰⁴ Barbey: *A un dîner d'athées*, in: *Œuvres romanesques complètes II*, S. 196.

Reniant ihr die Hostien ab und wirft diese den Schweinen zum Fraß vor. An dieser Stelle wird die Rahmenerzählung wieder aufgenommen. In das Gelächter, das die Erzählung Reniants bei den anwesenden Atheisten auslöst, stimmt nur Mesnilgrand nicht ein. Er wendet sich an einen gewissen Ran onnet, entlarvt die Tat Reniants als wenig heldenhaft und stellt ihr Joséphines Mut gegenüber:

M. Reniant n'a pas fait là une chose si crâne pour que, toi, tu puisses tant l'admirer! S'il avait cru que c'était Dieu, le Dieu vivant, le Dieu vengeur qu'il jetait aux porcs, au risque de la foudre sur le coup ou de l'enfer, sûrement, pour plus tard, il y aurait eu là du moins de la bravoure, du mépris *de plus que la mort*, puisque Dieu, s'il est, peut éterniser la torture. Il y aurait eu là une crânerie, folle, sans doute, mais enfin une crânerie à tenter un crâne aussi crâne que toi! Mais la chose n'a pas cette beauté-là, mon cher. M. Reniant ne croyait pas que ces hosties fussent Dieu. Il n'avait pas là-dessus le moindre doute. Pour lui, ce n'étaient que des morceaux de *pain à chanter*, consacrés par une superstition imbécille [sic], et pour lui, comme pour toi-même, mon pauvre Rançonnet, vider la boîte aux hosties dans l'auge aux cochons n'était pas plus héroïque que d'y vider une tabatière ou un cornet de pains à cacheter. [...] Il n'y a donc ici, mon pauvre Rançonnet, [...] disons le mot... qu'une cochonnerie. Mais ce que je trouve beau, moi, et très beau, ce que je me permets d'admirer, Messieurs, quoique je ne croie pas non plus à grand'chose, c'est cette fille Tesson [...].⁸⁰⁵

Aus Sicht des jungen Mesnilgrand verkörpert die geschilderte Gotteslästerung keine Großtat – im Gegensatz zu dem Versuch, die Gotteslästerung zu verhindern. Allein daß Mesnilgrand die Kategorie des Schönen in die Unterhaltung einführt, unterstreicht seine Sonderstellung im Kreis der Atheisten, die ihn im Folgenden sogar dazu führt, am Beispiel Joséphine Tessons die katholische Lehre der Transsubstantiation zu illustrieren. All dies wirkt auf die Zuhörer provokativ, und Rançonnet meint, die Möglichkeit zu einem Gegenangriff zu besitzen. Er berichtet hämisch davon, Mesnilgrand am Sonntag zuvor bei einem Kirchenbesuch beobachtet zu haben. Mesnilgrands Rechtfertigung stellt die zweite Binnenerzählung dar, in welcher das Motiv der Profanation zum dritten Mal aufgenommen und mit dem Element des Grausigen verbunden wird. Am Schluß von Mesnilgrands Erzählung aus dem Spanienkrieg von 1808 findet sich der Schrecken frenetisch gesteigert, als sich der Major Ydow und seine diabolische Geliebte Rosalba das einbalsamierte Herz eines toten Kindes gegenseitig ins Gesicht schleudern⁸⁰⁶; der Major hatte dieses Kind bislang für sein eigenes gehalten, bevor

⁸⁰⁵ Barbey: *A un dîner d'athées*, in: *Œuvres romanesques complètes II*, S. 200f. Hofer (1974, S. 179) bemerkt zu dieser Textstelle, daß sich eine ähnliche Überlegung in *Un prêtre marié* finde, wo Sombreval folgende Auffassung vertritt: „Je suis un athée. Je ne suis pas un sacrilège. On ne profane les choses sacrées que quand on les croit sacrées [...]“ (Barbey: *Œuvres romanesques complètes I*, S. 1109). Diese sowie die oben angeführte Stelle aus *A un dîner d'athées* könne mit einem Gedanken aus Philotée O'Neddys 1839 erschienener *Novelle L'Abbé de Saint-Or* verglichen werden: „Si, vous croyez, déclare l'abbé de Saint-Or à la pénitente qui voudrait le narguer. N'avez-vous pas blasphémé? Est-ce qu'on injurie un être que l'on suppose imaginaire? Le blasphème est un acte de foi.“ Vgl. hierzu auch Milner (1960), S. 537.

⁸⁰⁶ Das Motiv des geschändeten Herzens läßt sich nur in einem weiten Sinn unter dem hier abgehandelten Punkt der Motive der Profanation und des Sakrilegs fassen. Zur Rechtfertigung sei darauf verwiesen, dass Barbey die Herzschändung, welche in der Schauerliteratur topische Züge angenommen hat, in *A un dîner d'athées* im Kontext der genannten Motive verwendet und daß er das Element des Bösen betont. Dies wird ermöglicht, weil die Schändung hier, wie der Novellenschluß zeigt, eine Fortsetzung dadurch erfährt, daß gegen den christlichen Brauch verstoßen wird, Tote in geweihter Erde in Frieden ruhen zu lassen.

Rosalba ihm eröffnet hat, es sei das Kind Mesnilgrands. Der gehörnte Ydow „versiegelt“ anschließend Rosalba auf entsetzliche Weise.⁸⁰⁷ Mesnilgrand, der tatsächlich vor einiger Zeit zu Rosalbas Liebhabern gezählt hatte, hat seiner ehemaligen Geliebten in einem Anflug von wiedererwachender Liebe gerade einen Besuch abgestattet und sich vor dem plötzlich erscheinenden Major in ein Versteck flüchten müssen. Von dort aus wohnt er zunächst der grausigen Szene bei, bevor er den Major tötet und das geschändete Herz an sich nimmt. Da es nach der Aussage Rosalbas ja das seines eigenen Kindes sein könnte, trägt er es jahrelang am Gürtel mit sich, bis er es schließlich bei seinem oben erwähnten von Rançonnet beobachteten Kirchenbesuch einem Priester übergibt, damit es in geweihter Erde bestattet wird.

Nach der Erzählung Mesnilgrands wird, wie schon nach der ersten Binnenerzählung, der Rahmen wieder aufgenommen. Anders als nach Reniants gotteslästerlicher Erzählung, auf welche die versammelten Atheisten mit Gelächter reagiert haben, schlägt es nach Mesnilgrands Bericht sogar den zynischsten unter den gottlosen Zuhörern, zumindest für einen Augenblick, die Sprache:

Le capitaine Rançonnet avait probablement son compte. Il ne prononça pas une syllabe, les autres non plus. Nulle réflexion ne fut risquée. Un silence plus expressif que toutes les réflexions leur pesait sur la bouche à tous.⁸⁰⁸

Während also weder der Erzähler noch einer der zuhörenden Atheisten die Erzählung kommentieren, fügt der extradiegetische Erzähler am Schluß der Novelle einen Kommentar an, der einer „Apologie der Kirche“⁸⁰⁹ gleichkommt:

Comprenaient-ils enfin, ces athées, que, quand l’Eglise n’aurait été instituée que pour recueillir les cœurs – morts ou vivants – dont on ne sait plus que faire, c’eût été assez beau comme cela?⁸¹⁰

Barbey nutzt die Motive der Profanation in Verbindung mit anderen Handlungsmotiven, um aufzuzeigen, zu welch schreckenerregenden, widerwärtigen Grausigkeiten ein gottloses, sündiges Leben führen kann. In welchen Teufelskreis sich Menschen damit begeben, bringt Mesnilgrand in seiner Binnenerzählung auf den Punkt: „Le sacrilège créa le sacrilège.“⁸¹¹ Das betretene Schweigen der Tischgemeinschaft sowie der Schlußkommentar des

Die weiteren Varianten des Motivs der Herzschändung, wie sie in Schauernovellen begegnen, sollen jedoch, weil dem Motiv aufgrund der Tatsache, daß es um den Körperteil eines toten Menschen geht, grausige Züge eignen, hinter denen die des Bösen zurücktreten, im folgenden Kapitel unter dem Gliederungspunkt „Motive des Grausigen“ besprochen werden.

⁸⁰⁷ Vgl. zu diesem in der frenetischen Schlußszene ebenfalls begegnenden Handlungsmotiv der Körperverletzung sowie zu einer näheren Charakterisierung der Protagonisten oben S. 79.

⁸⁰⁸ Barbey: *A un dîner d’athées*, in: *Œuvres romanesques complètes II*, S. 228.

⁸⁰⁹ Hofer (1974), S. 179.

⁸¹⁰ Barbey: *A un dîner d’athées*, in: *Œuvres romanesques complètes II*, S. 228. Hofer (1974, S. 179) merkt zu diesem Schluß an, daß dieser demjenigen von Balzacs *Jésus-Christ en Flandre* ähnele.

⁸¹¹ Barbey: *A un dîner d’athées*, in: *Œuvres romanesques complètes II*, S. 225.

extradiegetischen Erzählers heben den „weltanschaulichen Sinn“⁸¹² der Novelle deutlich hervor: Der Text zeigt, wie am Schluß sogar die zynischsten Atheisten errahnen, daß „der Mensch in seiner Verworfenheit und Ausgesetztheit auf Kirche und Glauben angewiesen ist.“⁸¹³ Die Erzählung erhält somit, wie Schwartz formuliert, einen „demonstrativen Zug“⁸¹⁴, den die erste Novelle Barbey's (*Le Cachet d'onyx*, 1830/31), die wie *A un dîner d'athées* das Motiv der grausigen Versiegelung der Frau aufweist (vgl. oben S. 78f.), trotz aller Ähnlichkeiten nicht im gleichen Maß hat. Dieser Umstand läßt sich nicht zuletzt auf die Motive der Profanation – die sich in *Le Cachet d'onyx* nicht finden – zurückführen.⁸¹⁵

Die Analyse der Gestaltung und der Funktion der Motive der Profanation in *A un dîner d'athées* bestätigt also, was Schwartz im allgemeinen für diese Novelle konstatiert: „Der Text [hat] nicht nebenbei und nachträglich (durch Hinzufügung einiger Floskeln und katholischer Redensarten), sondern von seiner gesamten Anlage und Struktur her [...] eine apologetische Funktion“.⁸¹⁶ Die Vorliebe für das Schreckliche und Skandalöse, wie sie etwa in dem Motiv der Verstümmelung zum Ausdruck kommt und die, wie Schwartz formuliert, „für Barbey's Persönlichkeit konstitutiv ist und sich daher schon im Jugendwerk – vor der Konversion von 1846 – in aller Deutlichkeit zeigt“ (vgl. die schon erwähnte Novelle *Le Cachet d'onyx*), ist nunmehr „in neue Zusammenhänge mit metaphysischer und spiritueller Bedeutung integriert“.⁸¹⁷

In ähnlicher Funktion wie bei Barbey begegnet das Motiv der Profanation in Buets Novelle *Un sacrilège* (in *Contes moqueurs*, 1885): In dieser Erzählung wird davon berichtet, wie der gefallene Priester Alexandre-James Pouillard, um sich für den Ausschluß aus seinem Amt zu rächen, bei einem Bäcker Brot eucharistisch in den Leib Christi verwandelt, so daß

⁸¹² Schwartz (1976), S. 219.

⁸¹³ Schwartz (1976), S. 219. Das bedeutet, daß sich für Barbey gerade angesichts der totalen menschlichen Korruptiertheit, welche die erschütterndsten Sakrilege zur Folge hat, der Sinn christlicher Heilslehren offenbart. Sowohl Mesnilgrand als auch die Tischgenossen beginnen eine gewisse transzendente Dimension zu akzeptieren. Das Sakrileg generiert also auch den Schrecken, der wiederum zur Erkenntnis der Existenz Gottes führen kann. Dieser Vorgang wird vom extradiegetischen Erzähler a priori angedeutet, wenn es im Rahmen heißt: „et tous, plus ou moins, crachèrent en haut leur âme contre Dieu, leur âme qui, à mesure qu'ils la crachèrent, leur retomba sur la figure“ (Barbey: *A un dîner d'athées*, in: *Œuvres romanesques complètes II*, S. 196). Angesichts dieses textimmanenten Argumentationsstranges kann man mit Schwartz festhalten, daß der Satanismus bei Barbey die „Richtigkeit eines spiritualistischen und die Absurdität eines materialistischen Weltbildes“ (Schwartz 1976, S. 220) erweist.

⁸¹⁴ Schwartz (1976), S. 221.

⁸¹⁵ Daneben tragen nach Schwartz, der die Bedeutung der Motive der Profanation in seiner Untersuchung m.E. nicht in angemessenem Maß veranschlagt, zum weltanschaulich-katholischen Impetus der Novelle auch die doppelte Brechung, welche die genannten Motive und die anderen skandalösen Geschehnisse der Binnenerzählungen durch die Perspektive Mesnilgrands sowie durch die Perspektive des extradiegetischen Erzählers erfahren, sowie die „ideologisch eindeutigen Bestätigungen“ (Schwartz 1976, S. 220) bei, die der extradiegetische Erzähler der Figur Mesnilgrand fortwährend zuteil werden läßt (vgl. hierzu Schwartz ebd.).

⁸¹⁶ Schwartz (1976), S. 221.

⁸¹⁷ Ebd.

zweitausend Menschen unwissentlich die heilige Hostie schänden.⁸¹⁸ Als die Menschen von der Untat des ehemaligen Priesters erfahren – Pouillard prahlt in einem Café mit seiner Tat –, schließen sie ihn aus der Gemeinschaft ihres Ortes aus. Der Priester, dem niemand mehr etwas verkauft, leidet Hunger. Schließlich gibt ein Kind dem Halbverhungerten ein Stück Brot im Namen Jesu, was Pouillard aufschreien und schluchzen läßt. Er findet zu Gott zurück und stirbt.

Ähnlich wie in *A un dîner d'athées* führt bei Buet der Akt des Sakrilegs mit seinen Folgen zu einer Rückbesinnung auf Gott, und das Motiv der Profanation eröffnet eine spirituelle Dimension des Textes. Buet benutzt dabei weniger krasse Effekte als Barbey und bedient sich eher einer ins Allegorische spielenden Schreibweise: Der Hunger, an dem der Priester nach seinem Sakrileg leidet, ließe sich hiernach deuten als eine spirituelle Not, die den ehemaligen Priester quält, weil er durch seine Tat seinen eigenen Glauben, den er wie das Brot zum Leben braucht, geschändet hat; im Sinn dieser symbolischen Bedeutung des Textes erscheint es folgerichtig, daß der Priester von seinem Hunger durch ein Kind, das sich im Namen Jesu seiner erbarmt, erlöst wird.

Auch Bloys Erzählung *Sacrilège raté* (in *Histoires désobligeantes*, 1894) will aufdecken, wie arm ein Leben ohne Glauben ist. Hierbei übernimmt das Motiv der Profanation wie bei Barbey und Buet die Funktion, den hochmütigen Unglauben der Figuren aufzuzeigen, hinter dem sich eine spirituelle Armut verbirgt, die in die Katastrophe führen muß. *Sacrilège raté* konfrontiert den Leser mit einer abgründigen Scheinheiligkeit, die nicht davor zurückschreckt, die nach katholischer Lehre durch ihren sakramentalen Charakter heilige Beichte zu profanieren: Die Vicomtesse Brunissende des Egards geht zur vorösterlichen Beichte, um sich dem Volk zu zeigen und damit die Karriere ihres Mannes, „un député vertueux qui a besoin de l'admiration des ses électeurs“⁸¹⁹, zu unterstützen. Während die Adlige vor dem Volk so tut, als ob sie beichte, schleudert sie dem Priester provozierende Blasphemien entgegen, die ihren Unglauben und ihren amoralischen Lebenswandel offenbaren:

Monsieur le prédicateur, dit-elle tout de suite [...]. Je suis impatientement attendue par mon dix-septième amant, un imbécile adorable à qui j'ai résolu de livrer mon corps et mon âme, dans une heure ou deux. Je suis athée, autant qu'on peut l'être et je fais tout ce qu'il me plaît de faire. J'ai horreur des pauvres, j'exècre la douleur et j'aime mieux une mauvaise conscience qu'une mauvaise dent, comme l'a dit agréablement un poète juif que vous ne connaissez pas. Je me moque de votre Dieu sanglant et n'ai que faire des absolutions que vous prodiguez aux petites bonnes gens de ce village.⁸²⁰

⁸¹⁸ In Buets Erzählung tut sich eine deutliche Parallele zu *A un dîner d'athées* auf, wenn der Priester, nachdem er von seinem Sakrileg erzählt hat, die Frage, ob er an Gott glaube, mit der Begründung bejaht, daß seine Tat ja nur in diesem Falle bemerkenswert sei. Vgl. dazu die oben angeführte Textstelle aus *A un dîner d'athées* (S. 241) sowie die in Fußnote 805 zitierte Textpassage aus Barbey's *Un prêtre marié*.

⁸¹⁹ Bloy: *Sacrilège raté*, in: *Histoires désobligeantes*, S. 164.

⁸²⁰ Ebd.

Am Schluß ihrer solcherart gotteslästerlichen „Beichte“ kündigt Brunissende dem Priester an, auch die österliche Eucharistie in der Kirche zu Zwecken der Werbung für ihren Mann mitfeiern zu wollen. Der Priester versucht, sie von ihrem Vorhaben, das er im Vergleich zu der Profanation der Beichte als „un sacrilège plus effrayant“⁸²¹ bezeichnet, abzubringen, was ihm aber nur noch wüstere Beschimpfungen seitens der Vicomtesse einträgt. Am Ostersonntag stehen die Gläubigen noch im Bann der flammenden Predigt des Priesters, als die Kommunion naht. Diese jedoch wird auf wundersame Weise nicht vollzogen, obwohl die Vicomtesse bereits an der Kommunionsbank kniet:

Brunissende agenouillée la première, le troupeau des humbles s'approchant, recula soudain, comme devant un mur de flammes et le prêtre qui descendait la dernière marche de l'autel pour s'en venir, portant le ciboire, vers la table sainte, remonta précipitamment...
On fut obligé de purifier le sanctuaire, et tous les ans, à pareil jour, une cérémonie lavatoire est scrupuleusement observée.⁸²²

Der Schlußkommentar des Erzählers ist knapp, macht aber in aller Deutlichkeit klar, welche Konsequenzen die Blasphemie bzw. die versuchte Blasphemie Brunissendes nach sich zieht:

La vicomtesse des Egards paraît vivre depuis cette époque, mais elle est, en réalité, plus misérable que les habitants des tombeaux...⁸²³

Die Erzählung erinnert, wie Hager zu Recht bemerkt, an eine mittelalterliche Moralität; denn in der Novelle verbindet sich – einer dramatischen Allegorisierung vergleichbar – die Scheinheiligkeit mit dem Sakrileg, und sie tritt wie auf einer Bühne auf, um den Zuschauern durch das schreckliche Ende vor Augen zu führen, wohin Gottlosigkeit und Hochmut führen.⁸²⁴

Für die drei hier besprochenen Erzählungen läßt sich somit festhalten, daß sie das Motiv der Profanation verwenden, um die Bedeutung von Religiosität, Glauben und Kirche darzustellen. Während in Barbeys Novelle krasse und auch grausige Schauereffekte eingesetzt werden, um das Schreckliche darzustellen, welches nach Meinung des extradiegetischen Erzählers von einer ungläubigen Lebenseinstellung generiert wird, konzentrieren sich Buet und Bloy gezielt auf das Thema Religion, indem sie in ihren Erzählungen als böses Handlungsmotiv nur das der Profanation verwenden (ohne Kopplung mit dem Motiv des Mordes und der Körperverletzung) und ihren Darstellungen einen allegorischen Anstrich geben.

⁸²¹ Bloy: *Sacrilège raté*, in: *Histoires désobligeantes*, S. 167.

⁸²² Bloy: *Sacrilège raté*, in: *Histoires désobligeantes*, S. 169.

⁸²³ Bloy: *Sacrilège raté*, in: *Histoires désobligeantes*, S. 169.

⁸²⁴ Vgl. Hager (1967), S. 133f.

Als letztes ist schließlich noch eine Erzählung Villiers' zu nennen, die eine Handlung darstellt, welche die Heiligkeit des Friedhofs profaniert. In *Fleurs de ténèbres* (in *Contes cruels*, 1883) berichtet der Erzähler davon, daß Blumenverkäuferinnen und Totengräber, „gens pratiques“⁸²⁵, im vergnüglichen Paris, „sur les boulevards, devant les terrasses brillantes et dans les mille endroits de plaisir“⁸²⁶, Blumen verkaufen, die sie von Gräbern entwendet haben. Die Käufer verschenken diese auf blasphemische Art und Weise „gepflückten“ Blumen zum Zeichen ihrer Liebe, und die beschenkten Frauen erscheinen dem Erzähler unter ihrem Blumenschmuck bleich wie Gespenster:

Et les reflets du gaz rendent les visages blafards. En sorte que ces créatures-spectres, ainsi parées des fleurs de la Mort, portent, sans le savoir, l'emblème de l'amour qu'elles donnent et de celui qu'elles reçoivent.⁸²⁷

Die Profanation ist so zu einem Symbol einer oberflächlichen, materialistischen, gefühllosen Gesellschaft geworden.

2.3 Motive des Grausigen

a) Leichenschändung

Für das Frankreich des 19. Jahrhunderts ist unter Leichenschändung vor allem ein in den Augen der katholischen Kirche unangemessener Umgang mit toten Menschen zu verstehen. Als böse ist eine solche Schändung insofern zu bezeichnen, als auch sie im weitesten Sinn eine Profanation darstellt. Da bei den Gestaltungen des entsprechenden Handlungsmotivs aber meist das Moment des Grausigen überwiegt, sollen sie an dieser Stelle unter den Motiven des Grausigen vorgestellt werden.

Grundsätzlich ist zu unterscheiden, ob die Leichenschändung mit einem sexuellen Begehren verbunden ist oder nicht. Zur Annäherung an das eigentliche Handlungsmotiv der Leichenschändung soll in der Art eines Exkurses zunächst der grausige Topos des Leichenschauhauses angesprochen werden, der sich bei den Schauernovellisten großer Beliebtheit erfreut.

Der erste, bei dem sich, was unser Korpus betrifft, das Raummotiv der „Morgue“ gestaltet findet, ist Jules Janin: Das vierte Kapitel seiner Erzählung *L'Ane mort et la femme guillotinée* (1829) ist mit „La Morgue“ überschrieben und beschreibt, wie der Ich-Erzähler mit der

⁸²⁵ Villiers: *Fleurs de ténèbres*, in: *Œuvres complètes I*, S. 666.

⁸²⁶ Ebd., S. 667.

⁸²⁷ Ebd.

schönen, aber herzlosen und unmoralischen Henriette ins Leichenschauhaus geht. Er hat sich in sie verliebt und begleitet sie im weiteren Verlauf der Handlung als Beobachter an mehreren Stationen auf ihrem sozialen und sittlichen Abstieg; hierbei entdeckt er gleichsam die Ubiquität des Bösen in der Welt.

Schon die Überleitung zum vierten Kapitel deutet die wichtige Funktion an, die das Erlebnis für den Ich-Erzähler hat:

Trois jours après je le [= l'ancien amant d'Henriette] retrouvai à la Morgue. Voici comment, de ces sensations incomplètes et de cette horreur bâtarde, je tombai dans une horreur qui commençait à être plus vraie et mieux sentie.⁸²⁸

Der Besuch im Leichenschauhaus steht in dieser Erzählung also für die Erfahrung großen Schreckens; dabei entspricht der Horror des Ortes, dessen Beschreibung nicht an grausigen und ekelhaften Details⁸²⁹ spart, dem Horror, den der Erzähler in bezug auf Henriette erfahren muß. Diese zeigt angesichts des Todes ihres Liebhabers, der sich ihretwegen das Leben nahm, keinerlei Gefühlsregung. Janin setzt das Raummotiv des Leichenschauhauses ein, um die erschreckende Indifferenz einer Gesellschaft ohne Moral, als deren Vertreterin Henriette gelten kann, aufzuzeigen.

Auf noch grausigere Art und Weise gestaltet begegnet das Motiv des Leichenschauhauses in der Erzählung *La Morgue* aus der Novellensammlung *La Pile de Volta* (1831). Hier schildert ein Ich-Erzähler, wie er, nachdem er durch einen Unfall sein Bewußtsein verloren hat, im Leichenschauhaus von Paris erwacht. Bei der Beschreibung seiner Situation – der Scheintote liegt unbekleidet auf einem feuchten Steinbett, während sich neben ihm nackte Kadaver stapeln, deren Kleider an den Wänden hängen – spart auch dieser Ich-Erzähler nicht an grausigen und ekelhaften Details; dabei finden sich in *La Pile de Volta* einige der grausigen Elemente⁸³⁰, die schon bei Janin begegneten (vgl. Anm. 829):

⁸²⁸ Janin: *L'Ane mort et la femme guillotinée*, S. 53.

⁸²⁹ Vgl. ebd., S. 56f.: „On aperçoit la Morgue de très loin; les flots qui roulent à ses pieds sont noirs et chargés d'immondices. On entre dans ce lieu sans façon; la porte basse en est toujours ouverte; les murs suintent; au milieu de cette solitude sont étendues quatre ou cinq larges dalles sur lesquelles sont couchés autant de cadavres; quelquefois, dans les grandes chaleurs et à tous les mélodrames nouveaux, deux cadavres par chaque dalle. Il n'y en avait que trois ce jour-là: le premier était un vieillard [...]. A côté du pauvre maçon, un jeune enfant, écrasé par la voiture d'une fille d'Opéra, était étendu, à demi caché par un cuir noir et humide qui voilait sa large blessure [...]; et dans le milieu, sur une pierre à part, un jeune homme noyé, livide, dont le ventre était vert, et de riches habits au-dessus de sa tête.“

⁸³⁰ Die Darstellung Ertrunkener kann als ein schauernovellistischer Topos des Grausigen und Ekelhaften bezeichnet werden. Abgesehen von den beiden oben gerade angeführten Erzählungen begegnet er auch in Maupassants Novellen *Mademoiselle Cocotte*, *Miss Harriet* und *Le Trou*. Zu Maupassant vgl. Buisine (1975), S. 549, der hier herausstellt, daß bei Maupassant mit dem Wasser häufig der Tod assoziiert wird.

Il [= le cadavre d'un noyé] avait l'air d'être en putréfaction depuis plusieurs mois. La peau se détachait. La tête surtout m'épouvantait; elle était horriblement défigurée, toute bouffie et toute noire de sang coagulé. Je respirais un air empesté; la salle était remplie d'une odeur de pourriture.⁸³¹

Am Schluß seines Berichts, in dem sich Grausiges und Ekelhaftes in dieser Art bis an die Grenze des Erträglichen angehäuft finden, kommentiert der Ich-Erzähler sein Erlebnis, indem er seine Zuhörer an seinen Reflexionen teilhaben läßt:

Mais, messieurs, comme vous pensez bien, depuis mon aventure, la Morgue, la terrible Morgue a été bien souvent le sujet de mes réflexions, et je vous avoue que je ne puis comprendre encore comment, chez un peuple civilisé et dans la ville la plus éclairée, la plus polie de l'Europe, on laisse subsister, sous la forme actuelle, un si affreux établissement.⁸³²

Die Institution des Leichenschauhauses in der Form, wie sie dem Erzähler begegnet, widerspricht in seinen Augen also dem Geist der Aufklärung; eine Einschätzung, die im folgenden noch genauer begründet wird:

C'est parce qu'il est profondément horrible, profondément dégoûtant, d'avoir ainsi un lieu public où l'on donne en spectacle gratis la vue de cadavres dépouillés. C'est là un reste de barbarie révoltante, un usage digne des peuplades les plus arriérées de l'Afrique. [...]

Sans doute, messieurs, cela peut avoir ses avantages, – mais jamais on ne me persuadera qu'il soit nécessaire de dépouiller les cadavres, et de les exposer nus aux regards de la populace. Cela est souverainement indécent, souverainement immoral; c'est une profanation de l'être humain, un oubli de toute pudeur, que rien au monde ne saurait justifier. [...] Ah! c'est un abus infâme. La Morgue, qui pouvait être un établissement utile, devient, par là, une boucherie, une voirie, où l'on vient chercher les mêmes jouissances qu'on irait chercher dans un abattoir ou à une exécution. Tous les polissons de la ville viennent là par simple curiosité et comme à une partie de plaisir qui ne coûte rien.⁸³³

Der Ich-Erzähler empfindet den Ort des Leichenschauhauses als schrecklich bzw. grausig, ekelhaft und eines aufgeklärten Volkes unwürdig, weil dort nackte Leichname vor den Augen des gemeinen, sich am Anblick der Toten weidenden Volkes ausgestellt werden. Der Verweis auf die Aufklärung zeigt, daß der Mißstand nicht auf der Grundlage einer religiösen Überzeugung angeprangert wird bzw. werden muß, sondern daß der Vorstellung einer gewissen Würde des Menschen eine „Vernunftbegründung“ zugrunde liegt. Der Begriff „profanation“ (s. obiges Zitat) bezieht sich hier insofern auf etwas Heiliges, als jeder Mensch selbst als heilig oder – im Sinn der Aufklärung – als wert- und würdevoll betrachtet wird. Wie eine Gesellschaft mit ihren Toten umgeht, erweist – in den Augen des Erzählers – ihr zivilisatorisches Niveau. Die Elemente des Grausigen, die der Novellentext in der Gestaltung des Raummotivs der „Morgue“ enthält, unterstreichen die unzivilisierte Sensationslust vieler Besucher dieses Ortes. So problematisiert der Erzähler in der angeführten Textpassage das Gefühl des angenehmen Grauens, was sich natürlich auch als Problematisierung der

⁸³¹ *La Morgue*, in: *La Pile de Volta*, S. 219.

⁸³² Ebd., S. 228f.

⁸³³ Ebd., S. 229f.

Rezeption seines eigenen grausigen und ekelhaften Berichts lesen läßt. Die das Grausige und Ekelhafte der Institution Leichenschauhaus kritisierenden Reflexionen des Erzählers erhalten auch die Funktion, die grausigen und ekelhaften Elemente der Erzählung selbst zu rechtfertigen. Dem Leser der Novelle bietet der Text so einerseits die Darstellung des Sensationellen und andererseits das Gefühl, moralisch auf der richtigen Seite zu stehen.

Ein ähnlich grausiges Bild, wie es in *L’Ane mort et la femme guillotinée* und *La Pile de Volta* begegnet, zeichnet auch Borel vom Laboratorium des Anatomen Vésalius in seiner Novelle *Don Andréa Vésalius* (in *Champavert: Contes immoraux*, 1833). Borel setzt allerdings weniger ekelhafte Elemente ein als der Autor von *La Pile de Volta*:

Nous voici dans l’ouvroir ou laboratoire de Vésalius : [...] Les établis étaient chargés de cadavres entamés; on foulait aux pieds des lambeaux de chairs, des membres amputés, et sous les sandales du professeur se broyaient des muscles et des cartilages. Sur la porte était appendu un squelette, qui, lorsque’elle était agitée, bruissait [...]. La voûte et les parois étaient couvertes d’ossements, de râbles, de squelettes, de carcasses [...], ayant servi aux études d’Andréa Vésalius, le premier, pour ainsi dire, qui fit de l’anatomie une science réelle, qui osa disséquer des cadavres, même de chrétiens orthodoxes, et travailler sur eux publiquement.⁸³⁴

Der solcherart beschriebene Ort bildet in der Novelle den Schauplatz der Entdeckung der Verbrechen Vésalius’: Der Anatom zeigt seiner jungen Frau Maria die Leichname ihrer drei Liebhaber, die er bei lebendigem Leib seziierte; in ihrem Entsetzen stirbt Maria, welche von Vésalius daraufhin ebenfalls seziiert wird. Während in *La Pile de Volta* der Erzähler die Grausigkeiten als der Aufklärung unwürdig und mit ihr nicht vereinbar ansieht, werden sie in Borels Text mit einer Kritik von Aufklärung und Wissenschaft verbunden, indem deutlich betont wird, daß Vésalius in ihrem Dienst arbeitet, wie folgender Äußerung des grausamen Anatomen zu entnehmen ist:

Moi, paisible et retiré, passant obscurément mes jours dans la sombre étude de l’anatomie, pour le bien de l’humanité, pour le progrès de la science [...]⁸³⁵

Das Motiv des Leichenschauhauses begegnet ferner bei Villiers in der Erzählung *A s’y méprendre!* (in *Contes cruels*, 1883). Hier fehlen die grausigen Details:

A des colonnes étaient appendus des vêtements, des cache-nez, des chapeaux.
Des tables de marbre étaient disposées de toutes parts.
Plusieurs individus, les jambes allongées, la tête élevée, les yeux fixes, l’air positif, paraissaient méditer.
Et les regards étaient sans pensée, les visages couleur du temps.
Il y avait des portefeuilles ouverts, des papiers dépliés auprès de chacun d’eux.
Et je reconnus, alors, que la maîtresse du logis, sur l’accueillante courtoisie de laquelle j’avais compté, n’était autre que la Mort.
Je considérai mes hôtes.
Certes, pour échapper aux soucis de l’existence tracassière, la plupart de ceux qui occupaient la salle avaient assassiné leurs corps, espérant, ainsi, un peu plus de bien-être.⁸³⁶

⁸³⁴ Borel: *Don Andréa Vésalius*, in: *Champavert: Contes immoraux*, S. 86.

⁸³⁵ Ebd., S. 81.

In dieser Passage eröffnet sich dem Leser nicht sofort, an welchem Ort sich der Ich-Erzähler befindet: Es werden zunächst gewisse Elemente des Raummotivs des Leichenschauhauses (Kleider, Marmortische, Körper) evoziert, bevor in der siebten Zeile mit der Erwähnung des Todes ein deutlicher Hinweis zur Identität des Ortes gegeben wird. Wie in *La Pile de Volta* gilt der abschließende, kritische Kommentar, den der Ich-Erzähler, als er das Gebäude verläßt, zu der Institution Leichenschauhaus liefert, den jungen Leuten, die vergnüglich die „Morgue“ aufsuchen, um den Tod zu schauen, von dessen Realität, so der spöttische Erzähler, sie keinen Begriff zu haben scheinen:

Le fiacre venait, en effet, de dégorger, au seuil de l'édifice, des collégiens en goguette qui avaient besoin de voir la mort pour y croire.⁸³⁷

Das Motiv des Leichenschauhauses dient also wiederum dazu, eine platte Geistlosigkeit im Leben der Zeitgenossen herauszustellen. Das Spiel, das Villiers in *A s'y méprendre!* mit dem Raummotiv spielt, indem er die Identität des Ortes nicht sofort preisgibt, ermöglicht es dem Erzähler darüber hinaus, seine Kritik am geistlosen Bürger noch sehr viel weiter zu treiben, indem er einen erschreckenden Vergleich zieht. Das Geschäftsessen in einem Café, das der Ich-Erzähler aufsucht, gleicht derjenigen im Leichenschauhaus in weiten Teilen:

A des colonnes étaient appendus des vêtements, des cache-nez, des chapeaux.
Des tables de marbre étaient disposées de toutes parts.
Plusieurs individus, les jambes allongées, la tête levée, les yeux fixes, l'air positif, paraissaient méditer.
Et les visages étaient couleur du temps, les regards sans pensée.
Il y avait des portefeuilles ouverts et des papiers dépliés auprès de chacun d'eux.
Je considérai ces hommes.
Certes, pour échapper aux obsessions de l'insupportable conscience, la plupart de ceux qui occupaient la salle avaient, depuis longtemps, assassiné leur „âmes“, espérant, ainsi, un peu plus de bien-être.⁸³⁸

Die Geschäftsleute im Café präsentieren sich also – das machen die vom Erzähler zum Großteil in exaktem Wortlaut wiederaufgenommenen Sätze aus dem ersten Teil der Novelle deutlich – auf dieselbe Weise wie die Toten im Leichenschauhaus. Der einzige wesentliche Unterschied zwischen den Figuren, die im Leichenschauhaus aufgebahrt liegen, und denen, die im Café Handel treiben, besteht darin, daß erstere ihren Körper, letztere aber ihre Seele töteten, um Frieden zu finden. Aufgrund der weitgehend parallelen Darstellung der beiden Situationen liegt der Schluß nahe, daß die Seelenlosigkeit der einen an der Leblosigkeit der anderen nicht ganz unschuldig sein könnte. Damit läßt sich für *A s'y méprendre!* festhalten, daß Villiers das Motiv des Leichenschauhauses nicht verwendet, um wie in *La Morgue* Grausen angesichts der dort befindlichen Toten zu erzeugen; Villiers spielt vielmehr auf den grausigen Topos des Leichenschauhauses an, um (hierin Janin ähnlich) die in seinen Augen

⁸³⁶ Villiers: *A s'y méprendre!*, in: *Œuvres complètes I*, S. 629.

⁸³⁷ Ebd.

⁸³⁸ Ebd., S. 630.

noch sehr viel größere Grausigkeit der Lebenden, das heißt, des Geschäftsessens im Café, zu entlarven:

Toutefois, je l'avoue (s'il y a méprise), LE SECOND COUP D'ŒIL EST PLUS SINISTRE QUE LE PREMIER!⁸³⁹

Das konkrete Handlungsmotiv der Schändung von Leichen, ohne daß ein sexuelles Begehren vorläge, wird auf vielfältige Art und Weise gestaltet. In der frenetisch-grausigen Schlußzene der Novelle *Champavert, le lycanthrope* (in *Champavert: Contes immoraux*, 1833) schleudert der Protagonist Champavert die Leiche seines unehelich geborenen Sohnes durch die Luft, um sich an der Gesellschaft zu rächen, die ihn und die Mutter des Kindes aufgrund engherziger Moralvorstellungen dazu gezwungen hat, das Kind zu töten (vgl. dazu oben S. 90f.). Auch bei der Beschreibung dieser Szene wird am grausigen Detail nicht gespart:

Champavert, à deux genoux sur terre, de ses ongles et de son poignard fouillait le sable. Tout à coup, il se redressa tenant au poing un squelette chargé de lambeaux : [...] En hurlant ces derniers mots, Champavert lan a au loin le cadavre, qui, roulant par la pente escarpée, vint tomber et se briser sur les pierres du chemin.⁸⁴⁰

Ähnlich grausig – auch wenn keine Leichenschändung im engen Sinn vorliegt – erscheint der Fund, von dem in Barbey's *Le Dessous de cartes d'une partie de whist* (in *Les Diaboliques*, 1874) berichtet wird: Eine Mutter hat dort die Leiche ihres Neugeborenen in einem Blumentopf vergraben. Auf wieder andere Weise respektlos einem Toten gegenüber verhält sich ein bäuerliches Ehepaar in Maupassant's Novelle *Un réveillon* (1882): Das Paar verstaut die Leiche des verstorbenen alten Vaters im Brotkasten unterm Tisch, damit sie die Nacht nicht mit der Leiche im Bett verbringen müssen. Mit dem Beweggrund der Habgier ist das Handlungsmotiv der Grabschändung in Maupassant's Erzählung *Le Tic* (1884) verbunden (vgl. unten S. 262f.).

Ferner ist als schauernovellistisches Element der grausigen Leichenschändung noch das Phänomen der Anthropophagie zu nennen, das sich in *La Pile de Volta* (1831) als Quelle der grellsten und grausigsten Effekte erweist: Das Handlungsmotiv begegnet in *Les Anthropophages* sowie in *Le Garçon de l'amphithéâtre* (beide in *La Pile de Volta*) und dient dazu, Horror vor primitivem Menschentum zu verbreiten, dem die Vorzüge der „peuples civilisés“⁸⁴¹ gegenübergestellt werden. Im ersten Fall handelt es sich bei den Menschenfressern um einen wilden Stamm Nordamerikas, im anderen Fall um einen zurückgebliebenen Mann, der in der Leichenhalle einer Pariser Psychiatrie arbeitet. Darüber hinaus klingt das Motiv des Kannibalismus in Mérimée's Novelle *Tamango* (1829) an. Ferner

⁸³⁹ Villiers: *A s'y méprendre!*, in: *Œuvres complètes I*, S. 630.

⁸⁴⁰ Borel: *Champavert, le lycanthrope*, in: *Champavert: Contes immoraux*, S. 227f.

⁸⁴¹ *Les Anthropophages*, in: *La Pile de Volta*, S. 153.

begegnet es in Maupassants Erzählungen *Tombouctou* (1883) und *L'Horrible* (1884), wo es jeweils die archaische Grausamkeit des Krieges versinnbildlicht.

Was das Handlungsmotiv der Leichenschändung betrifft, die mit einem sexuellen Begehren verbunden ist, also einen Fall von Nekrophilie darstellt, so findet es sich in besonders grausiger Form gestaltet in *La Pile de Volta*, in der gerade erwähnten Erzählung *Le Garçon de l'amphithéâtre*, wo der zurückgebliebene Protagonist Simon nicht nur das Menschenfleisch toter Patienten isst, sondern sich an diesen auch sexuell vergeht. Auf etwas subtilere, weniger frenetisch-grausige Weise gestaltet findet sich das Motiv der Nekrophilie in Poes Erzählung *Bérénice* (1835).⁸⁴²

Leise Anklänge an die letztgenannte Erzählung lassen sich bei Maupassant in *La Tombe* (1884) erkennen.⁸⁴³ In dieser Novelle hat ein junger, angesehener Rechtsanwalt namens Courbataille sich selbst vor Gericht wegen eines Akts der Grabschändung, „un acte horrible de profanation“⁸⁴⁴, auf dem Friedhof von Béziers zu verteidigen. In der Binnenerzählung, seiner Verteidigungsrede – die Schilderung des Tathergangs und die Gerichtsverhandlung bilden den Rahmen der Erzählung –, berichtet der Anwalt von seiner großen Liebe zu seiner Geliebten⁸⁴⁵ und von der Verzweiflung, die ihn überfiel, als diese an einer Lungenentzündung starb. Während der Beerdigung spürt der Anwalt, daß er bei dem Gedanken, diese Frau nie mehr wiederzusehen, verrückt wird: „Jamais, jamais, jamais, nulle part, cet être n'existera plus. [...] On devient fou en y songeant.“⁸⁴⁶ Und eben weil er diesen Gedanken des „niemals mehr“⁸⁴⁷, der sich zu einer fixen Idee entwickelt, nicht erträgt, wird er zum Grabschänder. Die vom Anwalt geschilderte Szene der Grabschändung ist voller grausiger und ekelhafter Elemente:

⁸⁴² Vgl. Anm. 546.

⁸⁴³ Lemonnier (1947, S. 63) weist allerdings zu Recht darauf hin, daß es sich bei den Parallelen zwischen *Bérénice* und *La Tombe* eher um äußerliche Analogien handelt, da dem Maupassantschen Protagonisten, der im Unterschied zu dem Poeschen Helden vor der Grabschändung vollkommen normal lebte und vor dem Gericht von seiner Tat sachlich und mit klarem Verstand berichtet, die mystische Seltsamkeit und Verrücktheit des Poeschen Protagonisten fehlen. Die Maupassantsche Gestaltung des Handlungsmotivs erscheint deswegen im Vergleich zu der Poeschen in der Tat realistischer – was seinen Ausdruck nicht zuletzt in den vielen niedrigen grausigen und ekelhaften Details der Erzählung findet – und deutlich entmystifiziert.

Dem Maupassantschen Text ähnlicher ist eine andere, von Lemonnier nicht erwähnte Episode aus Poes *The Premature Burial* (1844): Im ersten Teil dieser Erzählung wird davon berichtet, wie ein Liebhaber in seiner Verzweiflung über den Tod seiner Geliebten ihr Grab öffnet, um sie noch einmal zu sehen. Anders als bei Maupassant erwacht bei Poe die Frau durch den Kuß ihres Geliebten wieder zum Leben (vgl. zu dieser Erzählung unten S. 260-262).

⁸⁴⁴ Maupassant: *La Tombe*, in: *Contes et nouvelles II*, S. 213.

⁸⁴⁵ Vgl. Maupassant: *La Tombe*, in: *Contes et nouvelles II*: „Je l'aimais [...] d'un amour absolu, complet, d'une passion éperdue.“ (S. 214) und „elle fut ma vie même“ (ebd.).

⁸⁴⁶ Ebd., S. 215f.

⁸⁴⁷ Der Erzähler verwendet das Wort „jamais“ an dieser Stelle seiner Erzählung in zwei Absätzen zehnmals – die derart starke Betonung der Empfindung des „jamais“ erinnert von fern an Poes Gedicht *The Raven*, in dem das Wort „nevermore“ leitmotivisch wiederkehrt und das Zentrum des Textes bildet.

Une odeur abominable, le souffle infâme des putréfactions me monta dans la figure. Oh! son lit, parfumé d'iris!
 J'ouvris la bière cependant, et je plongeai dedans ma lanterne allumée, et je la vis. Sa figure était bleue, bouffie, épouvantable! Un liquide noir avait coulé de sa bouche.
 Elle! c'était elle! Une horreur me saisit. Mais j'allongeai le bras et je pris ses cheveux pour attirer à moi cette face monstrueuse!
 C'est alors qu'on m'arrêta.
 Toute la nuit j'ai gardé comme on garde le parfum d'une femme après une étreinte d'amour, l'odeur immonde de cette pourriture, l'odeur de ma bien-aimée!⁸⁴⁸

Im Kontext der Textstelle ist deutlich zu erkennen, daß der Akt der Grabschändung in *La Tombe* als ein verzweifelttes Aufbegehren gegen den Tod gedeutet werden muß.⁸⁴⁹ Den grausigen und ekelhaften Details in der angeführten Schlußpassage des Berichts des intradiegetischen Ich-Erzählers kommt die Funktion zu, in besonders krasser Weise zu verdeutlichen, daß der Anwalt seinen kurzen, verzweifelten, irrationalen und – nach christlichen Maßstäben – frevlerischen Kampf⁸⁵⁰ gegen den Tod verliert. Ferner ist zu bemerken, daß Maupassants *La Tombe* auf ein romantisches Motivschema anspielt, bei dem die Geliebte, indem das Motiv der Grabschändung aus Liebe mit dem des Lebendigbegrabenseins verbunden wird, durch die Grabschändung wieder zu neuem Leben erwacht (vgl. dazu 2.3.c zu Florians *Valérie, nouvelle italienne* und zu Poes *The Premature Burial*). Im Vergleich zu diesem Motivschema erscheint Maupassants Variante entromantisiert: Die grausigen und ekelhaften Elemente, mit denen die Verwesung des toten Körpers in *La Tombe* so realistisch beschrieben wird, stehen in deutlicher Opposition zu den schauerromantisch-romanesken Berichten einer durch die Liebe herbeigeführten Wiederauferstehung einer lebendig Begrabenen, indem die genannten Elemente dem Leser in aller Kraßheit die Endgültigkeit des Todes vor Augen führen.

b) Herzschändung

Das Motiv des geschändeten Herzens stellt einen Sonderfall des Motivs der geschändeten Leiche dar, indem hier nur ein Körperteil anstelle des gesamten Leichnams die Schändung erleidet. Das Motiv begegnet meist im Rahmen einer Liebesrache, bei der sich ein betrogener Ehemann an seinem Rivalen rächt, indem er dessen Herz als Speise zubereiten und seiner untreuen Ehefrau vorsetzen läßt; in diesem Kontext ist das Herz als Sitz der Seele, der Kraft und der Liebe, die allesamt restlos zerstört werden sollen, zu verstehen. Frenzel zufolge spielt

⁸⁴⁸ Maupassant: *La Tombe*, in: *Contes et nouvelles II*, S. 216.

⁸⁴⁹ Vgl. Buisine (1975), S. 539f.

⁸⁵⁰ Der Gedanke eines „kurzen Kampfes“ wird auch von der Assoziation unterstützt, die der Name des Protagonisten weckt. Des weiteren ließe sich daran denken, daß der Namensträger zu einer „Schlacht läuft“. Vgl. außerdem Larroux (2011), der ebenfalls darauf hinweist, daß es sich bei dem in *La Tombe* dargestellten Akt um eine „expérience[...] qui perturbe[...] très gravement l'ordre de la raison et de la morale“ handele.

bei dem so gearteten Akt der Schändung des Herzens ferner die archaische, magische Vorstellung eine Rolle, nach der ein Gegner bzw. ein Rivale erst durch Verspeisen des Herzens ganz vernichtet wird.⁸⁵¹ Das Motiv begegnet schon früh in der Geschichte der romanischen Novelle⁸⁵²; dabei bleibt das Handlungsschema von Boccaccio bis Bloy relativ konstant, so daß man von einem Topos der Schauerliteratur sprechen kann.

Boccaccio berichtet in der neunten Geschichte des vierten Tages seines *Decameron* (1348-53) davon, wie ein eifersüchtiger betrogener Ehemann seiner Frau das Herz ihres Geliebten, den er getötet hat, als Speise vorsetzt. Als die Ehefrau das erfährt, stürzt sie sich aus einem hohen Fenster herab, stirbt und wird gemeinsam mit ihrem Geliebten begraben. Ein verändertes Handlungsschema findet sich in der Novelle *Le Cœur mangé* aus *Les Spectacles d'horreur* (1630) von Camus: Crisele, die von ihren Eltern dazu gezwungen worden ist, einen alten Edelmann zu heiraten, den sie nicht liebt, erhält von einem Freund ihres Geliebten, der nach ihrer Heirat aus Verzweiflung in den Krieg gezogen ist, um in der Schlacht einen heldenhaften Tod zu sterben, dessen einbalsamiertes Herz und läßt es begraben. Als ihr Ehemann dies bemerkt, wird er eifersüchtig und läßt, um sich zu rächen, das Herz ausgraben und für seine Frau als Speise zubereiten. Als Crisele davon erfährt, steigert sich ihr Haß gegen ihren Mann, so daß sie einen Verwandten überredet, ihn zum Duell herauszufordern. Nachdem ihr Mann im Duell getötet worden ist, tritt Crisele in ein Kloster ein.

Im 19. Jahrhundert begegnet das Motiv bei Barbey in den Novellen *A un dîner d'athées* und *La Vengeance d'une femme* (in *Les Diaboliques*, 1874) sowie bei Bloy in *La Fève* (in *Histoires désobligeantes*, 1894) in einem Kontext von Liebesrache bzw. Eifersucht. Die Handlung, die zur Herzschildung führt bzw. an sie anknüpft, erscheint in den beiden zuletzt genannten Novellen – gegenüber den Gestaltungen früherer Jahrhunderte – in abgewandelter Form. In *La Vengeance d'une femme* wirft ein eifersüchtiger Ehemann das Herz des Geliebten seiner Frau den Hunden zum Fraß vor; in *La Fève* serviert ein Käsehändler, der nach dem Tod seiner Frau entdecken muß, daß seine scheinbar so treue und liebe Gattin ihn fortwährend mit seinen besten Freunden betrogen hat, eben diesen Freunden am Dreikönigstag das Herz seiner Frau, das er als „fève“ in die „galette des Rois“, den traditionellen Dreikönigskuchen,

⁸⁵¹ Vgl. Frenzel (1999), S. 221.

⁸⁵² Es begegnet Frenzel zufolge, betrachtet man nicht nur die romanische Literaturgeschichte, sogar noch sehr viel früher als bei Boccaccio: So findet sich das Motiv beispielsweise in altindischen Sagen, in denen davon erzählt wird, wie ein Radscha den Liebhaber seiner Frau tötet, wie er diese dessen Herz verzehren läßt und wie die Frau, nachdem sie erkannt hat, was geschehen ist, dem Geliebten freiwillig in den Tod folgt. Dieser Plot begegnet später modifiziert in den mittelalterlichen Herzmäre-Erzählungen (vgl. Frenzel 1999, S. 221). Boccaccios, Marguerites und Barbey's (*La Vengeance d'une femme*) Motivgestaltungen stehen deutlich in dieser Tradition; die restlichen der im folgenden angeführten Schauernovellen wandeln das Schema hingegen ein wenig ab.

eingebakken hat. In *A un dîner d'athées* verbindet sich mit dem geschändeten Herzen kein literarhistorisch vorgeprägter Handlungsverlauf. In dieser Novelle schleudert, wie oben schon dargestellt, ein eifersüchtiger betrogener Liebhaber seiner Geliebten das Herz des Kindes, das er für sein eigenes gehalten hat, ins Gesicht. Das Herz verweist also nicht mehr direkt auf die untreue Partnerin oder auf den Rivalen, dessen Macht gebrochen wird, sondern als Körperteil eines Kindes, welches als Frucht eines Betruges wahrgenommen wird, stellt es eine Erinnerung an diesen dar.

Während in den frühen Bearbeitungen des Handlungsmotivs ebenso wie bei Bloy die Grausigkeit des Motivs im Vordergrund steht, um den abgrundtiefen Haß der Betrogenen hervorzuheben, stellt Barbey, ganz offensichtlich in *A un dîner d'athées*, aber auch in *La Vengeance d'une femme*, Bezüge zu religiösen Begrifflichkeiten her. In beiden angeführten Texten ist von „sacrilège“⁸⁵³ und vom Akt des Profanierens die Rede. In *La Vengeance d'une femme* nimmt die Protagonistin hierbei allerdings eine erstaunliche Umwertung vor, wenn sie ihr Bedauern darüber äußert, daß nicht sie selbst, sondern die Hunde das geliebte Herz gegessen hätten:

Je voulais épargner, à ce noble cœur adoré, cette profanation impie, sacrilège... J'aurais communié avec ce cœur, comme avec une hostie. N'était-il pas mon Dieu?...⁸⁵⁴

Unerhörter als der grausige Racheakt des betrogenen Herzogs erscheint so die blasphemische Reaktion der Herzogin. Auf der Grundlage der Sünde, die ihr Mann mit der Schändung des Herzens begeht, begeht die Frau die Sünde, einen anderen an die Stelle Gottes zu setzen. In der Chronologie der Handlung steht das Motiv des geschändeten Herzens in dieser Novelle bezeichnenderweise am Anfang, weit entfernt davon, Höhepunkt der Fabel zu sein; das Motiv beschränkt sich auf die Funktion einer Initialzündung, auf welche die die Novelle beherrschende Rache der bewusst amoralisch handelnden Herzogin folgt.

Was die Bloysche Gestaltung des Motivs betrifft, so läßt sich feststellen, daß es sich in *La Fève* vom Grausigen ins Ekelhafte gesteigert findet, indem das Herz, das hier von den Liebhabern der Ehebrecherin verspeist wird, schon halb verwest ist:

Mais je sais que le diabolique Tertullien fut inquieté par la justice pour avoir inséré, dans les flancs énormes de cette galette frangipanée, le cœur de sa femme, le petit cœur en putréfaction de la délicieuse Clémentine.⁸⁵⁵

In *La Fève* wird das Motiv darüber hinaus, im Unterschied zu den anderen genannten Novellen, in ein kleinbürgerliches Milieu von Gewerbetreibenden und Angestellten verlegt.⁸⁵⁶

⁸⁵³ Vgl. Barbey: *A un dîner d'athées*, in: *Œuvres romanesques complètes II*, S. 225 und S. 227, wo es heißt: „j'ai craint de profaner un peu plus ce cœur si profané déjà.“

⁸⁵⁴ Vgl. Barbey: *La Vengeance d'une femme* in: *Œuvres romanesques complètes II*, S. 252.

⁸⁵⁵ Bloy: *La Fève*, in: *Histoires désobligeantes*, S. 199.

Dieses Milieu zeichnet sich vornehmlich durch einen berechnenden Materialismus und durch eine wenig geistvolle Lebensweise aus, wie die vom Erzähler zitierten platten Redewendungen belegen, die der Käsehändler zu benutzen pflegt. Dadurch daß der Erzähler, homodiegetisch, aber doch distanziert, über dem Geschehen steht und es ironisch-spöttisch beschreibt, wird der Eifersucht des Herzschänders viel von der frenetisch-grausigen Dramatik genommen. Dem grausigen und ekelhaften Racheakt wird zwar immer noch ein teuflischer Charakter zugeschrieben (vgl. im Zitat oben „le diabolique Tertullien“), aber der Anlaß für die Tat – die Entdeckung der Untreue – wird nur noch als „chose banale“⁸⁵⁷ bewertet.

Eine andere Variante des geschändeten Herzens begegnet in Balzacs *Une conversation entre onze heures et minuit* (in *Contes Bruns*, 1832): Das Motiv findet sich hier nicht in einen Kontext der Liebesrache eingebettet, sondern in den des Krieges. In der ersten Binnenerzählung der Novelle wird von einer grausigen Wette berichtet, die ein alter Militär, Kapitän Bianchi, der dringend Geld braucht, während Napoleons Spanienkrieg mit einem anderen Kapitän seines Regiments abschließt: Er wettet, daß er zu dem feindlichen spanischen Wachposten geht, dessen Herz bringt und ißt; den Wetteinsatz bilden auf der Seite Bianchis seine Ohren, auf der anderen Seite tausend Taler. Bianchi gewinnt die Wette und damit das Geld. Die Tat in ihren grausigen Details wird wie folgt beschrieben:

Il tenait à la main le cœur de l'Espagnol, et le montra en riant à son adversaire. [...] Alors, sans laver le sang de ses mains, il releva les perches, rajusta la marmite, attisa le feu, fit cuire le cœur et le mangea sans être incommodé.⁸⁵⁸

In diesem Kontext dient das Motiv der Herzschändung zweifelsohne dazu, die Grausamkeit des Krieges und die mit ihm verbundene Verrohung der Soldaten darzustellen. Dies hebt in besonders deutlicher Weise auch die diese Binnenerzählung einbettende Rahmendiskussion hervor, in der die Zuhörer des Erzählers über Napoleon und seine Kriege urteilen. Dabei spricht die Rahmengesellschaft Napoleon zwar Größe zu, betont aber auch sein grausig verlustreiches Scheitern:

Et lui, qui avait pris un empire avec son nom, perdit son nom au bord de son empire, dans une mer de sang et de soldats.⁸⁵⁹

⁸⁵⁶ Auch der Umstand, daß in *La Fève* der Schändung des Herzens – anders als bei den meisten anderen Motivgestaltungen – kein Tötungsakt vorangeht, kann mit der mangelnden Fallhöhe der Protagonisten in Zusammenhang gebracht werden. Der sich rächende Ehemann Tertullien verfügt weder über den Scharfsinn, noch zu Lebzeiten seiner Ehefrau deren Untreue zu entdecken, noch tut er seinen Rivalen Gewalt an.

⁸⁵⁷ Bloy: *La Fève*, in: *Histoires désobligeantes*, S. 196.

⁸⁵⁸ Balzac: *Une conversation entre onze heures et minuit*, in: *Contes Bruns*, S. 51.

⁸⁵⁹ Ebd., S. 54.

c) Lebendigbegrabensein

Ein weiteres Motiv des Grausigen, das sich vor allem bei Schauernovellenautoren der romantischen Zeit großer Beliebtheit erfreut, ist das Motiv des Lebendigbegrabenseins bzw., damit verbunden, das Motiv des Scheintodes.⁸⁶⁰ Allein daß mit einem Lebenden wie mit einem Toten umgegangen wird, erweckt bereits Grausen. Deutlicher noch wird das grausige Moment des Motivs, wenn – was häufig geschieht – geschildert wird, wie der lebendig Begrabene mit ekelhaften oder grausigen Elementen wie feuchter Erde, Würmern, verwesenen Leichenteilen etc. in Berührung kommt. Auch dieses Motiv läßt sich auf den Einfluß der *gothic novel* zurückführen: In ihrer Untersuchung zum englischen Schauerroman von 1790-1830 betreffend zählt Tracy 11 Romane, die das Motiv des Lebendigbegrabenseins aufweisen. Während bei den bisher besprochenen Motiven des Grausigen das Element des Bösen neben dem allerdings oft dominanten Element des Grausigen noch vorhanden war, ist dies bei dem Motiv des Lebendigbegrabenseins ebenso wie bei den unter d) und e) behandelten Motiven nicht mehr der Fall.

Das Motiv des Lebendigbegrabenseins begegnet im Bereich der Schauernovelle schon früh: In Florians Novelle *Valérie, nouvelle italienne* (1792), die als vorromantisch bezeichnet werden kann, berichtet die Protagonistin Valérie davon, wie sie aufgrund einer heimtückischen Intrige ihres Vaters und ihres Cousins den falschen Mann, nämlich diesen Cousin, heiratet und bei der Hochzeit in Ohnmacht fällt, als ihr Geliebter Octave, den sie aufgrund der Lügen ihrer Familie fälschlicherweise in Wien verheiratet geglaubt hat, erscheint und ihr seine immer noch währende, ewige Liebe gesteht. Nach der Hochzeit mit ihrem Cousin, die trotz des Erscheinens Octaves stattfindet, befällt Valérie hohes Fieber, in dessen Folge sie ihr Bewußtsein verliert. Man hält sie für tot und begräbt sie. Als Octave erfährt, daß seine Geliebte gestorben ist, steigt er in ihre Gruft und küßt die bleichen Lippen der Toten, denen daraufhin ein Seufzer entfährt. Valérie erwacht wieder zum Leben. Nunmehr steht einem glücklichen Ende nichts mehr im Wege: Sie kann Octave, nachdem der Papst die Ehe mit ihrem betrügerischen ersten Ehemann annulliert hat, heiraten und fortan mit ihm und ihrer Familie, der sie alle Intrigen verzeiht, in Freundschaft und Liebe zusammenleben.

Obleich Florians Novelle vorrangig unterhalten und auch erbaulich wirken will, mit im Stil des aufklärerischen *conte moral* idealisierten Protagonisten, mit einer rührenden Liebesgeschichte und mit glücklichem Ausgang, so sind die grausigen Elemente doch nicht zu übersehen. Zu nennen ist neben dem Lebendigbegrabensein vor allem der Topos des Totenkusses. Die schaurigen Elemente, die vor allem im Rahmen begegnen, tragen das Ihre

⁸⁶⁰ Vgl. zum Motiv des Lebendigbegrabenseins in bezug auf die phantastischen Novellen Gautiers Schapira (1979), S. 41-49.

dazu bei, daß stellenweise eine Atmosphäre entsteht, die Schauer oder sogar Angst erzeugen will. (Die Erzählerrunde befindet sich in einem einsamen, winterlichen Schloß, und die Geschichten von Geistern sorgen zusammen mit dem Schreien der Eulen für eine unheimliche Stimmung.⁸⁶¹) Im Vergleich zu den späteren Gestaltungen des Motivs achtet Florian allerdings sowohl in qualitativer als auch in quantitativer Hinsicht auf die Dämpfung des Grausigen.

Das Motiv des Lebendigbegrabenseins soll in dieser Erzählung die Funktion erfüllen, dem Gespenstischen zu mehr Glaubwürdigkeit bei einem aufgeklärten Publikum zu verhelfen. Der extradiegetische Erzähler verteidigt zwar in seiner Vorrede allen kritischen Lesern gegenüber den Glauben an Gespenster⁸⁶²; die von ihm berichtete Gespenstergeschichte löst die so geweckten Erwartungen aber nicht ein. Insgesamt erscheinen die Bekenntnisse des Erzählers zum Übernatürlichen nur vordergründig: Denn das Gespenst, von dem der Erzähler berichtet, ist kein übernatürliches Wesen, sondern nur eine lebendig Begrabene, die aus ihrem Grab aufersteht. Florians Erzählung läßt sich somit bezeichnen als ein Text, der sich auf der einen Seite zwar deutlich vom vorromantischen Genre des phantastischen Schauerromans mit seinen Berichten von in alten Schlössern spukenden Gespenstern und wiederauferstandenen Ahnen beeinflußt zeigt⁸⁶³, der auf der anderen Seite dieses Genre aber durch die Verwendung der Motive des Scheintodes und des Lebendigbegrabenseins, die der Gespenstererscheinung das Übernatürliche nehmen, abwandelt und einem aufgeklärten Lesergeschmack anpaßt.⁸⁶⁴

Demgegenüber sind die weiteren Novellen, die das Motiv des Scheintodes und des Lebendigbegrabenseins aufweisen, darum bemüht, den Effekt der Angst zu verstärken. Auf der Basis eines im wesentlichen gleichbleibenden Handlungsschemas des Motivs erfolgt eine wichtige Neuerung in späteren Texten dadurch, daß der lebendig Begrabene sich seiner Situation nicht mehr nur im nachhinein bewußt wird und diese mit Hilfe eines Dritten

⁸⁶¹ Dieser von Florian gewählte Schauplatz des Erzählens ist ansatzweise von der *gothic novel* und ihren unheimlichen Schlössern in unwirtlichen, gebirgigen Gegenden geprägt, wie folgende Beschreibung des Ortes durch den extradiegetischen Erzähler erkennen läßt: „J'étois en semestre dans une petite ville de Languedoc, où je suis né, lorsque plusieurs amis m'invitèrent à venir passer les fêtes de Noël dans un vieux château bâti sur des rochers au milieu des montagnes des Cévennes. [...] le soir, assis en cercle autour d'un grand feu, nous faisons des contes [...]. Les nuits étoient longues, noires; la campagne couverte de neige; et des hiboux, anciens habitants de la tour où étoit contruit [sic] le salon, se répondoient sur les vieux crénaux [sic] par des cris lents et monotones.“ (Florian: *Valérie, nouvelle italienne*, in: *Nouvelles*, S. 264).

⁸⁶² Vgl. Florian: *Valérie, nouvelle italienne*, in: *Nouvelles*, S. 262: „On fait semblant dans le monde de ne plus croire aux revenants; et l'on oublie que les meilleurs écrivains de la Grèce et de Rome, les historiens les plus renommés pour leur véracité, pour leur philosophie, nous attestent leur existence.“

⁸⁶³ Allerdings verwenden nicht alle Schauerromane phantastische Elemente. Vgl. hierzu die von Brauchli (1928) vorgeschlagene Typologie des Schauerromans.

⁸⁶⁴ Zur Abgrenzung von *Valérie, nouvelle italienne* zur phantastischen Novelle vgl. auch Ackermann (2004), S. 339-341.

rekonstruiert, sondern daß er die Situation im Grab bei vollem Bewußtsein erlebt, weil er entweder unter der Erde aus seinem todesähnlichen Zustand erwacht oder aber in seiner Ohnmacht doch dazu in der Lage ist, seine Situation geistig zu erfassen. Die solcherart veränderte Perspektive bringt es mit sich, daß die grausigen und teilweise auch ekelhaften Elemente an Bedeutung und an Kraßheit gewinnen. Der lebendig Begrabene schildert beispielsweise das Innere des Sarges, das Ungeziefer, das sich ihm nähert, den ihn umgebenden Geruch der Verwesung sowie die sich ihm aufdrängenden Gedanken an Skelette, verwesenes Fleisch und Tod. Eine solche Perspektive und ihre Gestaltung begegnen in *L'Enterrement précipité* (in *La Pile de Volta*, 1831), in *La Dernière Heure d'une enterrée* (in *Insomnies*, 1833) von Arago und Kermel, in Flauberts *Rage et impuissance* (1836) sowie in Poes Erzählung *The Premature Burial*⁸⁶⁵ (1844).

Die genannten Autoren setzen unterschiedliche Akzente: In *L'Enterrement précipité* wird, dem Charakter der Sammlung *La Pile de Volta* entsprechend, das grausige und schreckenerregende Element des Motivs hervorgehoben. *La Dernière Heure d'une enterrée* ähnelt in vielem der Erzählung aus *La Pile de Volta*, wandelt das Motiv aber dahingehend ab, daß die lebendig Begrabene, nachdem sie aus ihrem Grab auferstanden ist, vor Schreck über das ihr Widerfahrene ein zweites Mal (bzw. nunmehr tatsächlich) stirbt.

Flaubert verwendet in seinem Frühwerk *Rage et impuissance* ähnliche schauerromantische Topoi wie die anderen Autoren: So ist der Schauplatz der Erzählung ein mitternächtlicher Friedhof, auf den bei einem heftigen Gewitter Regen, Schnee und Hagel niedergehen, der gleichzeitig aber auch vom Mond beschienen wird und auf dem das obligatorische Friedhofspersonal, die Totengräber, umherwandeln, ohne freilich das Leiden des lebendig Begrabenen zu erahnen. Im zweiten Teil von *Rage et impuissance* verlagert sich das Interesse von diesen bloß äußerlichen Schauer motiven (die im übrigen aus einer Null-Fokalisierung präsentiert werden) in das Innere des Protagonisten (was sich auch an der jetzt zunehmend internen Fokalisierung ablesen läßt), der sich bewußt wird, daß er dem Tod gegenübersteht. Guy Sagnes hält in seinem Kommentar zu Flauberts Erzählung fest, daß es sich bei diesem Frühwerk um eine typisch schauerromantische Erzählung handelt. Die entscheidende Bedeutungsebene ergibt sich für Sagnes aus dem zweiten Teil: „*Rage et impuissance* est le drame de la mort éprouvée du dedans; le mort est déjà du côté de la nuit et dialogue avec un

⁸⁶⁵ Diese Erzählung befindet sich allerdings nicht in der Ausgabe der von Baudelaire übersetzten Erzählungen. Da sich in ihr aber Beziehungen zu Florian und Maupassant entdecken lassen, soll sie hier dennoch erwähnt werden.

Dieu qui ne répond pas.“⁸⁶⁶ Die solcherart als metaphysisch zu bezeichnende Gestaltung des Motivs des Lebendigbegrabenseins zeigt sich in der Entwicklung, die der Protagonist Ohmlyn durchläuft: Zunächst erfaßt ihn eine „première terreur [...] muette et calme, [...] un étonnement étrange et stupide, une stupeur d’idiot“⁸⁶⁷; er spürt, daß er in seinem Grab von der Welt abgeschnitten ist. Eine Erkenntnis, auf die Ohmlyn mit Wut und Verzweiflung reagiert:

Il pleurait de rage [...]. Il prit son linceul, le déchira avec ses ongles, le mit en pièces avec ses dents; il lui fallait quelque chose à broyer, à anéantir sous ses mains, lui qui se sentait si impitoyablement écrasé sous celles de la fatalité.⁸⁶⁸

In der metaphysischen Bedeutungsebene dieser Situation findet sich die Situation des sterblichen Menschen an sich gespiegelt. Diese Dimension wird im folgenden noch hervorgehoben, wenn nun nicht mehr bloß von „fatalité“, sondern die Rede von Gott selbst ist, mit dem sich zunächst die Hoffnung auf Rettung verbindet. Werkzeug Gottes könnte der Totengräber sein, aber – so kommt es dem Begrabenen vor – Gott läßt den Totengräber am Grab vorübergehen. Aus der Vorstellung, daß Gott sich nicht für das Schicksal der Menschen interessiert, erwächst der Zweifel an der Existenz Gottes:

D’abord il douta Dieu, puis il le nia, puis il sourit, puis il insulta ce mot : « [...], où est-il, le créateur des misères ? où est-il ? qu’il vienne me délivrer s’il existe !... »⁸⁶⁹

Obwohl der Protagonist Gott herausfordert und sich dessen Nichtexistenz zu beweisen scheint, vermag er die blasphemische Gottesverneinung nicht durchzuhalten: „Pour son malheur, il doutait encore; il n’était sûr de rien.“⁸⁷⁰

Flaubert gestaltet das Motiv des Lebendigbegrabenseins also, indem er den schauerromantischen grausigen Topos um eine philosophisch-metaphysische Ebene erweitert, indem sich hier in der extremen Grenzsituation des Lebendigbegrabenseins das Wesen des Menschen zeigt, der sich mit dem Tod konfrontiert sieht und in dieser Situation nur noch, wie der Titel prägnant formuliert, „rage et impuissance“ empfinden kann.

Poe unternimmt es in seiner Erzählung *The Premature Burial*, dem Motiv zu mehr Glaubwürdigkeit zu verhelfen, indem er seinen Erzähler, bevor dieser seine eigene Geschichte

⁸⁶⁶ Sagnes, in: Flaubert: *Œuvres de jeunesse*, S. 1265 (Anmerkungen).

⁸⁶⁷ Flaubert: *Rage et impuissance*, in: *Œuvres de jeunesse*, S. 180.

⁸⁶⁸ Ebd., S. 181.

⁸⁶⁹ Ebd., S. 182.

⁸⁷⁰ Ebd., S. 183.

An dieser Stelle wendet sich der Erzähler bemerkenswerterweise an den Leser, um aus seiner Novelle gleichsam eine anthropologische Konstante abzuleiten: „Ne croyez point les gens qui se disent athées: il ne sont que sceptiques et nient par vanité. Eh bien, lorsqu’on doute et qu’on a des souffrances, on veut effacer toute probabilité, avoir la réalité vide et nue; mais le doute augmente et vous ronge l’âme.“ (ebd.). Vgl. Sagnes, in : Flaubert: *Œuvres de jeunesse*, S. 1265 (Anmerkungen).

erzählt, zunächst eine Reihe von medizinisch verbürgten Fällen lebendig Begrabener aufzählen läßt. Hierbei ist festzustellen, daß der Erzähler durch den Gebrauch eines medizinisch-naturwissenschaftlichen Vokabulars erkennbar darum bemüht ist, seinen Beispielen zu einer gewissen Seriosität zu verhelfen. Das zweite Beispiel einer „living inhumation“⁸⁷¹, welches angeführt wird, erinnert an die besprochene Novelle Florians: Auch hier trifft der Leser auf eine junge Frau – im übrigen eine Französin –, die den falschen Mann heiratet (bei Poe allerdings aus eigenem Antrieb, weil der Mann vermögend ist), von diesem schlecht behandelt wird, kurze Zeit später scheinbar stirbt und daraufhin begraben wird. Wie bei Florian wird die scheinbar Tote dann aber von einem Mann wachgeküßt, der, weil er sie im Gegensatz zu ihrem reichen Ehemann wirklich liebt, ihren Sarg ausgräbt und öffnet. Anschließend leben die beiden, nachdem wie bei Florian die Ehe annulliert worden ist, in großem Glück zusammen.

Die Geschichte, die der Poesche Ich-Erzähler nach seiner langen, das Thema des Lebendigbegrabenseins solcherart vorbereitenden Einleitung schließlich vorträgt, scheint zunächst von einem ähnlichen Fall des Scheintodes wie die vom Erzähler in seiner Einleitung vorgestellten zu berichten:

My own case differed in no important particular from those mentioned in medical books. Sometimes, without any apparent cause, I sank, little by little, into a condition of hemisyncope, or half swoon; and, in this condition, without pain, without ability to stir, or, strictly speaking, to think, but with a dull lethargic consciousness of life and of the presence of those who surrounded my bed, I remained, until the crisis of the disease restored me, suddenly, to perfect sensation.⁸⁷²

Der Ich-Erzähler erwacht eines Tages in einem Sarg unter der Erde aus einer seiner Ohnmachten, fühlt sich beengt, allein und von der Welt abgeschnitten, was ihn verzweifeln und in Todesangst fallen läßt. In der angeführten Textstelle fällt das medizinische Vokabular auf, das den Fall glaubwürdig und plausibel erscheinen läßt. Der Schluß der Poeschen Erzählung hält jedoch einen besonderen Überraschungseffekt für den Leser parat: Nachdem nämlich der Erzähler seine Situation des Lebendigbegrabenseins plastisch dargestellt hat, eröffnet er dem Leser, daß es sich bei dem geschilderten Erlebnis nur um einen Traum gehandelt habe. Nach dieser unerwarteten Wendung fügt der Ich-Erzähler hinzu, daß sein Alptraum zur Folge gehabt habe, daß er seine medizinischen Bücher verbrannt habe und fortan von seiner Vorliebe für Friedhöfe und schwarze Literatur, zu der er seine eigene Erzählung rechnet⁸⁷³, geheilt worden sei.

⁸⁷¹ Poe: *The Premature Burial*, in: *Poetry and Tales*, S. 668.

⁸⁷² Ebd., S. 673.

⁸⁷³ Poe führt hier z.B. die *Night Thoughts* von Young an. Vgl. Poe: *The Premature Burial*, in: *Poetry and Tales*, S. 679: „I discarded my medical books. ‚Buchan‘ I burned. I read no ‚Night Thoughts‘ – no fustian about church-yards – no bugaboo tales – such as this.“

Für *The Premature Burial* läßt sich aufgrund dieses unerwarteten Schlusses, der die gesamten Bemühungen des Erzählers um Glaubwürdigkeit in bezug auf die Situation des Lebendigbegrabenseins auf den Kopf stellt, festhalten, daß die Erzählung das Motiv des Scheintodes und des Lebendigbegrabenseins ironisiert: Denn indem sie die Faszination, die vom Thema des Lebendigbegrabenseins ausgeht, in der Erzählung selbst thematisiert und die Folgen dieser Faszination kritisch betrachtet⁸⁷⁴, schafft sie eine gewisse Distanz zu dem Berichteten und eröffnet dem Leser die Möglichkeit, alle vom Erzähler angeführten Fälle des Lebendigbegrabenseins als Einbildungen überreizter, morbider Phantasien zu interpretieren.

In nachromantischer Zeit verliert das Motiv des Lebendigbegrabenseins an Bedeutung. Der einzige Schauernovellenautor, der es in späterer Zeit gestaltet, ist Maupassant, in seiner Novelle *Le Tic* (1884). Dabei bezieht er sich in seiner Einführung der Protagonisten explizit auf seinen amerikanischen Vorgänger Poe. Der extradiegetische Erzähler macht in einer kleinen, am Fuße eines Vulkans der Auvergne gelegenen Thermalstadt die Bekanntschaft zweier Gäste, Vater und Tochter:

Ils me firent l'effet tout de suite, de personnages d'Edgar Poe; et pourtant il y avait en eux un charme, un charme malheureux; je me les représentai comme des victimes de la fatalité.⁸⁷⁵

Auf diese Vorstellung der Protagonisten durch den Erzähler im Rahmen folgt die Binnenerzählung, die von dem Vater selbst erzählt wird. Die Geschichte vom Lebendigbegrabensein seiner Tochter Juliette bleibt in ihrer Grausigkeit und Schaurigkeit nicht hinter den romantischen Bearbeitungen des Motivs zurück: Eines Tages stirbt Juliette, die schon seit längerem an seltsamen Herzausfällen leidet. Der Vater begräbt sie in ihrem ersten Ballkleid mit all ihrem Schmuck. Während er in der Nacht nach der Beerdigung einsam in seinem dunklen, kalten, windumtosten Schloß trauert⁸⁷⁶, klopft ein bleiches, gespenstartiges, blutüberströmtes Wesen an seine Tür: Es ist die Tochter, die ihrem Vater erklärt, daß man ihr Grab geplündert und ihr den Finger abgeschnitten habe, wodurch ihr Blut

⁸⁷⁴ Vgl. Poe: *The Premature Burial*, in: *Poetry and Tales*, S. 679: „From that memorable night, I dismissed forever my charnal apprehensions, and with them vanished the cataleptic disorder, of which, perhaps, they had been less the consequence than the cause.“

⁸⁷⁵ Maupassant: *Le Tic*, in: *Contes et nouvelles II*, S. 187.

Neben Poe als Inspirationsquelle für *Le Tic* nennt André Vial in seinem Aufsatz *Ce qui restera de Dumas père* (1974) auch den Schluß von *Le Comte de Monte-Cristo*, wo die totgeglaubte Valentine aus ihrem Grab aufersteht und vor den Augen ihres Geliebten erscheint.

⁸⁷⁶ Vgl. Maupassant: *Le Tic*, in: *Contes et nouvelles II*, S. 190: „Oh! quelle nuit! quelle nuit! Il faisait froid; mon feu s'était éteint dans la grande cheminée; et le vent, un vent d'hiver, un vent glacé, un grand vent de pleine gelée, heurtait les fenêtres avec un bruit sinistre et régulier.

Combien s'écoula-t-il d'heures? J'étais là, sans dormir, affaîssé, accablé, les yeux ouverts, les jambes allongées, le corps mou, mort, et l'esprit engourdi de désespoir. Tout à coup, la grande cloche de la porte d'entrée [...] tinta. J'eus une telle secousse que mon siège craqua sous moi. Le son grave et pesant vibrât dans le château vide comme dans un caveau.“

wieder zum Fließen gebracht und sie zum Leben erweckt worden sei. Der Vater ist zu Tode erschreckt; seit dieser Zeit ist seine Hand von einem „tic“ befallen: Die Hand beschreibt, so als wolle sie immer noch das schreckliche Erlebnis abwehren, immer wenn sie etwas greifen will, eine schnelle, nervöse, ruckartige Bewegung. Der Grabschänder war der Diener des Vaters. Als der Diener zum Feuermachen gerufen wird und die wiederauferstandene Juliette erblickt, fällt er vor Schreck tot zu Boden.

Maupassant verbindet in seiner Erzählung also, ähnlich wie Poe in *Bérénice* (vgl. Anm. 546), das Motiv des Lebendigbegrabenseins mit demjenigen der Grabschändung. Im Unterschied zu den meisten anderen Schauernovellen Maupassants ist für die Bearbeitung dieser beiden Schauermotive in *Le Tic* festzuhalten, daß Maupassant diese auf wenig naturalistische Art und Weise gestaltet, das heißt, wenig Wert darauf legt, die Motive im Kontext eines bestimmten sozialen Milieus zu verankern. In *Le Tic* scheint Maupassant sich vielmehr darum bemüht zu haben, das Lebendigbegrabensein in Poescher Manier zu gestalten, indem er es in einen Kontext des blutig Grausigen (vgl. die Grabschändungsszene) und des mysteriös Schaurigen (vgl. die Beschreibung der Schauplätze des Rahmens und der Binnenerzählung sowie vor allem die Schilderung der Protagonisten) einbettet.

d) Konfrontation von Lebenden mit Leichen oder Leichenteilen

Ein weiteres Motiv des Grausigen stellt das Motiv der Konfrontation von Lebenden mit Leichen oder Leichenteilen dar. Im folgenden sollen die (wenigen) Novellen Erwähnung finden, in welchen dieses Motiv unabhängig von anderen Schauermotiven als alleiniges angsterregendes, unerhörtes Handlungsmoment auftritt.⁸⁷⁷

Dies ist beispielsweise der Fall in Florians Novelle *Rosalba, nouvelle sicilienne* (ersch. 1800), in der erzählt wird, wie die Heldin des Nachts auf einem dunklen Kapellenfriedhof umherwandelt, wo sich die Leichen hingerichteter Verbrecher aufgehängt und ausgestellt finden. Von einer grausigen Konfrontation mit einer Leiche handelt ferner Maupassants Erzählung *Après d'un mort* (1883), in der ein Ich-Erzähler von seiner schreckerfüllten Nachtwache bei dem eines natürlichen Todes gestorbenen Schopenhauer berichtet, der aufgrund des fehlenden Gebisses grimassierend erscheint. Auf eher burleske, allerdings nicht weniger grausige Weise ist die Protagonistin aus Maupassants *La Chambre II* (1884) mit einem Toten konfrontiert. Im Hotelzimmer, in dem die Protagonistin Mme Amandon ihren Liebhaber zu treffen pflegt, hat der Wirt die Leiche eines Gastes „zwischengelagert“. Weil der

⁸⁷⁷ Sofern das Motiv in Verbindung mit Motiven des Bösen auftritt, ist es schon im Kontext der entsprechenden Motive behandelt worden. Des weiteren steht das Motiv der Konfrontation mit Leichen natürlich in enger Verbindung mit dem oben besprochenen Motiv der Schändung von Leichen oder Leichenteilen. Da bei letzterem aber der Charakter der Profanation bzw. des Bösen hinzutritt, ist es separat unter 2.3 a und b besprochen worden.

Tote ein schwarzes Gesicht aufweist, fürchtet der Wirt, sein Gast könne an Cholera gestorben sein und damit den Ruf des Hotels schädigen. Als nun die ehebrecherische Mme Amandon das dunkle Zimmer betritt, legt sie sich nackt zu dem Leichnam, den sie für ihren Liebhaber hält, und versucht ihn wachzuküssen. Als Mme Amandon ihren Irrtum bemerkt, stürmt sie unbedeutend aus dem Hotel, so daß bald die gesamte Kleinstadt von ihrem so lange und sorgsam gehüteten Geheimnis weiß.

Auch der Protagonist aus Barbey's *Le Rideau cramoisi* (1866; in *Les Diaboliques*, 1874) sieht sich mit einer Leiche in seinem Bett konfrontiert, als seine Geliebte, die schöne, rätselhafte und verruchte Tochter seiner Vermieter, in einer Liebesnacht plötzlich stirbt. Dies stellt den Protagonisten vor das Problem, wie er, ohne sein verbotenes Liebesverhältnis den Eltern Albertines zu entdecken, die Tote aus seinem Zimmer schaffen soll. Barbey steigert den Schrecken dieses grausigen Ereignisses, indem er es in einen mysteriös-schaurigen Kontext – vor allem im Rahmen – verlegt. Ein ähnliches Handlungsschema wie bei Barbey begegnet in Maupassants Novelle *Une ruse* (1882), wobei das Motiv der Begegnung von Lebenden mit Leichen, wie schon in *La Chambre 11*, hier eher auf schwankhaft-komische Art und Weise gestaltet ist. Ein Arzt berichtet in dieser Erzählung davon, wie ihn eines Tages eine seiner Patientinnen aufgesucht hat, weil ihr Liebhaber bei ihr gestorben war, während ihr Ehemann sich außer Haus aufhielt. Der Arzt soll ihr helfen, den Toten vor der Rückkehr ihres Ehegatten aus dem Haus zu transportieren. Auf diese Bitte hin richtet der Arzt zusammen mit der untreuen Ehefrau die Leiche her, indem er diese anzieht und kämmt; als der Ehemann kurz darauf das Haus betritt, tut der Arzt so, als sei der Tote, den er in seine Kutsche verfrachtet, nur bewußtlos und als habe er selbst den gesamten Nachmittag in der Gesellschaft der Ehefrau und ihres Besuchers verbracht.

Wiederum einen anderen Ton, nämlich einen sarkastisch-sozialkritischen, erhält das Motiv der Begegnung von Lebenden mit, in diesem Fall, Leichenteilen in Bloys Erzählung *La plus Belle Trouaille de Caïn* (in *Histoires désobligeantes*, 1894), wo der Protagonist den Schädel einer hartherzigen und geldgierigen Hausbesitzerin und Vermieterin als die schönste Sache bezeichnet, die er je gefunden habe.

Als Sonderfall des hier behandelten Motivs, bei dem der Kontakt der Lebenden mit einer Leiche gewissermaßen auf die Spitze des Grausigen getrieben wird, indem der Lebende der Leiche sehr nahe kommt und den grausigen Kadaver sogar mit seinen Lippen berührt, ist schließlich noch der in der Schauernovelle recht häufig vorzufindende Topos des Totenkusses

zu nennen. Das Motiv begegnet in abgemilderter Form, wie z.B. in Florians Novelle *Valérie, nouvelle italienne* (1792) oder in einer Episode aus Poes 1844 veröffentlichter Erzählung *The Premature Burial* (vgl. oben unter 2.3.c), in Verbindung mit dem Motiv des Lebendigbegrabenseins (eine Scheintote wird von ihrem Geliebten wachgeküßt). Eine besondere Faszination scheint das grausige Motiv des Totenkusses auf Maupassant ausgeübt zu haben, der es in vier seiner Erzählungen, nämlich in *Une ruse* (1882), in *Une vendetta* (1883), in *La Chambre 11* (1884) und *Miss Harriet* (1883) verwendet. Einen besonders hohen Grad an Grausigkeit weist das Motiv in *La Chambre 11* dadurch auf, daß die Protagonistin den Kadaver nicht, wie in den anderen Erzählungen, im Wissen darum, daß sie eine Leiche vor sich hat, sondern in dem Glauben, neben ihrem Geliebten zu liegen, küßt. Ein Totenkuß findet sich zudem angedeutet in Maupassants Erzählung *La Tombe* (hier wird der grabschändende Protagonist allerdings, bevor er seine tote Geliebte küssen kann, festgenommen); wie in *Miss Harriet* wirkt die Gestaltung des Motivs hier vor allem durch die Betonung des verwesenen Zustands der Leiche, das heißt durch zahlreiche grausige und ekelhafte Details, besonders abstoßend.

e) Grausige Unfälle bzw. Todesarten

An letzter Stelle im Bereich der grausigen Handlungsmotive ist das Motiv grausiger Unfälle bzw. Todesarten zu nennen. Die Novellen, welche dieses Motiv aufweisen, zeichnen sich dadurch aus, daß sie meist nur wenige Handlungselemente enthalten und ihr Interesse auf eine Szene oder ein Bild eines grausigen Todes richten, der oft durch einen Unfall verursacht wird. Der Leser wird in diesen Erzählungen mit Schilderungen von in Fetzen hängendem, blutigem menschlichen Fleisch bzw. mit einzelnen abgetrennten blutigen Körperteilen konfrontiert. Dabei bilden eine bei Schauernovellenautoren beliebte Motivvariante solche grausigen Unfälle bzw. Todesarten, die durch gefährliche, gefräßige Tiere verursacht worden sind. Diese Motivvariante begegnet beispielsweise in den Erzählungen *L'Aigle des Alpes* (ein Adler raubt den Säugling einer Bergbauernfamilie in den Alpen und frißt ihn auf) und *Le Boa* (ein Sklave erzählt, wie er in Guadeloupe mit einem Freund unterwegs gewesen ist, als eine Riesenboa diesen plötzlich eingewickelt und aufgefressen hat) aus *La Pile de Volta* (1831); ferner in Maupassants Erzählung *Le Loup* (1882), wo berichtet wird, wie ein großer, starker und passionierter Jäger im Jahre 1764 auf blutige Art und Weise durch einen riesigen wilden Wolf umkommt, der zuvor schon zwei Kinder getötet und einer Frau den Arm abgebissen hat. Dasselbe Motiv Menschen tötender Tiere klingt an in Villiers' Novelle *Catalina* (in *Amour suprême*, 1886), wo der empfindsame Ich-Erzähler sich zusammen mit seiner Bekannten

Catalina in Spanien im Dunkel des Zimmers eines Freundes von einer riesengroßen Boa constrictor bedroht sieht, dieser aber noch gerade rechtzeitig entkommen kann.

In bezug auf das Motiv des grausigen Todes, der durch ein Tier verursacht wird, fällt auf, daß die Autoren immer einen exotischen Ort bzw., bei Maupassant, eine lang zurückliegende Zeit als Schauplatz für ihre Motivgestaltungen wählen. Dieser Umstand weist darauf hin, daß der in den genannten Novellen beschriebene grausige Schrecken in der Alltagswelt der französischen Gesellschaft des 19. Jahrhunderts kaum noch existiert. Dennoch scheint von dem Motiv ein besonderer Nervenkitzel auszugehen. Dies ließe sich – ganz im Sinn von Burkes Darlegungen zum Erhabenen (vgl. oben S. 26-29) – dahingehend erklären, daß für die Leser des 19. Jahrhunderts mit dem Auftreten eines exotischen, reißenden, wilden Tieres die Empfindung des schönen Schauers verbunden ist, gerade weil diese in ihrer zivilisierten Welt einem derartigen Schrecken nicht mehr selbst ausgeliefert sind. Im Zusammenhang mit dem Aufkommen des Motivs des grausigen Todes durch ein wildes Tier in der Schauerliteratur des 19. Jahrhunderts sei abermals auf Habermas' „Zeremonialisierung von überwundenen realen Ängsten“⁸⁷⁸, verwiesen, die durch Wiederholung in der literarisch-institutionalisierten Form unter Kontrolle gebracht werden sollen, um, wie Habermas formuliert, das schwache Ich des zivilisierten Menschen, der sich von gewissen natürlichen Gewalten emanzipiert hat, zu stabilisieren.⁸⁷⁹

Neben den Toden, die durch Tiere verursacht werden, begegnet in der Schauernovelle ferner das Motiv alltäglicherer Unfälle, die allerdings ebenfalls grausig wirken. Diese Motivvariante findet sich in zwei Erzählungen aus *La Pile de Volta* (1831): In *Le Précipice* wird davon berichtet, wie ein Junge in den Pyrenäen von einem Felsen herunter in einen tiefen Abgrund stürzt, wie all seine Glieder zerschmettert werden und wie er stirbt; in *La Balançoire* wird davon erzählt, daß ein Liebespaar auf einer Wippe einen Unfall hat und ebenfalls das Leben verliert. Auch in diesen Novellen mangelt es nicht an grausigen und ekelhaften Details, wie folgende Passage aus *La Balançoire* zeigt:

Nous courûmes aux enfans [sic]: la jeune personne palpait encore, mais elle avait le corps fracassé, et le sang lui sortait par le nez, la bouche et les oreilles. Le jeune homme avait le crâne ouvert, et sa cervelle s'était plaquée à la muraille.⁸⁸⁰

Den grausigen Elementen und den Beschaffenheitsmotiven des Ekelhaften kommt im Kontext der Erzählungen die Funktion zu, einen Schrecken des Alltäglichen zu verbreiten, indem sie

⁸⁷⁸ Habermas in der Diskussion zu Alewyns Vortrag *Die Literarische Angst*, in: Ditfurth (1965), S. 37.

⁸⁷⁹ Vgl. Habermas ebd.

⁸⁸⁰ *La Balançoire*, in: *La Pile de Volta*, S. 59.

dem Leser vor Augen führen, daß das erschütternd Bedrohliche zu jeder Zeit, in der scheinbar friedlichsten und zivilisiertesten Atmosphäre, über den Menschen hereinbrechen kann. Diese Aussage der Texte wird besonders greifbar in folgender Passage aus *La Balançoire*, einer Erzählung, bei welcher der erschreckende Schluß in deutlicher Opposition zu der idyllischen, fröhlichen, festlichen Atmosphäre des Anfangs steht:

Chacun était pénétré d'horreur; un simple amusement transformé tout à coup en une tragédie sanglante, la mère immobile et privée de sentiment, le père tantôt dans un muet désespoir, tantôt dans des convulsions de douleur. [...] Il n'avait fallu qu'une seconde pour détruire la félicité de tant de personnes. Après cela, est-il possible de compter sur quelque chose?⁸⁸¹

Daß ähnliche Schrecken auch in einer modernen, technisierten Welt begegnen, betont Maupassants Gestaltung des Motivs in *Notes d'un voyageur* (1884): Hier berichtet ein intradiegetischer Ich-Erzähler im Zug auf dem Weg nach Südfrankreich seinen Reisebegleitern von einem schon länger zurückliegenden grausigen Reiseerlebnis, bei dem dem Sohn seines Reisegefährten der Kopf abgerissen wurde, weil er sich zu weit aus dem Zugfenster gelehnt hatte. Dem Ich-Erzähler zufolge bemerkte der Vater den Unfall erst, als er sein Kind vom Fenster wegziehen wollte und plötzlich nur noch dessen kopflosen Körper in den Armen hielt. Die im Rahmen dargestellte Rezeption der vom intradiegetischen Erzähler berichtete grausige Geschichte deutet darauf hin, wie diese verstanden werden soll bzw. welche Reaktion sie auslösen will:

Une des dames poussa un soupir, ferma les yeux, et s'abattit vers sa voisine. Elle avait perdu connaissance...⁸⁸²

Das Entsetzen, das sich in der Ohnmacht der ZuhörerIn manifestiert, wird durch die Parallelität verstärkt, die zwischen der Situation des Erzählens im Rahmen und der Situation des grausigen Geschehens der Binnenerzählung herrscht: Beide Male befinden sich die Figuren in einem Zug auf dem Weg in den Süden Frankreichs. Diese Parallelität führt den Rezipienten, und damit auch dem Leser, deutlich vor Augen, daß ähnlich grausige Unfälle sich überall und jederzeit, auch in der jeweils eigenen Lage (und Epoche) ereignen können. Maupassants Erzählung stellt also nicht mehr den durch wilde Tiere verursachten oder den sich in wilder Natur ereignenden grausigen Schrecken dar, sondern sie thematisiert einen Unfall, der seinen Ursprung in der Schnelligkeit einer Maschine der modernen Technik hat. In dieser Entdeckung einer neuen Quelle des Schreckens erweist sich Maupassant durchaus als ein typischer Vertreter seiner Zeit bzw. des Naturalismus; gleichzeitig zeigt der Umstand, daß Maupassant in der Technik eine Ursache für Grausiges aufdeckt, welches Schrecken

⁸⁸¹ *La Balançoire*, in: *La Pile de Volta*, S. 59.

⁸⁸² Maupassant: *Notes d'un voyageur*, in: *Contes et nouvelles I*, S. 1177.

verbreitet, daß Alewyns These vom Ende der Angst in einer modernen, aufgeklärten Welt in der Schauerliteratur selbst widerlegt wird (vgl. oben S. 41-43).

2.4 Motive des Schaurigen

Die unter 2.2 und 2.3 genannten Handlungsmotive des Bösen und des Grausigen begegnen meist in Verbindung mit Motiven des Schaurigen, indem die Handlungen in ein schauriges Setting verlegt werden. In einigen wenigen Novellen, z.B. in der weiter oben schon besprochenen Erzählung *Une Descente dans le Maelstrom* (1841) von Poe (vgl. dazu S. 32-38) oder in *Rencontre* (1882) und *Humble drame* (1883) von Maupassant sowie in Villiers' *Duke of Portland* (in *Contes cruels*, 1883), treten die Elemente des Bösen und Grausigen zurück, so daß das Schaurige an Selbständigkeit gewinnt und zum entscheidenden gattungsbestimmenden Merkmal wird. Welche Elemente hierbei im Vordergrund stehen, soll im folgenden dargelegt werden.

In *Rencontre* wird im Rahmen eine schaurige Landschaft evoziert, in die in Form der folgenden Binnenerzählung ein alltäglich anmutendes Ereignis, das weder böse noch grausige Elemente aufweist, eingebettet ist. Die Erzählung steht thematisch der Novelle *Humble drame* sehr nahe. Auch die Binnenerzählung von *Rencontre* ließe sich als „humble drame“ bezeichnen, und sie kann dementsprechend in wenigen Sätzen zusammengefasst werden: Die intradiegetische Erzählerin berichtet unter Tränen von dem großen Schmerz ihrer Einsamkeit, die ihren Ursprung darin hat, daß sie sich ihrem letzten noch lebenden Verwandten, ihrem Sohn, entfremdet fühlt. Dieser ist mit sechs Jahren in ein Internat gegeben worden und lebt mittlerweile in Indien, von wo er seiner Mutter zwar pflichtbewußt alle zwei Monate einen Brief schreibt, ohne aber wirklich an einer Beziehung zu ihr interessiert zu sein. Der Ort, an dem die Mutter dem extradiegetischen Erzähler von ihrem Schmerz berichtet, weist viele typische Motive des Schaurigen auf, wie sie weiter unter 1.2 benannt wurden. So zeichnet sich der Ort erstens durch Abgelegenheit und zweitens durch Unkultiviertheit und Wildheit, der auch etwas Gefährliches anhaftet, aus:

Là-bas, là-bas, tout au bout de la France, il est un pays désert, mais désert comme les solitudes américaines, ignoré des voyageurs, inexploré, séparé du monde par toute une chaîne de montagnes, qui sont elles-mêmes isolées des villes voisines par un grand fleuve, l'Argens, sur lequel aucun pont n'est jeté. Toute cette contrée montueuse est connue sous le nom de „massif des Maures“. [...]

A peine quelques villages semés de place en place dans toute cette région que la voie de fer évite par un énorme circuit. Deux routes seulement y pénètrent, s'aventurent par ces vallées sans un toit, par ces grandes forêts de pins où pullulent, dit-on, les sangliers. Il faut franchir ces torrents à gué, et on peut

marcher des jours entiers dans les ravins et sur les cimes sans apercevoir une mesure, un homme ou une bête; mais on y foule des fleurs sauvages superbes comme celles des jardins.⁸⁸³

Der schaurige Schauplatz des Rahmens liegt also fernab der modernen Zivilisation, worauf vor allem der Umstand hinweist, daß das Schienennetz der Eisenbahn dieses Gebirge weiträumig umgeht. Ebenso betonen die Verwendung der Wörter „là-bas“ und „désert“, die in auffälliger Doppelung auftreten, sowie die Verwendung der Wörter „solitude“, „ignoré des voyageurs“, „inexploré“ die Abgeschiedenheit des Ortes, der – nimmt man die Fügung „séparé du monde“ ernst – dem Erzähler wie dem Leser als „Nicht-Welt“ erscheint. Die Hinweise auf die Ausdehnung und Unzulänglichkeit der Landschaft sowie auf die in den Wäldern hausenden Tiere heben die Gefährlichkeit des Ortes hervor.

Bei der folgenden, näheren Beschreibung des Ortes des Zusammentreffens von extradiegetischem Erzähler und intradiegetischer Erzählerin bemüht Maupassant weitere topische Elemente des Schaurigen:

[...] de l'autre côté de l'eau on aperçoit une ligne onduleuse de hautes montagnes vêtues de forêts de sapins. Les arbres descendent jusqu'au flot, qui mouille une longue plage de sable pâle.

Puis j'entrais dans les prairies, je traversai des torrents, je vis fuir de grandes couleuvres, et je gravis un petit mont, l'œil fixé sur les ruines escarpées d'un ancien château qui se dresse sur cette hauteur, dominant les maisons blotties à son pied.

C'est ici le vieux pays des Maures. On retrouve leurs antiques demeures, leurs arcades, leur architecture orientale. Voici encore des constructions gothiques et italiennes le long des rues rapides comme des sentiers de montagne, et sablées de gros cailloux tranchants. Voici presque un champ d'aloès fleuris. Les plantes monstrueuses poussent vers le ciel leur gerbe colossale épanouie à peine deux fois par siècle et qui, selon les poètes, ces farceurs, éclosent en des coups de tonnerre. Voici, hautes comme des arbres, des végétations étranges, hérissées, pareilles à des serpents, et des palmiers séculaires.

Et j'entre dans l'enceinte du vaste château, semblable à un chaos de rocs éboulés.

Tout à coup, sous mes pieds, s'ouvre un étroit escalier qui s'enfonce sous terre; j'y descends et je pénètre bientôt dans une espèce de citerne, dans un lieu sombre et voûté, avec de l'eau claire et glacé, là-bas, au fond, dans un creux du sol.⁸⁸⁴

In dieser Textpassage finden sich das Element der hohen Berge⁸⁸⁵ und jenes des Waldes wiederaufgenommen. Letzteres wird in der zitierten Textstelle insofern spezifiziert, als der Wald jetzt näher bestimmt wird als ein Tannenwald – Tannen scheinen aufgrund ihrer

⁸⁸³ Maupassant: *Rencontre*, in: *Contes et nouvelles I*, S. 440f.

⁸⁸⁴ Ebd., S. 441f.

⁸⁸⁵ In folgenden Schauernovellen ist der schaurige Schauplatz der Handlung eine bergige Gegend (wobei zu bemerken ist, daß das Schauerelement der Berge, wie bei Maupassant, häufig in Kombination mit dem des Waldes auftritt): *Valérie, nouvelle italienne* (1792) von Florian; *Faxelange ou les Torts de l'ambition* (in *Les Crimes de l'amour*; entst. 1787/88, ersch. 1800) von Sade; in *Colomba* (1840) von Mérimée; in *L'Aigle des Alpes* und *Le Précipice* (in *La Pile de Volta*, 1831); in *Une conversation entre onze heures et minuit* (zweite Binnenerzählung in *Contes Bruns*, 1833) von Balzac; in *La Dernière Heure d'une enterrée* (in *Insomnies*, 1833) von Arago und Kermel; in *Jaquez Barraou, le charpentier* (in *Champavert: Contes immoraux*, 1833); in *L'Abbesse de Castro* (1839) von Stendhal; in *Le Tisserand de la Steinbach* (1867) von Erckmann und Chatrian; in *Impatience de la foule* (in *Contes cruels*, 1883) von Villiers; in *La Revanche du hasard* (in *Contes moqueurs*, 1885) von Buet; in *Un bandit corse* (1882), *Une vendetta* (1883), *Humble drame* (1883), *Le Tic* (1884) und *L'Ermite* (1886) von Maupassant.

dunklen Größe die schaurige Baumart par excellence zu sein.⁸⁸⁶ Neben diesen Elementen der schaurigen Natur findet sich in der angeführten Textstelle auch ein Schauerelement der Architektur: Mit dem „vaste château“ verbinden sich Assoziationen des Ungeordneten, der Naturhaftigkeit („rocs“) und der Ruinenhaftigkeit („éboulés“) und damit Anklänge an den seit Walpole berühmten und in Schauernovellen ebenfalls sehr häufig vorzufindenden Topos der verfallenen gotischen Burg.⁸⁸⁷ Dadurch daß Maupassant in der angeführten Textpassage das Wort „gothique“ sogar explizit verwendet und eine Treppe beschreibt, die in einen dunklen, unterirdischen, gewölbten Raum führt, auf dessen Grund sich eiskaltes Wasser befindet, dadurch daß also eine beängstigende Unfreundlichkeit des Ortes gestaltet wird, steht der Text deutlich in der Tradition der aus England importierten Gattung der *gothic novel*.⁸⁸⁸ In diesem

⁸⁸⁶ Tannen finden sich als Elemente des schaurigen Ortes explizit benannt z.B. bei Sade in *Laurence et Antonio* (in *Les Crimes de l'amour*; entst. 1787/88, ersch. 1800); in *Le Tisserand de la Steinbach* (1867) von Erckmann und Chatrian; bei Barbey in *Le Bonheur dans le crime* (in *Les Diaboliques*, 1874); bei Villiers in *Impatience de la foule* (in *Contes cruels*, 1883), *Le Secret de la belle Ardiane* (in *Histoires insolites*, 1888) und *L'Incomprise* (in *Nouveaux contes cruels*, 1888); in *La Revanche du hasard* (in *Contes moqueurs*, 1885) von Buet; in *Jocaste sur le trottoir* (in *Histoires désobligeantes*, 1894) von Bloy sowie in *Un réveillon* (1882), *Humble drame* (1883) und *Sur les chats* (1886) von Maupassant.

In weniger spezifizierter Form bilden hohe Bäume oder ein dunkler Wald Elemente des schaurigen Ortes in Sades *Faxelange ou les Torts de l'ambition* und in *Eugénie de Franval* (in *Les Crimes de l'amour*; entst. 1787/88; ersch. 1800); in Stendhals *L'Abbesse de Castro* (1839); in Fornerets *Le Diamant de l'herbe* (in *Pièce de pièces, temps perdu*, 1840); in Villiers' *Les Brigands* (in *Contes cruels*, 1883) sowie in Maupassants *Un bandit corse* (1882), *Confessions d'une femme* (1882), *Première neige* (1883) und *La Petite Roque* (1885).

⁸⁸⁷ Ein dunkles (gotisches) Schloß oder seine Ruinen bilden in folgenden Novellen ein Element des schaurigen Schauplatzes: *Valérie, nouvelle italienne* (1792) von Florian; *Faxelange ou les Torts de l'ambition* und *Laurence et Antonio* (in *Les Crimes de l'amour*; entst. 1787/88, ersch. 1800) von Sade; *La Jeune Pénitente* (1805) von Mme de Genlis; in *L'Ane mort et la femme guillotinée* (1829) von Janin; in *Colomba* (1840) von Mérimée; in *Le Jaloux* (in *La Pile de Volta*, 1831); in *Un épisode sous la Terreur* (1830) und in *Une conversation entre onze heures et minuit* (in der zweiten Binnenerzählung der *Contes Bruns*, 1831) von Balzac; in *La Dernière Heure d'une enterrée* (in *Insomnies*, 1833) von Arago und Kermel; in *Don Andréa Vésalius* (in *Champavert: Contes immoraux*, 1833) von Borel; in *Les Cenci* (1837) von Stendhal; in *Bérénice* (1835), *Hop-Frog* (1839) und *Le Système du Docteur Goudron et du Professeur Plume* (1845) von Poe; in *Le Bonheur dans le crime* und *La Vengeance d'une femme* (in *Les Diaboliques*, 1874) von Barbey; in *Duke of Portland* (in *Contes cruels*, 1883) und *Sylvabel* (in *Nouveaux contes cruels*, 1888) von Villiers; in *Un réveillon* (1882), *Histoire vraie* (1882), *Confessions d'une femme* (1882), *Première neige* (1883), *Humble drame* (1883), *Le Tic* (1884), *La Petite Roque* (1885), *L'Ermite* (1886) und *Sur les chats* (1886) von Maupassant.

⁸⁸⁸ Siehe zu den Merkmalen, die dem „gotischen“ Schloß à la Walpole im Schauerroman eignen, Brauchli (1928), S. 15ff. Hier seien nur kurz folgende schaurige Elemente des gotischen Schlosses angeführt, wie sie, folgt man der Darstellung Brauchlis, im Schauerroman stereotyp wiederkehren: bemooste Gewölbe; lange, dunkle Gänge; dunkle Verliese; weiter, öder Hof; steinerne Wendeltreppe; vergitterte Fenster; kleine Türen bzw. Geheimtüren; altertümliche Wandbespannungen; Spinnengewebe; Dunkelheit; modriger Geruch; geräumige, hallende Säle; verfallene Seitengebäude; von Unkraut überwucherter, undurchdringlicher Garten; Säulen. Ferner ist noch das Motiv des Turmes hervorzuheben, das sich im Schauerroman großer Beliebtheit erfreut, so daß die Schauerromane, die einen Turm-Titel tragen, bei Brauchli sogar eine eigene Kategorie bilden (vgl. zu letzterem Brauchli, S. 230). Vgl. zum Ruinenmotiv ferner Frenzel (1999), S. 622f., Conrad (1974), S. 21-27 und Grein (1995).

Als Beispiel dafür, wie ähnlich die in Schauernovellen begegnenden Landschaften und Orte, und insbesondere der in *Rencontre* von Maupassant geschilderte Ort, den schaurigen Landschaften und Orten sind, wie sie im Schauerroman begegnen, sei hier eine Passage aus *The Mysteries of Udolpho* (1794) von A. Radcliffe angeführt: „A mesure que les voyageurs montaient au travers des forêts de sapins, les roches s'élevaient au-dessus des roches, les montagnes semblaient se multiplier et le sommet d'une éminence ne semblait être que la base d'une autre. [...] De ce point de vue sublime, les voyageurs continuèrent à gravir au milieu des forêts de sapins et pénétrèrent dans un étroit passage qui bornait de tous côtés les regards et montrait seulement d'effroyables rocs suspendus sur la tête. Aucun vestige humain, aucun signe de végétation ne paraissait en ce séjour. Ce passage

Zusammenhang erscheint es bemerkenswert, daß die Protagonistin in *Rencontre* eine Engländerin ist.

Neben den anderen wilden Tieren des Waldes stellen insbesondere, folgt man den Ausführungen Garbers, die vom Erzähler erwähnten Nattern ein Charakteristikum dar, „das [...] zum festen Bestandteil des locus terribilis gehört.“⁸⁸⁹ Die topische Verwendung von Schlangen klingt bei Maupassant im folgenden Absatz dadurch an, daß die Formationen der Bäume mit Schlangen verglichen werden. Auf ähnlich versteckte Weise wird in der zitierten Textpassage ein anderes Charakteristikum des schauerlichen Ortes angedeutet: Das Element des Gewitters setzt der Erzähler metaphorisch ein, wenn er den Laut, den die sich öffnenden Blüten produzieren, als „tonnerre“ bezeichnet.⁸⁹⁰ Die Gestaltung des schaurigen Ortes in *Rencontre* weist fast alle der von Garber für den locus terribilis als charakteristisch angeführten Eigenschaften und Elemente wie Abgelegenheit, Unkultiviertheit, Stille (bei Maupassant allerdings nicht explizit benannt), Gefährlichkeit⁸⁹¹ und Dunkelheit auf. Den

conduisait au cœur des Apennins. Il s'élargit enfin et découvrit une chaîne de montagnes d'une extraordinaire aridité, au travers desquelles il fallut marcher pendant plusieurs heures.

Vers la chute du jour, la route tourna dans une vallée plus profonde qu'enfermaient presque de tous côtés des montagnes qui paraissaient inaccessibles. A l'orient, une échappée de vue montrait les Apennins dans leur plus sombre horreur. La longue perspective de leurs masses entassées, leurs flancs chargés de noirs sapins présentaient une image de grandeur plus forte que tout ce qu'Emilie avait déjà vu. Le soleil se couchait alors derrière la montagne même qu'Emilie descendait et projetait vers le vallon son ombre allongée; mais ses rayons horizontaux, passant entre quelques roches écartées, dorèrent les sommets de la forêt opposée et brillaient sur les hautes tours et les combles d'un château dont les vastes remparts s'étendaient le long d'un précipice affreux. La splendeur de tant d'objets bien éclairés s'augmentait encore du contraste formé par les ombres qui déjà enveloppaient le vallon.“ (Übersetzung von Victorine de Chastenay, 1797, Bd. 2, S. 248f.; zitiert nach Killen 2000, S. 36f.).

⁸⁸⁹ Garber (1974), S. 257.

⁸⁹⁰ Das vor allem im Schauerroman häufig vorfindliche, für den locus terribilis typische Element des Gewitters (vgl. hierzu Garber 1974, S. 261) begegnet in folgenden Schauernovellen: Sade: *Eugénie de Franval* (in *Les Crimes de l'amour*; entst. 1887/88, ersch. 1800); Mme de Genlis: *La Jeune Pénitente* (1805); Borel: *Champavert, le lycanthrope* (in *Champavert: Contes immoraux*, 1833); Forneret: *A neuf heures à Paris* (in *Pièce de pièces, temps perdu*, 1840); Villiers: *Duke of Portland* (in *Contes cruels*, 1883); Maupassant: *Le Saut du berger* (1882). Es ist festzustellen, daß diese topische Verwendung im Verlauf des 19. Jahrhunderts an Bedeutung verliert.

⁸⁹¹ Das von Garber (vgl. ebd. S. 257f.) im Zusammenhang mit der Gefährlichkeit angeführte Element der Ekelhaftigkeit fehlt in *Rencontre*; in der Erzählung *Humble drame* (1883), in der Maupassant das Thema von *Rencontre* in nur sehr leicht veränderter Form wiederaufnimmt (manche Passagen übernimmt er sogar wörtlich aus seiner früheren Erzählung), ließe es sich nachweisen. Auch das Element der Dunkelheit gewinnt bei der Beschreibung der einsamen schaurigen Burg, die sich in dieser späteren Erzählung nicht mehr im *Massif des Maures*, sondern in der Auvergne befindet, an Gewicht: „Le lendemain, à la nuit tombante, j'arrivai au château de Murol. La vieille forteresse, tour géante debout sur un pic au milieu d'une large vallée, [...] se dresse sur le ciel, brune, crevassée, bosselée, mais ronde, depuis son large pied circulaire, jusqu'aux tourelles croulantes de son faite. Elle surprend plus qu'aucune autre ruine par son énormité simple, sa majesté, son air antique puissant et grave. Elle est là, seule, haute comme une montagne, reine morte, mais toujours la reine des vallées couchées sous elle. On y monte par une pente plantée de sapins, on y pénètre par une porte étroite, on s'arrête au pied des murs, dans la première enceinte, au-dessus du pays entier. Là-dedans, des salles tombées, des escaliers égrenés, des trous inconnus, des souterrains, des oubliettes, des murs coupés au milieu, des voûtes tenant on ne sait comment, un dédale de pierres, de crevasses où pousse l'herbe, où glissent les bêtes“ (in: *Contes et nouvelles*, S. 1017). In Ruinen, wo kleine Tiere in der Abenddämmerung herumkriechen, trifft der extradiegetische Erzähler auf die Protagonistin, eine ihm einen kleinen Schrecken einjagende Frau: „Soudain, derrière un pan de muraille, j'aperçus un être, une sorte de fantôme, comme l'esprit de cette demeure antique et détruite. J'eus un sursaut de surprise, presqu' de peur“ (ebd.). Daß die Protagonistin als „fantôme“ bezeichnet wird, verweist auf den

genannten traditionellen Elementen des *locus horribilis* in der zuletzt angeführten Textpassage aus *Rencontre* kommt die Funktion zu, die Gefühlslage der Mutter zu illustrieren: Der öde, einsame, gefährliche Ort ist zu einer „räumliche[n] Chiffre für die innere Verlassenheit“⁸⁹² der Protagonistin geworden, die von sich selbst sagt, daß sie wie ein „chien perdu“⁸⁹³ durch die Welt irre. Auch die schaurigen Details der Landschaftsbeschreibung am Anfang der Erzählung lassen sich proleptisch als Entsprechungen zur Seelenlandschaft der Protagonistin deuten. Dieselbe Funktionalisierung des Schaurigen findet sich auch in der Erzählung *Humble drame* (vgl. Anm. 891).

Letztlich sind die Einsamkeit der Protagonistin, das schlicht und alltäglich anmutende Drama eines Halt-losen Lebens zum schreckenerregenden und unerhörten Ereignis der Erzählung geworden. Dabei sind die beiden Maupassantschen Beispiele für ein „humble drame“ sicher weniger spektakulär als die meist sehr blutrünstigen oder phantastischen Ereignisse, von denen die *gothic novel* berichtet; der Bezug zur Tradition des *locus horribilis* und zum Schauplatz der *gothic novel* stellt aber heraus, daß das Zusammentreffen des extradiegetischen Erzählers mit einem derart verlassenen Menschen ein Erlebnis darstellt, das für den Ich-Erzähler nicht weniger dunkel⁸⁹⁴ und erschreckend ist als die furchterregenden Begegnungen mit Gespenstern oder die grausigen Taten, von denen die *gothic novel* zu berichten pflegt.

Eine ähnliche Funktion wie in *Rencontre* und *Humble drame* erfüllt das schaurige Setting in Villiers' Erzählung *Duke of Portland* (in *Contes cruels*, 1883). In ihr berichtet ein extradiegetischer Erzähler davon, wie der Duke of Portland während einer seiner Reisen in den Orient einem leprakranken Bettler die Hand gibt, aufgrund seines Wagemuts erkrankt und aussätzig wird. Die Krankheit bedeutet für den Herzog das Ende seines gesellschaftlichen Lebens, das Ende seiner Liebe und Beziehung zu der jungen Helena und schließlich den Tod. Das Schloß, in das sich der Herzog nach seiner Ansteckung plötzlich und für die Außenwelt unverständlicherweise zurückzieht⁸⁹⁵, stellt sich dem Leser folgendermaßen dar:

Schauerroman, in welchem in den schauerlichen Schlössern meist Gespenster spuken. Auch aus der in dieser späteren Erzählung gegenüber *Rencontre* breiteren Raum einnehmenden Beschreibung der Burgruine ergibt sich eine erhöhte Ähnlichkeit zu den schauerlichen Schlössern der *gothic novel* mit ihren Türmen, Verliesen, Gewölben.

⁸⁹² Garber (1974), S. 287.

⁸⁹³ Maupassant: *Rencontre*, in: *Contes et nouvelles*, S. 443.

⁸⁹⁴ Vgl. *Humble drame*, in: *Contes et nouvelles I*, S. 1016, wo der Ich-Erzähler seine Erzählung mit folgenden Worten einleitet, welche die dunkle Seite seines Erlebnisses betonen: „J'en ai, de ces souvenirs de voyage, des gais, des sombres, j'en ai beaucoup.“

⁸⁹⁵ Hierbei ist anzumerken, daß auch der Leser über die Beweggründe des Herzogs im Unklaren gelassen wird, da das Geheimnis des Duke erst ganz am Schluß der Erzählung gelüftet wird. Diese Ungewißheit trägt in nicht

Puis, – réclusion aussi soudaine qu'étrange, – le duc s'était retiré dans son familial manoir; il s'était fait l'habitant solitaire de ce massif manoir à créneaux, construit en de vieux âges, au milieu de sombres jardins et de pelouses boisées, sur le cap de Portland.

Là, pour tout voisinage, un feu rouge, qui éclaire à toute heure, à travers la brume, les lourds steamers [...]. Une sorte de sentier, en pente vers la mer, une sinieuse allée, creusée entre des étendues de roches et bordée, tout au long, de pins sauvages, ouvre, en bas, ses lourdes grilles dorées sur le sable même de la plage, immergé aux heures du reflux. [...]

Sur la plate-forme qui en relie les sept tours veillent encore, entre chaque embrasure, ici, un groupe d'archers, là, quelque chevalier de pierre, sculptés au temps des croisades, dans des attitudes de combat.

La nuit, ces statues, – dont les figures, maintenant effacées par les lourdes pluies d'orage et les frimas de plusieurs centaines d'hivers, sont d'expressions maintes fois changées par les retouches de la foudre, – offrent un aspect vague qui se prête aux plus superstitieuses visions. Et, lorsque, soulevés en masses multiformes par une tempête, les flots se ruent, dans l'obscurité, contre le promontoire de Portland, l'imagination du passant perdu qui se hâte sur les grèves, – aidée, surtout, des flammes versées par la lune à ces ombres granitiques, – peut songer, en face de ce castel, à quelque éternel assaut soutenu par une héroïque garnison d'hommes d'armes fantômes contre une légion de mauvais esprits.⁸⁹⁶

Die Beschreibung des Rückzugsortes des Herzogs, also des Schlosses und der es umgebenden Landschaft am Anfang der Erzählung, nimmt im Vergleich zu der Gesamtlänge des Textes relativ großen Raum ein. Das altertümliche Schloß erinnert in vielen Details an die unheimlichen Burgen und Schlösser, wie sie in der *gothic novel* begegnen (vgl. z.B. den Hinweis auf das Alter des Schlosses, seine massive Bauweise und seine Türme sowie, im weiteren Verlauf des Textes, die Beschreibung der unterirdischen Gänge und Säle). Darüber hinaus befindet sich das Schloß in einer Landschaft, die Charakteristika des *locus terribilis* aufweist, wie sie oben schon in bezug auf die Erzählungen *Rencontre* und *Humble drame* bestimmt wurden: So zeichnet sich auch dieser Ort durch Abgelegenheit, relative Unkultiviertheit (vgl. den Pfad am Meer), Gefährlichkeit (vgl. die zahlreichen Hinweise auf Sturm und Gewitter) und Dunkelheit aus. Es fällt auf, daß die entsprechenden Wortfelder der widrigen Wetter- und Lichtverhältnisse in enge Beziehung zu Besonderheiten des Gebäudes gesetzt werden. Die Statuen etwa gewinnen durch die Blitze an Lebendigkeit; der Granitstein selbst wird als Schatten im Mondlicht eingeführt. Ähnlich wie bei Maupassant kommt den schaurigen Elementen am Anfang des Textes auch bei Villiers eine proleptische Funktion zu: Die Beschaffenheit des herzoglichen Rückzugsortes läßt den Leser unbestimmt Dunkles vorausahnen und stimmt ihn so auf das folgende Geschehen ein.

Dieselben Elemente des schaurigen Ortes nimmt der Erzähler wieder auf, wenn er in der Szene, die dem Schluß der Erzählung, das heißt, dem Sterben des Herzogs, vorangeht, seinen Protagonisten in folgendem typisch schaurigen Setting, nämlich am Strand vor der Kulisse

unbedeutendem Maß zu der schaurigen Atmosphäre der Erzählung bei, weil der Leser nicht weiß, wie das schaurig-seltene Verhalten des Herzogs zu bewerten ist.

⁸⁹⁶ Villiers: *Duke of Portland*, in: *Œuvres complètes I*, S. 597f.

des tosenden Meeres⁸⁹⁷ auftreten läßt. Hier sind die locus terribilis-Elemente einem Ort der Natur zugewiesen.

Mais, si l'un des convives, à cette heure-là, se fût levé de table et, pour respirer l'air de la mer, se fût aventuré au-dehors, dans l'obscurité, sur les grèves, à travers les rafales des désolés vents du large, il eût aperçu, peut-être, un spectacle capable de toubler sa bonne humeur, au moins pour le reste de la nuit. Souvent, en effet, vers cette heure-là même, dans les détours de l'allée qui descendait vers l'océan, un gentleman, enveloppé d'un manteau, le visage recouvert d'un masque d'étoffe noire auquel était adapté une capuche circulaire qui cachait toute la tête, s'acheminait, la lueur d'un cigare à la main longuement gantée, vers la plage. Comme par une fantasmagorie d'un goût suranné, deux serviteurs aux cheveux blancs le précédaient; deux autres le suivaient, à quelques pas, élevant de fumeuses torches rouges. Au-devant d'eux marchait un enfant, aussi en livrée de deuil, et ce page agitait, une fois par minute, le court battement d'une cloche pour avertir au loin que l'on s'écartât sur le passage du promeneur. Et l'aspect de cette petite troupe laissait une impression aussi glaçante que le cortège d'un condamné. Devant cet homme s'ouvrait la grille du rivage; l'escorte le laissait seul et il s'avançait alors au bord des flots. Là, comme perdu en un pensif désespoir et s'enivrant de la désolation de l'espace, il demeurait taciturne, pareil aux spectres de pierre de la plate-forme, sous le vent, la pluie et les éclairs, devant le mugissement de l'Océan. Après une heure de cette songerie, le morne personnage, toujours accompagné des lumières et précédé du glas de la cloche, reprenait vers le donjon, le sentier d'où il était descendu. Et souvent, chancelant en chemin, il s'accrochait aux aspérités des roches.⁸⁹⁸

Der erste Absatz der zitierten Textpassage macht deutlich, daß die beschriebene Szenerie einen Kontrapunkt bildet zu der zuvor geschilderten ausgelassenen Atmosphäre der Feste, die der Herzog in seinem Schloß, allerdings ohne selbst an ihnen teilzunehmen, veranstaltet. Im zweiten Absatz folgt die Beschreibung des Protagonisten und seiner Begleiter: Der Protagonist ist mit typischen Accessoires des Schaurigen ausgestattet – Mantel, schwarze Maske und Kapuze –, die ihre Wirkung entfalten, indem sie die beschriebene Figur umhüllend verbergen und den Leser so im Ungewissen darüber lassen, wen (Freund oder Feind?) er vor sich hat. Das Klingeln der Glocke, die vor dem Kommen des Protagonisten und seiner Begleiter wie vor einer Gefahr warnt, sowie der Kommentar des Erzählers, die kleine Gesellschaft lasse einen, ähnlich wie der Zug eines zum Tode Verurteilten, vor Schreck erstarren, verstärken den Effekt des Schaurigen, indem sie dem Zug den Charakter des Gefährlichen und Erschreckenden zuweisen und Todes-Assoziationen wecken. Im letzten Absatz werden schließlich die Elemente der schaurigen Natur wieder aufgenommen, die das Bild einer trostlosen Weite, einer in Dunkelheit liegenden, beständig Sturm und Gewitter ausgesetzten rauhen Landschaft evozieren. Ein weiteres typisches Schauerelement ist der Zeitpunkt, an dem die beschriebene Szene stattfindet, um Mitternacht⁸⁹⁹; und dadurch, daß der

⁸⁹⁷ Zum topischen Element des tosenden Meeres als Bezirk des locus terribilis vgl. Garber (1974), S. 261f., Anm. 33.

⁸⁹⁸ Villiers: *Duke of Portland*, in: *Œuvres complètes I*, S. 600f.

⁸⁹⁹ Vgl. den Absatz, welcher der angeführten Textstelle direkt vorangeht: „Ainsi, à minuit, s'étouffaient, sous terre, à Portland, dans les voluptueuses salles, au milieu des capiteux arômes des exotiques fleurs, les éclats de rire, les baisers, le bruit des coupes, des chants enivrés et des musiques!“ (Villiers: *Duke of Portland*, in: *Œuvres complètes I*, S. 600). Daß die Mitternachtsstunde samt entsprechendem Wetter einen topischen Zug des Schauerromans darstellt, hebt Brauchli (1928, S. 45) hervor, wenn es bei ihm heißt: „Mit erstaunlicher Pünktlichkeit erscheinen die Schauerroman-Geister meist nachts Schlag zwölf oder eins. Kurz vorher erhebt sich,

extradiegetische Erzähler den Protagonisten mit den Statuen auf dem Schloß vergleicht und diese als Gespenster bezeichnet, wird ein Bezug zu diesem charakteristischen Personal des Schauerromans hergestellt.

Dem beschriebenen Schauplatz der Handlung in *Duke of Portland* kommt an dieser Stelle, ähnlich wie für Maupassants Erzählungen beobachtet, die Funktion zu, auf furchterregende Weise die Isolation und existentielle Gefährdung des todgeweihten Protagonisten, der sich aufgrund seiner Krankheit aus der Gesellschaft zurückziehen muß, räumlich zu versinnbildlichen. Damit liegt eine proleptische Funktionalisierung des Schaurigen als räumliche Chiffre der Befindlichkeit des Protagonisten vor. Das Entsprechende läßt sich im übrigen auch in Poes hier nicht weiter besprochenen Erzählung *Une Descente dans le Maelstrom* beobachten. Ein solches Verfahren ist typisch für die Erzählungen, bei denen das Element des Schaurigen im Vordergrund steht und die keine bösen oder grausigen Elemente aufweisen.

Vergleichbare Funktionalisierungen des Schaurigen finden sich jedoch selbstverständlich auch in Novellen, in denen das Schaurige mit Elementen des Grausigen oder Bösen verbunden ist. So korreliert etwa der Umstand, daß einer Figur eine Opferrolle zukommt, häufig damit, daß diese in eine schaurige Umgebung gestellt wird. Um auch hier ein Beispiel zu nennen: In Borels Novelle *Monsieur de l'Argentière* (in *Champavert: Contes immoraux*, 1833) spiegelt der schaurige Ort, die dunkle, heruntergekommene Wohnung, in der sich die vergewaltigte Apolline kurz vor der Geburt ihres Kindes aufhält und in der sie, wie der Erzähler formuliert, „comme un spectre“⁹⁰⁰ umherwandelt, die dunkle, existentielle Verzweiflung der Protagonistin, die zum Opfer böser Machenschaften geworden ist. In derselben Novelle läßt sich allerdings auch eine nahezu entgegengesetzte Funktion des Schaurigen ausmachen, wenn zu Beginn von *Monsieur de l'Argentière* zwei andere Figuren in eine entsprechende Szenerie gestellt werden.⁹⁰¹ In diesem Fall kann man zwar von einer proleptischen Funktion des Schaurigen sprechen, da die Anfangsszenerie, die zudem durch

als sicherer Vorbote eines gräßlichen Gewitters, ein heftiger, oft orkanartiger Wind. Der Blitz erleuchtet die Gegend ‚mehr als taghell‘ und der Donner erschüttert die meterdicken Mauern der Burgverliese.“

⁹⁰⁰ Borel: *Monsieur de l'Argentière, l'accusateur*, in: *Champavert: Contes immoraux*, S. 47.

⁹⁰¹ Vgl. die detaillierte Beschreibung des Handlungsschauplatzes am Anfang, in der sich einige Charakteristika des schaurigen Ortes entdecken lassen und in die Borel die Einführung und die (ebenfalls mit Attributen des Schaurigen ausgestattete) Beschreibung seiner beiden bösen Protagonisten integriert: „Une seule bougie placée sur une petite table éclairait faiblement une salle vaste et haute; sans quelques chocs de verres et d'argenterie, sans quelques rares éclats de voix, elle aurait semblé la veilleuse d'un mort. En fouillant avec soin dans ce clair-obscur [...], on déchiffrait la décoration d'une salle à manger de l'époque [...].“

Autour de la table qui portait la bougie deux hommes étaient assis. Le plus jeune tenait baissée une figure blême sur laquelle pleuvaient des cheveux roux; ses yeux étaient caverneux et faux, son nez long et en fer de lance [...]“ (*Monsieur de l'Argentière, l'accusateur*, in: *Champavert: Contes immoraux*, S. 31f.). Das Äußere des älteren Mannes wird im folgenden Absatz übrigens mit einem „oiseau de nuit“ (ebd. S. 33) verglichen.

grausige Elemente angereichert ist, eindeutig auf das folgende Geschehen vorausdeutet; im Unterschied zu den schaurigen Elementen mit proleptischer Funktion aus *Rencontre*, *Humble drame* und *Duke of Portland* stehen diese Elemente am Anfang von *Monsieur de l'Argentière* aber nicht in einem engen Bezug zu dem Unglück des Opfers, sondern vielmehr in Bezug zu dem Charakter des Täters. Es kann also auch zu einer gewissen Kongruenz zwischen dem Urheber des Bösen und seiner schaurigen Umgebung kommen, so daß sich im auf diese Weise eingesetzten Schaurigen nicht die Einsamkeit oder Verzweiflung der Opfer, sondern die unheilbringende Kraft und Energie der bösen Protagonisten widergespiegelt finden.⁹⁰²

⁹⁰² Damit entspricht die Funktion, die das Schaurige in den entsprechenden Novellen übernimmt, der Funktion, die Grein (1995, S. 9) für das *gothic setting* im Schauerroman ausmacht: „Der Schauplatz dient zunächst als Vermittler der Atmosphäre, aber in den herausragenden Werken des Genres spielt er zusätzlich eine entscheidende Rolle bei der Visualisierung psychologischer Prozesse und spiegelt den geistigen Zustand und die Persönlichkeit sowohl des Schurken als auch der Heldin.“

3 Weitere Ansätze zu einer Typologie der Schauernovelle

3.1 Struktur

Die bisherige Untersuchung hat gezeigt, daß sich verschiedene Typen von Schauernovellen nach motivischen Kriterien unterscheiden lassen. Dabei fällt auf, daß einige Schauernovellen nicht nur ein Handlungsmotiv des Schauers, sondern mehrere aufweisen. Diese Beobachtung legt eine weitere Unterscheidung nahe: Nach einem strukturellen Kriterium läßt sich ein Typ der Schauernovelle, der die Schauermotive anhäuft, von einem zweiten Typ der Schauernovelle unterscheiden, der, in seiner ausgeprägtesten Form, nur eines der genannten bösen oder grausigen Handlungsmotive aufweist und dieses in einer zugespitzten Art und Weise präsentiert.

3.1.1 Der akkumulative Typ der Schauernovelle

Der erste, akkumulative Typ begegnet seltener als der zweite Typ und findet sich vor allem im frühen 19. Jahrhundert. Ein Paradebeispiel für den akkumulativen Typ der Schauernovelle ist Sades Novelle *Florville et Courval ou le Fatalisme* (in *Les Crimes de l'amour*; entst. 1787/88, ersch. 1800). Die Fabel dieser Novelle soll im folgenden kurz zusammengefaßt werden, um die Akkumulation der Handlungsmotive des Bösen zu verdeutlichen. Daß gerade eine Zusammenfassung solcher Akkumulation wie eine Karikatur erscheinen kann, ist kaum zu vermeiden.

Die Protagonistin Florville wächst als Findelkind bei M. et Mme de Saint-Prât auf; als Mme de Saint-Prât stirbt, gibt der gütige Ziehvater seine junge Ziehtochter, weil es ihm unschicklich erscheint, als alleinstehender Mann mit einem jungen Mädchen sein Haus zu teilen, zu seiner Schwester Mme de Verquin nach Nancy. In ihrem neuen Zuhause lernt die 16jährige Florville das unmoralische Leben der Libertins kennen, verliebt sich auf Betreiben ihrer Gastgeberin in den jungen Senneval und fällt in Schande, weil sie schwanger wird. Damit geschieht in tragisch ironischer Weise genau das, was der Ziehvater Florvilles hatte verhindern wollen. Was Florville – und auch der Leser – zu diesem Zeitpunkt noch nicht wissen: Der Geliebte Florvilles und der Vater ihres Kindes, Senneval, ist ihr Bruder. Den Sohn, der dem (unbewußt vollzogenen) inzestuösen Liebesakt zwischen Florville und Senneval entspringt, nimmt Senneval zuerst in seine Obhut und übergibt ihn dann Pflegeeltern, bei denen das Kind aufwächst. Zuvor hat sich Senneval kaltherzig von Florville, die ihn hatte heiraten wollen, getrennt. Für Florville ist jeder Kontakt zu ihrem Sohn unmöglich, und auch ihren Geliebten Senneval sieht sie vorerst nicht wieder. In ihrer reuigen Verzweiflung über ihr Unglück und ihre Schande will die eigentlich tugendhafte Florville nicht mehr in die libertine

Gesellschaft um Mme de Verquin zurückkehren, so daß ihr Ziehvater sie schließlich der Führung einer anderen Verwandten, der äußerst sittsamen und frommen Mme de Lérince, anvertraut. Nachdem 17 Jahre vergangen sind, wird Florville dort von einem neuen Unglück heimgesucht: Der junge Saint-Ange, ein Freund der Gastgeberin, verliebt sich in Florville, die ihn, den 16 Jahre Jüngeren, trotz ihrer Zuneigung, aus Vernunftgründen und aus Gründen des Anstandes nicht heiraten will. Daraufhin versucht er eines Nachts, sie zu vergewaltigen. Florville wehrt sich mit ihrem Nähzeug, um ihre Ehre zu bewahren, und ersticht dabei unglücklicherweise ihren leidenschaftlichen Verehrer. Was Florville – und auch der Leser – noch nicht wissen: Der junge, von ihr getötete Saint-Ange ist ihr Sohn.

Nach der unbeabsichtigten Tötung will die Protagonistin für einige Zeit in das Haus der lebenslustigen Mme de Verquin zurückkehren; diese ist aber todkrank und stirbt wenig später in den Armen Florvilles. In dem Hotel, in das sich die Protagonistin daraufhin einquartieren muß, wird diese Zeuge einer weiteren Katastrophe: Sie muß mitansehen, wie eine Frau eine andere ersticht. Florville muß vor Gericht eine Aussage machen, was zur Folge hat, daß die Frau, deren Mordtat sie beobachtet hat, hingerichtet wird. Was Florville zu diesem Zeitpunkt wiederum noch nicht weiß, ist, daß es sich bei der Frau um ihre Mutter handelt.

Nach diesem weiteren Unglück zieht sich Florville in ein Kloster zurück, um der Welt zu entsagen. Als sie jedoch M. de Courval kennenlernt und dieser ihr, nachdem sie ihm ihr unglückliches Leben gebeichtet hat, alle ihre Fehler verzeiht, willigt sie in eine Heirat mit ihm ein, der – wie könnte es in dieser Erzählung anders sein – niemand anderer ist als ihr Vater. Nachdem das Paar einige Monate glücklich verheiratet ist, erscheint der Sohn M. de Courvals, den dieser vor 22 Jahren verstoßen und seither nicht mehr gesehen hat. Das Erscheinen des Sohnes, in dem Florville ihren Geliebten Senneval wiedererkennen muß, enthüllt nun das gesamte Ausmaß des tragischen Schicksals Florvilles und läßt die Protagonistin erkennen, daß die Verbrechen, derer sie sich schuldig gemacht hat, noch viel schlimmer sind, als bisher von ihr angenommen: Florville erfährt, daß sie einen Inzest mit ihrem Bruder begangen hat, als sie ein Kind mit Senneval gezeugt hat; daß sie, als sie Saint-Ange mit einer Schere erstochen hat, ihren eigenen Sohn, der sich in sie verliebt hatte, getötet hat; daß sie, als sie in dem von ihr beobachteten Mordfall ihre Zeugenaussage gemacht hat, ihre eigene Mutter dem Schafott überantwortet hat; und daß sie sich eines weiteren Inzests schuldig gemacht hat, als sie M. de Courval, ihren Vater, geheiratet hat. Diese Entdeckungen führen schließlich zur (letzten) Katastrophe der Novelle: Angesichts ihrer übergroßen Sünden erschießt sich Florville, die ein Kind von ihrem Ehemann erwartet.

Die Zusammenfassung von *Florville et Courval* zeigt, daß Sade in dieser Novelle insgesamt sieben Handlungsmotive verwendet, die dem Bereich des Bösen zugeordnet werden können⁹⁰³: nämlich dreimal das Motiv der Tötung (eine Tötung aus Notwehr, ein Mord, eine Tötung im institutionellen Kontext)), dreimal das Motiv des Inzests (einmal davon allerdings wohl nicht ausgeführt) und einmal das Motiv des Selbstmordes.

Trotz dieser nicht ohne weiteres überschaubaren Vielfalt kann man durchaus von einem novellesk-dramatischen *dénouement* der Erzählung sprechen, da das gesamte Ausmaß der Lebenstragik der Protagonistin sich in Form der Anagnorisis erst am Schluß enthüllt. Alle Fäden der Handlung werden in der letzten Steigerung der Katastrophe zusammengeführt, wenn sich die entscheidenden Figuren in einen besonderen Bezug zur Heldin gesetzt finden (der ehemalige Liebhaber wird zum Bruder, der Erstochene zum Sohn, die Hingerichtete zur Mutter, der Ehemann zum Vater). Diesem massiven Erkennen von Identitäten geht in der Dramaturgie der Novelle ein langer Mittelteil voraus, gleichsam eine auf die Exposition folgende Binnenerzählung, in der Florville vor ihrer Heirat M. de Courval von ihrem unglücklichen bzw. sündenbeladenen Leben berichtet. So werden Courval ebenso wie der Leser mit der Verführung der unschuldig-schuldigen Heldin, mit der Geburt ihres unehelichen Sohnes, mit der versehentlichen Tötung ihres jugendlichen Verehrers, mit einem von einer unbekanntem Frau verübten Mord und einer durch die Aussage der Heldin herbeigeführten Hinrichtung konfrontiert. Diese weitgehend zusammenhanglos erscheinende Häufung von Unglück oder Bösem führt dazu, daß der Mittelteil durchaus romaneske Züge trägt und dem Wesen der Gattung Novelle wenig zu entsprechen scheint. Vielmehr erinnert er an die Praktik des „fortwährende[n] Aneinanderreihen[s] von Schreckensszenen im Schauerroman“⁹⁰⁴.

Diese inhaltlich-strukturelle Ähnlichkeit des Mittelteils der Novelle mit der *gothic novel* wird im Text selbst thematisiert, wenn Sades Heldin sich kurz nach ihrer Heirat, aber noch bevor sie von familiären Verstrickungen weiß, mit einer Heldin eines Schauerromans vergleicht:

Cette tendre et aimable épouse lisait un soir auprès de son mari, un roman anglais d'une incroyable noirceur, et qui faisait grand bruit pour lors.

„Assurément, dit-elle en jetant le livre, voilà une créature presque aussi malheureuse que moi.“⁹⁰⁵

Was der lesenden Florville in epischer Breite als Unglück einer Romanheldin begegnet, wird für die Novellenheldin selbst noch eine unerhörte Zuspitzung erfahren. Florville wirft das sie belastende Buch von sich; doch ihre Hoffnung, ihr eigenes Unglück hinter sich werfen zu

⁹⁰³ Bei dieser Zuordnung der Handlungsmotive wird hintangestellt, daß zu einem großen Teil keine Absicht bzw. keine böse Absicht vorliegt; das gilt für alle Handlungen Florvilles (mit Ausnahme des Selbstmordes).

⁹⁰⁴ Conrad (1974), S. 20. Einen Einfluß der *gothic novel* auf *Florville et Courval* benennt auch Ackermann (2004), S. 311.

⁹⁰⁵ Sade: *Florville et Courval*, in: *Œuvres complètes X*, S. 247.

können, zerschlägt sich. Dies wird ihr in eben diesem Moment bewußt, und sie kündigt selbst die abschließende Katastrophe an: „Ce ne sont pas des souvenirs qui m’alarment, ce sont des pressentiments qui m’effrayent...“⁹⁰⁶

Die Vorahnung bewahrheitet sich. So zeigt sich letztlich, wenn man die Chronologie der Handlung rekonstruiert, die akkumulative Struktur dieser Schauernovelle in dreifacher Weise: im eigenen Erleben, im eigenen Erzählen und im eigenen Erkennen der Zusammenhänge.

Die Akkumulation läßt sich in Beziehung zur Kernaussage des Textes setzen: Mit der so unwahrscheinlich anmutenden Häufung der Handlungsmotive des Bösen will Sade exemplarisch etwas demonstrieren, was im Text immer wieder deutlich wird und was die folgende, bedauernd in eine rhetorische Frage gekleidete Aussage des Erzählers zu illustrieren vermag:

Pourquoi faut-il [...] que l’être le plus vertueux, le plus aimable et le plus sensible, se trouve par un inconcevable enchaînement de fatalités, le monstre le plus abominable qu’ait pu créer la nature.⁹⁰⁷

An dieser Stelle eröffnet sich wieder einmal der Hintersinn der sich so moralisch gebenden Sadeschen Novellistik: Denn sehr deutlich ist die Novelle *Florville et Courval* darauf angelegt, aufzuzeigen, daß ein tugendhafter, sanftmütiger und guter Charakter eben nicht mit einem glücklichen Leben belohnt wird.⁹⁰⁸ Diese These entspräche dem aufklärerischen *conte moral*, zu welchem sich Sades Novelle in deutliche Opposition stellt. Der eigentliche Standpunkt des Erzählers wird durch die Häufung vor allem des Motivs des unbewußten Inzests vermittelt, erfüllt dieses doch wie kein anderes die Funktion, das Fluchbeladene einer unschuldig-schuldigen Figur hervorzuheben (vgl. dazu oben S. 280f.).

⁹⁰⁶ Sade: *Florville et Courval*, in: *Œuvres complètes X*, S. 248.

⁹⁰⁷ Ebd., S. 247.

⁹⁰⁸ Daß die Novelle *Florville et Courval* dem Leser vorführen will, daß tugendhaftes Verhalten nicht zu einem glücklichen Leben führt, und stellenweise sogar andeutet, daß – ganz im Gegenteil – gerade nicht tugendhaftes Verhalten zum Glück führen kann, kommt sehr deutlich auch zum Ausdruck in dem gegensätzlichen Figuren paar, das die Mentorinnen Florvilles, die libertäre Mme de Verquin und die tugendhafte, fromme Mme de Lérince, bilden. Während Florville von der ersten nämlich berichten kann, daß sie trotz ihrer zahlreichen Sünden leichten Herzens einen glücklichen Tod gestorben sei (vgl. Sade: *Florville et Courval*, in: *Œuvres complètes X*, S. 239: „Je ne revenais pas du sang-froid de cette femme; il me paraissait incroyable d’avoir autant de choses à se reprocher, et d’arriver à son dernier moment avec un tel calme [...]“), stirbt die tugendhafte Mme de Lérince einen schrecklichen und angstvollen Tod (vgl. Sade: *Florville et Courval*, in: *Œuvres complètes X*, S. 244: „Mais qui l’eût pensé, monsieur? cette mort ne fut pas aussi tranquille que celle de Mme de Verquin.“). Die Gegenüberstellung kann als Hinweis auf den (amoralischen) moral-philosophischen Hintersinn der Novelle gewertet werden. Es soll allerdings nicht unterschlagen werden, dass sich auch Probleme ergeben, wenn man für die gesamte Novelle den Grundgedanken „Unglück durch Tugend versus Glück durch Laster“ zugrunde legt. Bedenkt man die Ursachen von Florvilles Unglück, wird deutlich, daß differenziert zu argumentieren wäre: Teils können familiäre Umstände (die Trennung der Eltern nach der Verfehlung der Mutter), teils kann eine Verfehlung der Heldin selbst (das Unvermögen, einer „libertinen“ Verführung zu widerstehen) ein Unglück erklären. Ein anderes Mal hingegen scheint es gerade wehrhafte moralische Standhaftigkeit zu sein, die ein Unglück herbeiführt. Allein daß der Leser letzteres in Erwägung zieht, allein daß der Leser mal dem Laster, mal der Tugend die Schuld anlasten könnte, bedeutet eine Relativierung, die der Textintention eines Amoralismus à la Sade gelegen kommen mag.

Insgesamt ist die Handlungsmotivik des Bösen auf die Protagonistin zentriert. Aber die zumindest im ersten und zweiten Teil von *Florville et Courval ou le Fatalisme* für die Gattung Novelle relativ offen erscheinende Personenkonstellation weist auf ein häufig anzutreffendes Merkmal des akkumulativen Typs der Schauernovelle hin: Träger der Handlungsmotive des Bösen ist nicht nur eine Figur bzw. nicht immer dieselbe Figur; auch was die Leidtragenden betrifft, kann es von einem zum anderen Element der Akkumulation zu Wechseln kommen. Deutlicher als bei Sade zeigt sich dies beispielsweise in Stendhals *Vittoria Accoramboni* (1837) aus den *Chroniques italiennes*. In dieser Novelle kommt es auf weniger als 25 Textseiten zu einer Vielzahl von Morden, die teils von einzelnen, teils – sogar ihm Rahmen einer Schlacht – von größeren Gruppen verübt werden. Es kommt auch vor, daß der Leser im unklaren darüber bleibt, wer die Tat begangen bzw. zu ihr angestiftet hat. Dies ist der Fall bei dem „Initialmord“ an Vittorias erstem Mann, Félix Peretti. Dieses Verbrechen zieht den zweiten entscheidenden Mord nach sich, die grausame Ermordung Vittorias. Als weitere Motive des Bösen bzw. des Grausigen treten neben der Darstellung sadistischer Tötungsmethoden auch Hinrichtungen, das heißt Tötungen im institutionellen Kontext, sowie der rächend-respektlose Umgang mit Leichen und Leichenteilen auf. Anders als bei Sade wird von Stendhals Erzähler die die Kette des Bösen auslösende Ursache unzweifelhaft ethisch-moralisch benannt:

Mais le désir insensé d'avantages immenses et incertains peut jeter les hommes les plus comblés des faveurs de la fortune dans des idées étranges et pleines de périls.⁹⁰⁹

Die Funktion der Akkumulation in dieser Novelle besteht also darin, die ungeheuren und unaufhaltsamen Folgen der menschlichen Maßlosigkeit aufzuzeigen. Privilegierte Figuren sind Auftraggeber und zum Teil Ausführende der Gewalttaten, sind aber auch Leidtragende. Bei den vielfältigen Konfrontationen ist das Böse nicht klar einer Seite zuzuordnen. Wer eben Täter war, wird im nächsten Moment zum Opfer. Die Häufung der Motive des Bösen in Verbindung mit der wechselnden Täterschaft führt dazu, daß der Leser für die dargestellte Gesellschaft kaum noch einen Bereich jenseits der Gewalt wahrzunehmen vermag.

Wie oben schon angemerkt, begegnet der akkumulative Typ der Schauernovelle vor allem im ersten Drittel des 19. Jahrhunderts: So sind fast alle Novellen aus Sades Novellensammlung *Les Crimes de l'amour* diesem Typus zuzurechnen (neben *Florville et Courval* vor allem *Laurence et Antonio* und *Faxelange ou les Torts de l'ambition*), ebenso Florians *Rosalba*,

⁹⁰⁹ Stendhal: *Vittoria Accoramboni*, in: *Romans et nouvelles II*, S. 656.

nouvelle sicilienne (postum ersch. 1800), Mérimées *Novelle Tamango* (1829) und Janins *L'Ane mort et la femme guillotinée*⁹¹⁰ (1829). Zum akkumulativen Typ gehören ferner Balzacs Novellen *El Verdugo* (1830) und *Le Grand d'Espagne* (in *Contes Bruns*, 1832), Borels *Dina, la belle juive* (in *Histoires désobligeantes*, 1833) sowie neben Stendhals oben besprochener *Novelle Vittoria Accoramboni* (1837) seine ebenso einen besonders ausgeprägten akkumulativen Charakter aufweisenden Novellen *Les Cenci* (1837) und *La Duchesse de Palliano* (1838) gleichfalls aus den *Chroniques italiennes*. Ebenfalls als akkumulativ ist Fornerets Erzählung *Un œil entre deux yeux* (in *Pièce de pièces, temps perdu*, 1840) zu bezeichnen. Etwas weniger deutlich akkumulativ als die genannten Novellen, aber dennoch noch diesem Typus zuzuordnen sind Borels Novellen *Monsieur de l'Argentière* und *Champavert, le lycanthrope* sowie *Three Fingered Jack* (in *Champavert: Contes immoraux*, 1833) sowie *Faim, vengeance et justice* (in *Insomnies*, 1833) von Arago und Kermel. Die letztgenannten Novellen weisen zwar jeweils mehrere Handlungsmotive des Bösen auf, bauen diese jedoch in eine Handlung ein, die deutlicher als bei den zuerst genannten Novellen novellistisch enggeführt und zugespitzt ist, indem sich das Böse jeweils gegen ein und dasselbe Opfer richtet, dem in einer sehr geschlossenen Personenkonstellation immer ein und derselbe Gegenspieler gegenübersteht.

3.1.2 Der eine singuläre Handlungsmotivik aufweisende Typ der Schauernovelle

Im Gegensatz zu dem akkumulierenden Typ der Schauernovelle weist der zweite Strukturtyp der Schauernovelle in seiner ausgeprägtesten Form⁹¹¹ nur ein Handlungsmotiv des Bösen oder Grausigen auf. Er kommt damit dem Gattungsverständnis der Novelle, wie es sich vor allem in der deutschen Novellentheorie herausgebildet hat, näher als der akkumulative Typ. Viel eher als der unter 3.1.1 besprochene Typus entspricht der eine singuläre Handlungsmotivik aufweisende Typus der Schauernovelle beispielsweise der Goetheschen Definition der Novelle

⁹¹⁰ Auch Janins *Novelle* ist im übrigen, ähnlich wie Sades *Florville et Courval*, ein Text, der für sich selbst einen Bezug zum *roman noir* herstellt: „[...] j'avais voulu [...] démontrer invinciblement aux âmes compatissantes que rien n'est d'une fabrication facile comme la grosse terreur. Dans ce genre, Anne [sic] Radcliffe [...] est un véritable chef de secte.“ (Janin : *L'Ane mort et la femme guillotinée*, S. 33).

⁹¹¹ Der stark akkumulierende Typ der Schauernovelle und der Typ der singulären Handlungsmotivik müssen als Extreme aufgefaßt werden, zwischen denen sich ein Spannungsfeld eröffnet, in dem verschiedene Novellen jeweils näher dem einen oder dem anderen Pol anzusiedeln sind. Um ein Beispiel zu nennen: Eine Erzählung wie Fornerets *Le Diamant de l'herbe* (in *Pièce de pièces, temps perdu*, 1840) wäre sicher eher dem eine singuläre Handlungsmotivik aufweisenden Typus zuzuordnen, obwohl sich in ihr zwei Handlungsmotive des Bösen finden: dasjenige des Mordes und dasjenige des Selbstmordes. Da sich der Selbstmord der Protagonistin in dieser *Novelle* aber als Folge der Ermordung ihres Geliebten darstellt und somit in einem engen Handlungszusammenhang mit demselben steht, bilden Mord und Selbstmord sozusagen eine tragische Einheit; die Erzählung steht somit den Novellen näher, bei denen sich nur ein Handlungsmotiv des Bösen findet.

als „eine sich ereignete unerhörte Begebenheit“⁹¹², da auch diese Definition die Singularität des dargestellten Ereignisses betont.

Der eine singuläre Handlungsmotivik des Bösen und Grausigen aufweisende Typus der Schauernovelle löst im 19. Jahrhundert den akkumulierenden Typus ab, der sich, was das Strukturelle betrifft, noch stärker am Schauerroman und seiner Aneinanderreihung von Schrecklichkeiten orientiert. Die Schauernovelle entfernt sich also im Laufe des 19. Jahrhunderts zunehmend vom Strukturprinzip des Schauerromans und findet eine Form, die wieder stärker zu dem ursprünglichen Wesen der romanischen Novelle zurückführt: So gleichen in struktureller Hinsicht die eine singuläre Handlungsmotivik des Bösen aufweisenden Novellen Villiers', Maupassants oder Bloys sehr viel mehr als die Novellen vom akkumulierenden Typ den frühesten Ausprägungen der Schauernovelle, d.h. Novellen, wie sie sich bei Boccaccio oder Marguerite de Navarre finden und deren knappe, geschlossene und zielgerichtete Handlungsführung sich ebenfalls – in den meisten Fällen – auf nur *ein*, höchstens zwei Handlungsmotive des Bösen oder Grausigen konzentriert.⁹¹³

Die sich im Verlauf des 19. Jahrhunderts vollziehende Entwicklung der Schauernovelle hin zu einer (in den meisten Fällen) kürzeren Textform, die knapp und zielgerichtet ein singuläres Handlungsmotiv in den Blick nimmt und dieses pointiert präsentiert, entspricht auch der – von Baudelaire aufgenommenen – Poetik Poes zur Gattung des *conte* aus dem Jahre 1842 (vgl. oben S. 46f.).⁹¹⁴ Als wichtigste Gestaltungsprinzipien einer gelungenen Novelle gibt auch Poe Kürze und eine gewisse Konzentriertheit bzw. Geschlossenheit an. Der Leser soll für die Lektüre einer Erzählung idealerweise nicht viel mehr als eine Stunde benötigen, und der Autor soll beim Verfassen seiner Erzählung jeden Satz daraufhin prüfen, ob er der von ihm angestrebten Leserwirkung, dem „*effet unique*“⁹¹⁵, dient:

Si pourtant, l'on nous demandait de désigner le genre de composition qui [...] serait le mieux capable de satisfaire les exigences [...], nous citerions sans hésiter le conte en prose tel que M. Hawthorne l'illustre dans ce volume. Nous faisons allusion au bref récit en prose dont la lecture demande d'une demi-heure à une ou deux heures. Le roman ordinaire est inacceptable, à cause de sa longueur [...]. Comme il ne peut être lu d'une traite, il ne peut bénéficier de l'immense force que confère la *totalité*. [...] Dans le conte bref,

⁹¹² Eckermann: *Gespräche mit Goethe in den letzten Jahren seines Lebens* (Gespräch vom 29. Januar 1827), S. 221.

⁹¹³ Zu den Schauernovellen Marguerite de Navarres vgl. die 12. Novelle des zweiten Tages, die 32. und die 40. Novelle des vierten Tages, die alle als alleiniges böses Handlungsmotiv das des Mordes aufweisen. Was diejenigen Novellen Boccaccios betrifft, die man als Schauernovellen bezeichnen könnte, so weist die 1. Geschichte des vierten Tages zwei Handlungsmotive des Bösen auf (Mord und Selbstmord), die jedoch in einem engen inneren Zusammenhang zueinander stehen; die 5. Geschichte weist ein Handlungsmotiv des Bösen (Mord) und ein Motiv des Grausigen (Ausgraben des Schädels) auf; in der 9. Geschichte finden sich zwei Motive des Bösen (Mord und Selbstmord) und ein Motiv des Grausigen (Essen des Herzens).

⁹¹⁴ Hierbei ist allerdings darauf hinzuweisen, daß Poe und nach ihm Baudelaire nicht verschiedene Novellengattungen voneinander abgrenzen, sondern die Vorteile benennen, welche die kurze Novelle gegenüber dem längeren Roman aufweist.

⁹¹⁵ Poe: *L'Art du conte chez Nathaniel Hawthorne*, in: *La Genèse d'un poème*, S. 92 (Übersetzung einer Kritik Poes von Hawthornes *Twice Told Tales*, erschienen in der Mai-Ausgabe des *Graham's Magazine* 1842).

[...] l'auteur est en mesure de mettre intégralement son dessein, quel qu'il fût, à exécution. Pendant l'heure que dure la lecture, l'âme du lecteur demeure sous la coupe de l'écrivain.⁹¹⁶

Als mögliche Wirkungen, die der Autor eines „*conte [...] à effet*“⁹¹⁷ zu produzieren sich bemühen könne, nennt Poe „la terreur, ou la passion, ou l'horreur“⁹¹⁸; das Schöne schließt er hingegen als Thema einer Erzählung aus.⁹¹⁹ Nicht zuletzt diese thematische Bestimmung des Poeschen „*conte à effet*“ macht deutlich, in welchem engem Zusammenhang Poes poetologische Ausführungen und die Gattung der Schauernovelle gesehen werden können. Vor allem läßt sich eine Parallele ziehen zwischen Poes Poetik und der Entwicklung der Schauernovelle hin zu einer eher kurzen, geschlossenen Textform, die eine singuläre Handlungsmotivik des Bösen aufweist und diese – mit Blick auf die angestrebte Leserwirkung – in einer straff geführten, durchkomponierten Handlung präsentiert.

Um ein Beispiel für den eine singuläre Handlungsmotivik aufweisenden Typus der Schauernovelle aus dem 19. Jahrhundert vorzustellen, soll im folgenden das Zustandekommen des „Schauereffekts“ in Bloys *La Tisane* (in *Histoires désobligeantes*, 1894) dargestellt werden. Die sehr kurze Erzählung – sie nimmt in der uns vorliegenden Ausgabe nicht einmal sechs Seiten ein – weist das Handlungsmotiv des Kindsmordes auf. Der entscheidende Spannung erzeugende Kunstgriff besteht darin, dass weite Teile der Novelle aus erlebter Rede des Protagonisten Jacques bestehen. Dadurch verläuft das Erschauern des Lesers weitgehend parallel zum sich steigernden Erschrecken und zur existenziellen Verunsicherung des jugendlichen Helden.

Dieser wird unfreiwillig Zeuge einer Beichte, die offensichtlich ein gewisses Konfliktpotenzial aufweist: „Mais le colloque, vers la fin, semblait s'animer.“⁹²⁰ Schon in dem, was sich dem Protagonisten als unbeteiligtem Beobachter darbietet, und noch ganz unabhängig von denkbaren Inhalten des Beichtgesprächs findet also eine Steigerung statt. Die inhaltliche Füllung dieser Spannungssteigerung vollzieht sich mittels eines einzigen Satzes der Beichtenden, der von zentraler Bedeutung für die Novelle ist und durch den das Beichtgespräch offensichtlich beendet wird: „*Je vous dis, mon père, que j'ai mis du poison dans sa tisane!*“⁹²¹ So gehen „tisane“ und „poison“ eine Verbindung miteinander ein. Das harmlos Milde, Wohltuende und Heilende, wie es die Erzählung im Titel suggeriert, erhält

⁹¹⁶ Poe: *L'Art du conte chez Nathaniel Hawthorne*, in: *La Genèse d'un poème*, S. 90f.

⁹¹⁷ Ebd., S. 94.

⁹¹⁸ Ebd.

⁹¹⁹ Vgl.: „Car on traite mieux de la Beauté dans un poème.“ (Poe: *L'Art du conte chez Nathaniel Hawthorne*, in: *La Genèse d'un poème*, S. 94).

⁹²⁰ Bloy: *La Tisane*, in: *Histoires désobligeantes*, S. 12.

⁹²¹ Ebd.

hier den Beigeschmack des Todbringenden. Parallel hierzu erhält der beichtende Mensch, traditionell reumütig und mit dem Willen zur Besserung, den Charakter eines Verbrechers. Bezeichnenderweise ist dieser Schlüsselsatz, auf den der Spannungsbogen im ersten Teil der Novelle zuläuft, kursiv gedruckt – ein Verfahren, das an die Poesche Technik erinnert, zentrale, bedeutungsschwere Worte oder Sätze, in denen sich das vorherige Geschehen gleichsam zu kristallisieren scheint und die das weitere Geschehen bedingen, hervorzuheben. Auf diese Weise schafft der Erzähler eine unheilswangere Atmosphäre, die den Leser auf eindringliche Weise mit dem Bösen konfrontiert, so dass der Satz auch in ihm nachhallt.

Für einige Augenblicke im Leseprozess bleibt der Leser hinter dem Kenntnis- und damit dem „Schreckensstand“ des Protagonisten zurück. Denn erst nachdem der Erzähler kurz von dem aus der Fassung gebrachten Beichtvater berichtet hat, fokussiert der Text wieder den Protagonisten Jacques. Ihn als einen moralisch empfindenden Menschen⁹²² muss das Erlebte an sich erschüttern. Aber er hat noch größeren Grund dazu, von dem Gehörten betäubt zu sein, hat er doch in der Stimme der Beichtenden zweifellos die Stimme seiner Mutter erkannt.

Entsprechend dem Wandel, welcher sich im Dingsymbol der „tisane“ vollzieht, wird damit das Mutterbild des Protagonisten, der nunmehr aufopferungsvolle Liebe und schweres Verbrechen unter einen Hut bringen muss, in Frage gestellt. In diesem Zusammenhang zeigt sich, dass der Text bewusst Offenheit einsetzt, um die Spannung auf hohem Niveau zu halten, auch in einer – sich über eine Drittel des Gesamttextes erstreckenden – Passage, in welcher die Vorgeschichte von Jacques und seiner Familie nachgereicht wird. Auslegungsbedarf aufgrund der Offenheit besteht schon insofern, als aus dem Schlüsselsatz nicht ersichtlich ist, wann die Vergiftung stattgefunden hat bzw. stattfindet. Es ist naheliegend, daß sich die Gedanken des Sohnes – sowie des Lesers – auf die Vergangenheit richten. Aber selbst ein lange vergangenes Verbrechen zu erwägen ist dem seiner Mutter ergebenen Sohn unmöglich. Auf seinem Heimweg ist der Protagonist trotz des erlittenen Schocks erstaunlicherweise in der Lage, systematisch zu überlegen. Es wird zwar fast ausschließlich aus Jacques' Sicht in interner Fokalisierung erzählt, aber dennoch besteht für den Leser keinerlei Grund, an Jacques' Reliabilität zu zweifeln. Daß dessen im Deutsch-Französischen Krieg getöteter Vater Mordopfer gewesen ist, kann der Sohn ebenso ausschließen wie die Möglichkeit, daß er selbst vergiftet werden sollte. Das heißt, daß, was für Jacques ein Rätsel ist, auch dem Leser rätselhaft bleibt. Erst nachdem alle Überlegungen, die den Schlüsselsatz ernstnehmen und in diesem nicht etwa „une monstrueuse blague“⁹²³ sehen, ins Leere gelaufen sind, wird Jacques'

⁹²² Darauf weist schon im ersten Satz Jacques' Scham darüber hin, eine Beichte mitanhören zu müssen. Vgl. hierzu Zörner (1976), S. 233.

⁹²³ Bloy: *La Tisane*, in: *Histoires désobligeantes*, S. 13.

Zustand vom Erzähler in der folgenden Weise kritisch beschrieben: „Soûl d’horreur et de désespoir, il revint à la maison.“⁹²⁴

Die Wirkung des Schlüsselsatzes auf den Protagonisten wird hier mit dem zentralen Begriff „horreur“ verbunden; aus dieser Verfassung Jacques’ ergibt sich sein Verhalten im Rahmen des folgenden Handlungsabschnitts, einem Gespräch mit seiner Mutter. Der Schrecken wird, wenn sich der Leser von der Textintention hat leiten lassen und wirklich „sous la coupe de l’écrivain“⁹²⁵ steht, auch die Rezeptionshaltung des Lesers für das, was die Mutter tut und sagt, bestimmen.

Die Erzählperspektive wechselt im letzten Teil zu einer externen bzw. zu einer Nullfokalisierung. Im weiteren Textverlauf steigt die Spannung bis zum Höhepunkt an. Das Rätsel wird aufgelöst, indem die Mutter ihrem Sohn eine „tisane“ anbietet.

Zörner schreibt: „Was den Leser zutiefst erschreckt, ist vielmehr die Divergenz zwischen [der] Handlungsweise [der Mutter] und ihrer dem Sohn gegenüber seit Jahren zur Schau getragenen Zuneigung, weil er daraus den Schluß ziehen muß, daß in der Welt, in der Jacques lebt, ein Wert wie reine, selbstlose Mutterliebe nicht mehr existiert und der Mensch in auswegloser Einsamkeit inmitten einer feindlichen Welt steht.“⁹²⁶

Auf diese Ausweglosigkeit, d. h., auf die definitive Zerstörung dessen, was Jacques verlässlich erschien, reagiert er physiologisch: Er stirbt an einem platzenden Aneurysma. Die Mutter reagiert mit einem einzigen Wort, einem gefühllos-erleichtert geseufzten „Enfin!“⁹²⁷ Damit wird dem Leser unzweifelhaft klar, daß die Mutter den Tod ihres Sohnes herbeigeseht und befördert hat.⁹²⁸ Als Motivation reicht der Erzähler die Erklärung nach, daß der Liebhaber der

⁹²⁴ Bloy: *La Tisane*, in: *Histoires désobligeantes*, S. 15.

⁹²⁵ Vgl. obiges Poe-Zitat S. 283f. mit Fußnote 916.

⁹²⁶ Zörner (1976), S. 236.

Fragwürdig erscheint allerdings Zörners Herleitung des zitierten Zusammenhangs aus dem „Wunsch des Autors, den Leser anzugreifen, zu ärgern, zu brüskieren oder auch zu verspotten“ (S. 235).

⁹²⁷ Bloy: *La Tisane*, in: *Histoires désobligeantes*, S. 16.

⁹²⁸ Vieles spricht dafür, als Mordwerkzeug Psychoterror zu nennen. Diese Lesart entspricht in etwa auch der Bestimmung des Handlungsmotivs, wie sie Zörner vornimmt (vgl. Zörner 1976, S.233f.). In diesem Fall besteht das Handlungsmotiv des Bösen aus zwei einander bedingenden Phasen. Zunächst läßt die Mutter ihren Sohn absichtlich unverschlüsselt hören, daß sie eine Giftmörderin ist. Hierauf bietet sie ihm verschlüsselt die vergiftete Substanz an. Dieser Plan und diese Lesart setzen voraus, daß der Sohn so zerbrechlich ist, daß er dies nicht verkraften kann. Vorauszusetzen ist allerdings weiterhin, daß die Mutter die Labilität ihres Sohnes genauestens einzuschätzen vermag. Letzteres mag man – vor allem im Hinblick auf die Auswirkungen eines Schocks bzw. die medizinische Berechenbarkeit eines Aneurysmas – anzweifeln.

Es ist auch eine andere Lesart denkbar, die nicht mit letzter Sicherheit ausgeschlossen werden kann. In ihr ließe sich von beabsichtigtem Giftmord sprechen. Er gelangt nicht zur Ausführung, weil das Opfer von dem Anschlag in zwei Etappen Kenntnis erhält und dies nicht verkraftet. Diese Lesart entspricht exakt dem Schrecken und der Angst Jacques’. Gegen diese Auslegung spricht das abschließende „Enfin!“ der Mutter, das so nur als Ausdruck des allgemeinen Überdrusses, mit ihrem Sohn zusammenzuleben, interpretiert werden könnte.

Bemerkenswert ist, daß sich sowohl nach der einen wie auch nach der anderen Lesart die gleiche Wirkung einstellt. Entweder ist die Mutter so perfide, einen Mord ohne ein materialisiertes Mordwerkzeug zu begehen. Oder sie hat das „Glück“, das vorbereitete Mordwerkzeug nicht einsetzen zu müssen. Für den Leser ist, was die Mutter getan hat, in jedem Fall erschreckend.

Mutter keinen Stiefsohn haben möchte. Die Satzkonstruktion weist hierbei einen bemerkenswerten Parallelismus auf: „Jacques avait un *anévrisme* au dernier période et sa mère avait un amant qui ne voulait pas être beau-père.“⁹²⁹

Die Satzreihe läßt in ihrer Lakonik das Gefälle zwischen Opfer und Täter hervortreten. Der eine wie die andere *haben* etwas: Beim einen materialisiert sich das Leiden so sehr, daß es den Tod bringt. Bei der anderen eröffnet sich die Möglichkeit, die Lebensführung ganz nach eigenen Vorstellungen zu gestalten. Der Egoismus seiner Mutter, so erkennt der Leser erst am Ende, war Jacques ebenso fremd wie der eigene labile Gesundheitszustand.

Das Böse wird vom Erzähler sparsam dosiert; und doch entfaltet die Novelle ihren Schrecken, indem sie das eine Handlungsmotiv höchst effektiv einsetzt und um es herum einen ausgefeilten Spannungsbogen aufbaut.

Andere Schauernovellen, die deutlich dem eine singuläre Handlungsmotivik aufweisenden Typus zuzuordnen sind, deren Struktur hier aber nicht näher analysiert werden kann, sind z.B. Poes *Hop-Frog* (1839), *Le Cœur révélateur* (1842; im übrigen ein frühes Idealbeispiel für diesen Schauernovellentyp, in dem Poe sich zu bemühen scheint, einen perfekten „conte à effet“ zu komponieren und seine zur selben Zeit entstandenen, oben angeführten Vorstellungen zu dieser Gattung in die Tat umzusetzen) und *Le Démon de la perversité* (1845); Barbey's *Le Dessous de cartes d'une partie de whist* (1850; in *Les Diaboliques*, 1874), *Le Rideau cramoisi* (1866 ebd.) und *Le Bonheur dans le crime* (1866 ebd.); des weiteren viele Erzählungen Villiers' wie z.B. *Le Convive des dernières fêtes* (in *Contes cruels*, 1883), *Le Désir d'être un homme* (ebd.), *Le Secret de la belle Ardiane* (in *Histoires insolites*, 1888) oder *Ce Mahoin!* (ebd.) sowie die große Mehrheit der Schauernovellen Maupassants wie etwa, um nur einige wenige hier anzuführen, *Un réveillon* (1882), *Confessions d'une femme* (1882), *Fou?* (1883), *Un parricide* (1884), *En mer* (1883), *La Mère aux monstres* (1883), *L'Orphelin* (1883) oder *Denis* (1883); sowie fast alle Schauernovellen aus Bloy's *Histoires désobligeantes* (1894) – zu nennen wären hier neben *La Tisane* etwa noch *Le Vieux de la maison*, *Tout ce que tu voudras!...*, *La Dernière Cuite* und *La Fève*.

⁹²⁹ Bloy: *La Tisane*, in: *Histoires désobligeantes*, S. 16.

3.2 Textintention

Die Schauernovelle ist ihrer Definition nach darauf angelegt, Angst (als Furcht vor dem Bösen, Grausen vor dem Grausigen und Erschauern vor dem Schaurigen) und/oder Ekel beim Leser auszulösen (vgl. unter 1.2). Die bisherige Untersuchung hat gezeigt, daß mit diesem Bestreben noch andere Textintentionen⁹³⁰ verbunden sein können. Die Ziele, welche die Schauernovellen erreichen wollen, indem sie Angst und/oder Ekel erzeugen, bewegen sich zwischen den klassischen Polen von *delectare* und *docere* – wobei freilich anzumerken ist, daß es aufgrund der der Gattung eigenen Verbindung von Schrecken und Freude wohl keine Schauernovelle gibt, die durch die ausgelöste Angst nur belehren und nicht unterhalten will. Klare Grenzen zwischen verschiedenen Typen von Schauernovellen können also mit Hilfe des Kriteriums der Textintention nicht gezogen werden; vielmehr ergeben sich auch hier Überlappungen. Mit Hilfe der Bestimmung gewisser textueller Primärintentionen können aber vier Kerntypen von Schauernovellen unterschieden werden: der (nur) unterhaltende Typ, der komisch-unterhaltende Typ, der sozialkritische Typ und der moralisierende Typ.

3.2.1 Der (nur) unterhaltende Typ

Der (nur) unterhaltende Typ der Schauernovelle will Furcht, Grausen, Schauer und Ekel hervorrufen, um den Leser zu unterhalten.⁹³¹ Er verunsichert um der Verunsicherung willen, indem er Böses um des Schreckens willen, Grausiges um des Grausens willen, Schauriges um des Schauers willen, Ekelhaftes um des Ekels willen erzählt, und bewegt sich damit nur im Bereich des *delectare*.

Als Prototypen der nur unterhaltenden Schauernovelle können Poes Schauernovellen gelten. Exemplarisch sei hier, um Eigenart und Funktionsweisen des unterhaltenden Typs der Schauernovelle zu verdeutlichen, *Le Cœur révélateur* (1842) vorgestellt: In dieser Erzählung erzählt ein Ich-Erzähler, wie er, vom *démon de la perversité* gepackt, völlig grundlos einen anderen Menschen tötet. Den Anlaß für den Mord bildet einzig der Umstand, daß der Täter an einem Auge seines Opfers Anstoß nimmt. Hierauf schreit der Mörder, von einer Wahnvorstellung getrieben, in Anwesenheit der Polizei seine Tat, die eigentlich als perfekter Mord gelten und so auf ewig unentdeckt bleiben könnte, in die Welt hinaus. Der Leser wird in dieser deutlich auf einen Schauereffekt hin komponierten Erzählung langsam – „par

⁹³⁰ An dieser Stelle soll von Textintention (und nicht von Intention) die Rede sein, da hier nicht die nur schwer zu ermittelnde Wirkabsicht des konkreten Autors als Unterscheidungskriterium fungieren soll; unter Textintention soll an dieser Stelle – ähnlich wie beim Begriff des impliziten Lesers – vielmehr eine textimmanente Größe verstanden werden: eine Wirkabsicht, wie sie in der Struktur des Textes angelegt ist.

⁹³¹ Zu diesem zunächst paradox erscheinenden Zusammenhang vgl. oben die Überlegungen zum Erhabenen nach Burke bzw. zu dessen Begriff des „delightfull horror“ (S. 27f.).

degrés“⁹³², wie der Ich-Erzähler formuliert – in dessen Welt und dessen Wahnvorstellungen hineingezogen. Der Leser wird Zeuge, wie der Ich-Erzähler sich mit unendlicher Geduld an sein schreckliches Werk macht. Acht Tage lang schleicht sich der Mordlüsterne immer um Mitternacht, also in der Schauerstunde schlechthin, in das Zimmer seines ahnungslosen Opfers. Ein exklamativer Stil mit vielen Wortwiederholungen wie „Mais si vous m’avez vu! Si vous aviez vu avec quelle sagesse je procédai! – avec quelle précaution, – avec quelle prévoyance, – avec quelle dissimulation je me mis à l’œuvre!“⁹³³ oder „Oh! Vous auriez ri de voir avec quelle adresse je passais ma tête! Je la mouvais lentement, – très, très-lentement, – de manière à ne pas troubler le sommeil du vieillard.“⁹³⁴ gestalten den Bericht des Ich-Erzählers eindringlich-unheimlich und spannend. Einen ersten Spannungshöhepunkt erreicht die Erzählung, als das Mordopfer in der achten Nacht im Dunkel seine Augen öffnet, die Präsenz einer Bedrohung spürt, ohne sie jedoch lokalisieren zu können, daraufhin in Todesangst gerät und damit die Mordlust seines unsichtbaren, verrückten Mörders nur noch steigert, so daß es schließlich tatsächlich zur Mordtat kommt.

Im zweiten Teil der Erzählung glaubt sich der Erzähler zunächst von dem ihn quälenden Blick des Alten und von dessen Herz befreit, das in der Wahrnehmung des Ich-Erzählers während der Mordtat beängstigend laut geschlagen hat. Der Erzähler zerstückelt die Leiche und versteckt sie unter seinem Parkett. Als die Polizei kommt, weil ein Nachbar einen Schrei vernommen hat, fühlt sich der Ich-Erzähler vor Entdeckung sicher: „Je souris, – car qu’aurais-je à craindre? [...] Je me sentais singulièrement à l’aise.“⁹³⁵ Während sich die Polizei im Haus des Ich-Erzählers aufhält, entwickelt sich aber aus diesem zwischenzeitlichen seelischen Gleichgewicht des Ich-Erzählers und dem damit verbundenen Nachlassen der Spannung nach und nach ein zweites Crescendo der Angst. Sie befällt nunmehr den Mörder, der meint, das Herz seines Opfers unter seinem Fußboden immer lauter schlagen zu hören. Die Steigerung der verrückten Angst des Ich-Erzählers sowie die damit verbundene Steigerung der Spannung spiegeln sich auch hier wiederum in einem exklamativen Stil, in Erregung anzeigenden Wortwiederholungen sowie in einer zunehmend abgehackten und gestauten Syntax:

Les officiers n’entendaient pas encore. Je causai plus vite, – avec plus de véhémence; mais le bruit croissait incessamment. – Je me levai, et je disputai sur des niaiseries, dans un diapason très-élevé et avec une violente gesticulation; mais le bruit montait, montait toujours. – Pourquoi ne *voulaient-ils pas* s’en aller? – J’arpentai ça et là le plancher lourdement et à grands pas, comme exaspéré par les observations de mes contradicteurs; – mais le bruit croissait régulièrement. O Dieu! que pouvais-je faire? J’écumais, – je battais la campagne, – je jurais [...], mais le bruit dominait toujours, et croissait indéfiniment. Il devenait plus fort, – plus fort! – toujours plus fort!⁹³⁶

⁹³² Poe: *Le Cœur révélateur*. In: *Œuvres en prose*, S. 321.

⁹³³ Ebd.

⁹³⁴ Ebd.

⁹³⁵ Ebd., S. 325.

⁹³⁶ Ebd., S. 326. Vgl. zur Interpretation dieser Passage und zu folgendem Lubbers (1961), S. 121ff.

Diesen zweiten Höhepunkt der Spannungskurve und gleichzeitig das Ende der Erzählung bildet schließlich das Geständnis, welches der Ich-Erzähler in seinem Verfolgungswahn den Polizisten entgegenschreit. An dieser Stelle wird die höchste Dichte der aufgeregten Ausrufezeichen und der Wortwiederholungen sowie das Höchstmaß an syntaktischer Abgerissenheit erreicht:

Je sentis qu'il fallait crier ou mourir! – et maintenant encore, l'entendez-vous ? – écoutez ! plus haut ! – plus haut ! – toujours plus haut ! – *toujours plus haut* !
– Misérables ! – m'écriai-je, – ne dissimulez pas plus longtemps! J'avoue la chose ! – arrachez ces planches! c'est là, c'est là! – c'est le battement de son affreux cœur !⁹³⁷

Es zeigt sich, daß Poes *Le Cœur révélateur* deutlich darauf ausgerichtet ist, einen Effekt beim Leser zu erzielen: Zweimal wird der Leser peu à peu in eine immer dichter werdende Atmosphäre der Angst und des Wahnsinns hineingezogen. Als Textintention ist dabei mit dem Erzeugen von Angst und Verunsicherung die Unterhaltung des Lesers verbunden: Die Seele des Lesers soll bewegt und beeindruckt werden; den Leser zu erziehen, wie es der sozialkritische und der moralische Typ anstreben, ist hingegen nicht beabsichtigt. Diesem Ziel entspricht auch der Erzählgestus in *Le Cœur révélateur*. Denn schon im ersten Absatz seines Berichts macht der Ich-Erzähler den Leser mit viel Emphase auf die Außerordentlichkeit des Erzählten aufmerksam, indem er ihn auffordert, genau aufzupassen: „Attention! Et observez [...]“⁹³⁸ So wird von seiten des Wahnsinnigen förmlich um Bewunderung dafür gebuhlt, wie vernünftig er seine Geschichte zu erzählen vermag. Hinter der fiktiven Erzähler-Intention, dass der Rezipient ihn für besonders wahrnehmungsbegabt, aber nicht für geistesgestört halten möge, steht textimmanent letztlich die intendierte Sensibilisierung des Lesers für die erschreckende Abseitigkeit der Wahrnehmungen und der Handlungen des Ich-Erzählers. Durch den großen Spannungsbogen der Novelle und durch die vielfältigen ihn bestimmenden Details sollen sich dem Leser Überspanntheit und Wahn erschließen. Wenn sich damit beim Leser der schöne Schauer einstellt, erreicht der Text seinen „effet à produire“⁹³⁹, wie er für Poes poetologische Konzeption zentral ist. Poes Ausführungen seien an dieser Stelle noch einmal kurz zitiert:

Dans le conte bref, [...] l'auteur est en mesure de mettre intégralement son dessein, quel qu'il fût, à exécution. Pendant l'heure que dure la lecture, l'âme du lecteur demeure sous la coupe de l'écrivain.⁹⁴⁰

⁹³⁷ Poe: *Le Cœur révélateur*. In: *Œuvres en prose*, S. 326.

⁹³⁸ Ebd., S. 321.

⁹³⁹ Poe : *Méthode de composition* (von Baudelaire angefertigte Übersetzung eines in der *Saturday Post* vom 1. Mai 1841 erschienenen Artikel), in: *La Genèse d'un poème*, S.27.

⁹⁴⁰ Poe: *L'Art du conte chez Nathaniel Hawthorne*, in : *La Genèse d'un poème*, S. 91. Vgl. zu Poes Poetik auch S. 47, v.a. Anm. 165.

Die Formulierung „quel qu'il fût“ suggeriert eine große Beliebigkeit, was den „dessein“, also in unserer Perspektive die Textintention, angeht. Aber manches kann m.E. doch ausgeschlossen werden. Gerade wenn so entscheidend von der Zeitspanne her, die für die Rezeption des Textes benötigt wird, argumentiert wird, ist kaum vorstellbar, daß es um ein moralisches oder wie auch immer geartetes *docere* geht. Der einheitliche Effekt auf den Leser und der schöne Schauer, nicht etwas zu Begreifendes stehen in den Schauernovellen Poes im Vordergrund.

Die Zuordnung zu dem Typ der nur unterhaltenden Schauernovelle kann auch anhand der unterschiedlichen Motive vorgenommen werden. Alle Novellen, bei denen wie in Poes *Le Cœur révélateur* das Handlungsmotiv des perversen grundlosen Mordes zentrale Bedeutung hat, sind dem Typ der unterhaltenden Schauernovelle zuzurechnen. Selbiges gilt für diejenigen Novellen des Korpus, welche das Motiv des Lebendigbegrabenseins, das Motiv der Leichenschändung, das Motiv grausiger Unfälle oder das Motiv des Liebesmordes aufweisen. Dem unterhaltenden Typ sind außerdem alle Novellen zuzuordnen, die nur Typus-, Raum- und Beschaffenheitsmotive des Schaurigen bzw. Ekelhaften aufweisen. Aber auch Novellen, in denen sich andere Motive als die genannten finden, können zu dem hier behandelten Typ gehören.

Als Beispiele für die nur unterhaltende Schauernovelle seien hier genannt: Florians *Valérie, nouvelle italienne* (1792), Mérimées *Mateo Falcone* (1829), außer *Le Champ de bataille* alle Erzählungen aus *La Pile de Volta* (1831), Barbey's *Le Cachet d'onyx* (1831) und *Léa* (1832), Balzacs *La Vendetta* (1830), *Un épisode sous la Terreur* (1830), *L'Auberge rouge* (1831), *Un drame au bord de la mer* (1835) und *Le Grand d'Espagne* (in *Contes Bruns*, 1832), Borels *Don Andréa Vésalius* und *Dina, la belle juive* (in *Contes immoraux*, 1833), alle Schauernovellen Stendhals aus den *Chroniques italiennes* (1837-1839), alle Erzählungen Fornerets, Gobineaus *Le Mouchoir rouge* (1868) und *Adélaïde* (1869), alle Schauernovellen von Erckmann und Chatrian, nicht wenige von Villiers' Erzählungen, wie z.B. *Duke of Portland*, *Le Convive des dernières fêtes*, *Le Désir d'être un homme*, *La Reine Ysabeau* oder *Sombre récit, conteur plus sombre* (alle in *Contes cruels*, 1883) sowie eine ganze Reihe von Novellen Maupassants, etwa *Suicides* (1880), *Un réveillon* (1882), *Le Saut du berger* (1882), *Un bandit corse* (1882), *Rencontre* (1882), *Confessions d'une femme* (1882), *Fou ?* (1882), *Une veuve* (1882), *Une ruse* (1882), *Le Loup* (1882), *Auprès d'un mort* (1883), *En mer* (1883), *Miss Harriet* (1883), *L'Ane* (1883), *Humble drame* (1883), *Une vendetta* (1883), *La Confession* (1883), *Lettre trouvée sur un noyé* (1884), *Coco* (1884), *Misti* (1884), *Notes d'un voyageur* (1884), *Châli* (1884), *L'Ivrogne* (1884), *Le Tic* (1884), *La Tombe* (1884), *La Petite*

Roque (1885), *Un fou ?* (1885), *Les Bécasses* (1885), *Amour* (1886), *Moiron* (1887) und *Un soir* (1889).

Vor allem zu den angeführten Schauernovellen Maupassants ist differenzierend hinzuzufügen, daß für viele von ihnen die Kategorisierung „nur unterhaltend“ nicht ganz passend erscheint; die genannten Novellen fallen aber auch nicht unter die Kategorie der sozialkritischen oder moralisierenden Schauernovelle. Entsprechend der realistisch-naturalistischen Kunstauffassung, wonach Literatur die *ganze* Gesellschaft und eher alltägliche oder gewöhnliche Ereignisse und Menschen, so wie sie wirklich sind, objektiv und exemplarisch darstellen soll, findet sich in den meisten von Maupassants Novellen auch ein Element des *docere*. Der Darstellung des Schreckenerregenden kommt hier stärker als bei den angeführten Texten der anderen Autoren, die eher die Besonderheit und Herausgehobenheit des schreckenerregenden Ereignisses betonen, auch die Funktion zu, den Leser über die Trostlosigkeit oder die abgründige Beschaffenheit der alltäglichen Welt und des gewöhnlichen Menschen aufzuklären. Um ein Beispiel zu nennen: Maupassants Novelle *La Petite Roque* will zweifelsohne – wie etwa auch ein moderner Krimi, der die Aufklärung eines von einem Triebtäter verübten Mordes thematisiert – durch die Darstellung einer schreckenerregenden Tat unterhalten. Sozialkritische Töne finden sich in der Novelle nur am Rande, moralische oder komische gar nicht. Trotzdem beinhaltet die Novelle einen gewissen erzieherischen Impetus, insofern sie dem Leser in großer Objektivität und mit wissenschaftlicher Exaktheit vor Augen führen will, wie triebgesteuert und wenig vernunftbestimmt der Mensch manchmal handelt und wie anfällig seine Psyche ist. Im Vergleich zu Poes *Le Cœur révélateur* kann Maupassants Novelle stärker belehrend wirken, weil der Erzähler nicht auf Seiten des Wahns und des Bösen steht. Hieraus ergibt sich im vorliegenden Fall ein völlig anderer *point de départ* für die Novelle, nicht vorrangig in der chronologischen Abfolge der Handlung, aber im Rezeptionsprozess des Lesers. Zwar wird in beiden Erzählungen von der schreckenerregenden Tat eines außergewöhnlichen Verrückten berichtet, aber bei Maupassant begegnet der Protagonist nicht a priori unter diesem Vorzeichen. Vielmehr wird ein Prozess beleuchtet, in dessen Verlauf der Täter Renardet zunächst als ehrenwerter, tatkräftiger Bürgermeister eines kleinen Städtchens erscheint, um sich allmählich als triebgesteuerter Vergewaltiger und von Wahnvorstellungen getriebener Selbstmörder zu erweisen.

Dadurch, daß Maupassant das Geschehen sehr viel stärker als Poe in die gesellschaftliche Wirklichkeit des ausgehenden 19. Jahrhunderts einbettet, erhält seine Novelle exemplarischen Charakter. Die Botschaft des Textes lautet: Renardet ist keine Ausnahmeerscheinung; seine

Verwirrung und seine Taten sind Ausfluß einer Krankheit, die viele befallen könnte. Maupassant erreicht so eine größere Nähe des Dargestellten zur Lebenswelt des Lesers und eine Verstärkung des Elements der Belehrung. Denn die Novelle zeigt dem Leser auf, wie brüchig und anfällig auch Einrichtung und Ordnung seiner alltäglichen Welt sind.

Damit kann festgehalten werden, daß dem Typ der unterhaltenden Schauernovelle ein Großteil der untersuchten Texte zuzuordnen ist. Dieser Typ ist im gesamten 19. Jahrhundert vorzufinden; vor allem in seiner realistisch-naturalistischen Ausprägung weist er aber durch die Betonung des exemplarisch Realen und Gewöhnlichen in der Darstellung des Bösen und Grausigen neben der primären Textintention der Unterhaltung auch aufdeckend-aufklärerische Züge auf.

3.2.2 Der komische Typ

Der komische Typ der Schauernovelle stellt im Grunde eine Sonderform des unterhaltenden Typs dar. Bei ihm verbinden sich die bösen, grausigen, schaurigen und ekelhaften Elemente mit komischen Elementen, die ebenfalls unterhalten wollen. Durch den komischen Aspekt wird dem einzelnen, konkret dargestellten schrecklichen Ereignis der Schrecken genommen. Die komischen Schauernovellen unterscheiden sich aber insofern vom Typ der Schwanknovelle, als sich mit dem Textganzen trotz aller Komik auch eine Textintention verbindet, die erschrecken will. So weist beispielsweise die neunte Binnenerzählung aus Balzacs *Une conversation entre onze heures et minuit* (in *Contes Bruns*, 1832) „galgenhumoristische“ Schwankelemente auf. Daneben ruft der Text aber Schrecken hervor, indem er aufzeigt, wie profan und mechanisch der Tod in Gestalt der Tötungsmaschine Guillotine daherkommt.⁹⁴¹ Ähnliches gilt für Borels Novelle *Passereau, l'écolier* (in *Contes immoraux*, 1833)⁹⁴², in der die komischen Elemente sich mit erschreckenden Aussagen über das Wesen der revolutionären Gewalt verbinden. Die Guillotine etwa sei eine schnelle, saubere und effektive Maschine, mit der hunderte oft unschuldiger Menschen getötet werden könnten. In Maupassants Novelle *Denis* (1883) wiederum erwächst die Komik aus der Darstellung eines absurden Täter-Opfer-Verhältnisses. Der Diener Denis ist tadellos, wenn man davon absieht, daß er einmal eine Mordattacke auf seinen Herrn unternimmt. Daß dieser aus der erlittenen Gewalt letztlich keine Konsequenzen zieht, wirkt, wie Forestier anmerkt, gleichzeitig belustigend und beunruhigend.⁹⁴³ Was das Verhalten des Dieners angeht, so rückt durch ihn

⁹⁴¹ Vgl. zu dieser Balzacschen Binnenerzählung auch Kap. 2.2.1 e.

⁹⁴² Vgl. zu dieser Novelle Kap. 2.2.1 e.

⁹⁴³ Vgl. Forestiers Anmerkungen zu *Denis* in Maupassant: *Contes et nouvelles I*, S. 1540.

das Schreckenerregende der Novelle in den Vordergrund. Denis' zunächst komisch anmutende „aliénation mentale“⁹⁴⁴ liefert ein eindringliches Beispiel für Maupassants These, daß der Geist des Menschen zu allem fähig ist.⁹⁴⁵

Was die diachrone Verteilung des komischen Typs der Schauernovelle betrifft, kann man sagen, daß dieser erst ab den 30er Jahren des 19. Jahrhunderts bei Autoren wie Balzac und Borel begegnet, bei denen sich in manchen Texten die Tendenz beobachten läßt, Schauermotive in ironischer Brechung darzustellen. Der Natur der frühromantischen Schauernovelle von Autoren wie Florian oder Mme de Genlis hingegen widerspricht eine solche Verbindung von Komischem und Schreckenerregendem, so daß sie bei diesen Autoren nicht aufzufinden ist. Für den Fortgang des 19. Jahrhunderts bleibt festzuhalten, daß die Ironisierung des Schauers bzw. die Pluralität von Wirkungen anstelle des alles beherrschenden Schauers in einem Spannungsverhältnis zum Grundcharakter der Gattung stehen und daß nur ein kleiner Teil unseres Korpus auf den komischen Typ entfällt. Diesem sind außer den genannten Beispielen nur noch Villiers' Novellen *Les Brigands* und *Les Phantasmes de M. Redoux* zuzurechnen.

3.2.3 Der sozialkritische Typ

Da der Typ der sozialkritischen Schauernovelle schon in Kapitel 1.3 im Rahmen der Abgrenzung der Schauernovelle zur sozialkritischen Novelle behandelt wurde, sei hier ergänzend nur folgendes angemerkt: Die sozialkritische Schauernovelle, bei der die Schauermotivik eingesetzt wird, um die Anteilnahme des Lesers zu intensivieren, ist schon Anfang des 19. Jahrhunderts vorfindlich und gewinnt im Verlauf des 19. Jahrhunderts an Bedeutung. Bevorzugte Themen der sozialkritischen Schauernovelle sind: Kritik am Krieg (z.B. *Le Champ de bataille* aus *La Pile de Volta* oder Maupassants *Les Rois*)⁹⁴⁶, Kritik am Brauch des Duells (z.B. Maupassants *Un lâche*), Kritik am verantwortungslosen und egoistischen Verhalten von reichen Bürgern bzw. von Adligen gegenüber ihren Untergebenen (z.B. Arago und Kermels *Faim, vengeance et justice* oder Maupassants *Histoire vraie*), Kritik am herzlosen Verhalten von Zeitgenossen kranken und hilfsbedürftigen Menschen gegenüber (z.B. Maupassants *L'Aveugle*, *Le Gueux* und *Le Vagabond*) sowie die Kritik an engen (sexual-)moralischen Vorstellungen, die zu Kindsaussetzungen, zu Kindsmord und/oder Selbstmord

⁹⁴⁴ Maupassant: *Denis*, in: *Contes et nouvelles I*, S. 867.

⁹⁴⁵ Vgl. Maupassant, *La Chevelure*: „L'esprit de l'homme est capable de tout.“ (Maupassant: *Contes et nouvelles II*, S. 113) sowie die entsprechenden Anmerkungen Forestiers (*Contes et nouvelles I*, S. 1540). Zur Novelle *Denis* vgl. auch Kap. 2.2.1 d.

⁹⁴⁶ Vgl. hierzu auch in Kap. 2.2.1 die Ausführungen zum Motiv des Kriegstodes.

führen (z.B. Borels *Monsieur de l'Argentière* und *Champavert, le lycanthrope*, Balzacs dritte Binnenerzählung aus *Une conversation entre onze heures et minuit*, Maupassants *Un parricide*, *Le Champ d'oliviers*, *Rosalie Prudent* und *L'Enfant*).

Die zuletzt erwähnte Novelle Maupassants, *L'Enfant* (1883), kann als eine sozialkritische Schauernovelle *par excellence* angesehen werden.⁹⁴⁷ Der intradiegetische Erzähler, ein Arzt, erzählt von einer seiner Patientinnen, die sich aus Angst vor gesellschaftlicher Ächtung ihr uneheliches Kind selbst aus dem Leib herausoperiert und dabei auf grausige Weise verstirbt. Der Arzt erzählt die Geschichte – so berichtet der extradiegetische Erzähler im Rahmen – anlässlich der Diskussion, die er mit seiner ZuhörerIn, einer Baronin, über einen zum Zeitpunkt des Erzählens gerade aktuellen Fall von Kindstötung führt, und mit dem Ziel, seine ZuhörerIn zu mehr Verständnis für Kindsmörderinnen zu bewegen und sie von gewissen moralischen Verurteilungen abzubringen:

Je demeure éperdu devant de pareilles souffrances morales. Songez donc à l'épouvante de cette âme, au déchirement de ce cœur ! Comme la vie est odieuse et misérable ! D'infâmes préjugés, oui, madame, d'infâmes préjugés, un faux honneur, plus abominable que le crime, toute une accumulation de sentiments factices, d'honorabilité odieuse, de révoltante honnêteté poussent à l'assassinat, à l'infanticide de pauvres filles qui ont obéi sans résistance à la loi impérieuse de la vie. Quelle honte pour l'humanité d'avoir établi une pareille morale et fait un crime de l'embrassement libre de deux êtres !⁹⁴⁸

Die Baronin ist zunächst über die sittliche Haltung des Arztes entsetzt:

La baronne était devenue pâle d'indignation. Elle répliqua : « Alors, docteur, vous mettez le vice au-dessus de la vertu, la prostituée avant l'honnête femme ! Celle qui s'abandonne à ses instincts honteux vous paraît l'égale de l'épouse irréprochable qui accomplit son devoir dans l'intégrité de sa conscience ! »⁹⁴⁹

Nachdem der Erzähler seine Geschichte über das schreckliche Schicksal der Kinds- und Selbstmörderin beendet hat, wird der Rahmen wieder aufgenommen, indem der Arzt folgende Frage an die Baronin richtet: „Fut-elle bien coupable, madame?“⁹⁵⁰ Anders als am Anfang der Novelle ist sich die ZuhörerIn ihres moralischen Urteils nun nicht mehr sicher:

Le médecin se tut et attendit. La baronne ne répondit pas.⁹⁵¹

Das Erzählvorhaben des intradiegetischen Erzählers ist also geglückt: Er hat die Baronin, so kann man den Schluß der Novelle deuten, zum Nachdenken bewegt und sie von ihrer starren, kategorischen sittlichen Verurteilung von Ehebrecherinnen und Kindsmörderinnen, wie sie sie noch am Anfang der Novelle vertritt, befreit. Damit weist *L'Enfant* einen deutlich sozialkritischen Erzählgestus auf, welcher die auf gesellschaftlichen Wandel drängende Ausrichtung dieses Schauernovellentyps besonders deutlich werden lässt. In der

⁹⁴⁷ Vgl. zum Inhalt der Novelle auch oben S. 96f.

⁹⁴⁸ Maupassant: *L'Enfant*. In: *Contes et nouvelles* I, S. 981.

⁹⁴⁹ Ebd.

⁹⁵⁰ Ebd., S. 986.

⁹⁵¹ Ebd.

Erzählintention des Arztes der Baronin gegenüber spiegelt sich die Intention, die der Gesamttext dem Leser gegenüber vertritt: Durch die Darstellung des Schreckenerregenden soll beim Leser eine Änderung seines Blicks auf eine gesellschaftliche Konvention, die Ächtung von unehelich Schwangeren, erreicht werden.⁹⁵²

Eine solche auf gesellschaftliche Änderung ausgerichtete Textintention entspricht der Kernbestimmung des Typs der sozialkritischen Novelle; dabei muß allerdings festgehalten werden, daß nicht in jedem der oben angeführten Texte der sozialkritische Erzählgestus so klar hervortritt, wie es in *L'Enfant* der Fall ist.

3.2.4 Der moralisierende Typ

Eng verwandt mit dem sozialkritischen Typ und nicht immer klar von diesem zu trennen ist der moralisierende Typ der Schauernovelle. Während der sozialkritische Typ der Schauernovelle die beim Leser hervorgerufene Angst oder Verunsicherung dazu nutzen will, eine Bewußtseinsänderung in bezug auf politisch-gesellschaftliche Normen zu erwirken, bezieht sich die moralisierende Schauernovelle auf Werte der christlich-jüdischen Moralvorstellungen: Die Schauermotivik wird bei diesem Typ eingesetzt, um dem Leser vor Augen zu führen, welche Folgen ein Leben nach sich ziehen kann, in dem Gott, die Religion und entsprechende Werte keinen Platz mehr haben. Beliebte Handlungsmotive der moralisierenden Schauernovelle sind folglich das Motiv der Profanation und des Sakrilegs. Auch das Motiv des unbewußten Inzests in Verbindung mit Prostitution taucht in Schauernovellen des moralisierenden Typs häufig auf. Es wird dazu benutzt, die moralische Abgründigkeit aufzuzeigen, zu der ein, im Sinn dieser Novellen, unmoralischer Lebenswandel führt: Die Prostituierten und ihre männlichen Besucher begehen in diesen Novellen die Sünde des Inzests, weil sie sich leichtfertig über das Gebot „Du sollst nicht ehebrechen“ hinwegsetzen. Dies tun sie, indem sie sich auf sexuelle Abenteuer mit unbekanntem Partnern einlassen, die sich später als ihre Schwestern, Brüder, Mütter oder Väter entpuppen. Zu diesem Typ der Schauernovelle zählen beispielsweise *La Fille publique* aus *La Pile de Volta*, *L'Ermite* und *Le Port* von Maupassant sowie *Tout ce que tu voudras!...* von Bloy.⁹⁵³ Neben den genannten Handlungsmotiven können aber auch alle anderen Schauermotive eingesetzt werden, um zu einem moralisierenden Effekt beizutragen.

⁹⁵² Daß die Textintention in diesem Fall mit der Haltung des Autors Maupassant übereinstimmt, läßt sich im übrigen einer seiner *Chroniques* entnehmen, die unter dem Titel „Le préjugé du deshonneur“ in der Zeitschrift *Le Gaulois* vom 26. Mai 1881 erschien (vgl. Forestiers Anmerkungen zur Novelle *L'Enfant* in Maupassant: *Contes et nouvelles I*, S. 1587).

⁹⁵³ Vgl. hierzu auch Kapitel 2.2.2 b.

Vor allem Schauernovellen des sogenannten „renouveau catholique“, das heißt, Novellen von Autoren wie Barbey, Hello, Buet oder Bloy, können dem Typ der moralisierenden Schauernovelle zugeordnet werden. In der Regel thematisieren diese Autoren ihren moralischen Anspruch und stellen ihn häufig ihren Novellensammlungen voran. So heißt es im Vorwort von Barbey's *Diaboliques* (ersch. 1874):

Elles [les *Diaboliques*] ont pourtant été écrites par un moraliste chrétien, mais qui se pique d'observation vraie, quoique très hardie, et qui croit – c'est sa poétique à lui – que les peintres puissants peuvent tout peindre et que leur peinture est toujours assez *morale* quand elle est *tragique* et qu'elle donne *l'horreur des choses qu'elle retrace*. Il n'y a d'immoral que les Impassibles et les Ricaneurs. Or, l'auteur de ceci, qui croit au Diable et à ses influences dans le monde, n'en rit pas, et il ne les raconte aux âmes pures que pour les épouvanter.

Quand on aura lu ces *Diaboliques*, je ne crois pas qu'il y ait personne en disposition de les recommencer en fait, et toute la moralité d'un livre est là...⁹⁵⁴

Barbey schreibt dem von ihm dargestellten Schrecklichen also eine kathartische und abschreckende Wirkung zu.⁹⁵⁵ Ernest Hello definiert im Vorwort seiner *Contes extraordinaires* (1879) die Gattung des *conte* als eine Form der Literatur, die universelle moralische Wahrheiten darstellt, damit der Mensch diese besser versteht:

Le conte est la complaisance d'une haute vérité morale qui veut bien prendre la forme d'un récit pour entrer plus facilement dans l'oreille humaine.⁹⁵⁶

Den Inhalt seines Buches faßt Hello folgendermaßen zusammen:

Ce livre commence et finit par la recherche du nom de Dieu.⁹⁵⁷

Durch die Darstellung des Schrecklichen will Hello vom Menschen, der aufgrund seiner inneren Leere grundsätzlich in irgendeiner Weise bedürftig sei, eine Brücke bauen zu Gott:

Ce livre semble placé entre deux noms, le nom de Dieu et le nom du pauvre, comme un pont jeté entre deux abîmes.⁹⁵⁸

Wesentlich aggressiver wird der moralisierende Impetus in Bloys *L'Enragé volontaire ou la conspiration du silence*, einem in die *Histoires désobligenates* (1894) einführenden Dialog, dargestellt. Angesichts seiner Zeitgenossen weist sich der Erzähler, den man hier vielleicht in vielem mit dem Autor gleichsetzen mag, die Funktion eines hellstichtigen „persécuteur“⁹⁵⁹ zu, dessen Unruhe-Stiften sich aus einer inneren Stille speist, die von einer transzendenten Macht hergeleitet wird.⁹⁶⁰

⁹⁵⁴ Barbey: *Préface de la première édition*. In : *Œuvres romanesques complètes II*, S. 1290.

⁹⁵⁵ Vgl. hierzu auch Heitmann 1970, S. 130f.

⁹⁵⁶ Hello: *Contes extraordinaires*, S. IV.

⁹⁵⁷ Ebd.

⁹⁵⁸ Ebd., S. VI.

⁹⁵⁹ Bloy: *Histoires désobligeantes*, S. 9.

⁹⁶⁰ Ebd., S. 10. Bemerkenswert ist, daß diese Haltung, die an einen mahnenden Propheten erinnert, eingekleidet ist in ein Wortfeld der „Gewalt“. Vgl. etwa auf S. 9 „un monstre“, „féroce“, „massacre[r]“ oder auf S. 10 „dévorer“, „vampire“.

Der Wert von mehr oder minder deutlichen Moralitätsbekundungen seitens der Autoren ist oft bezweifelt worden. Vor allem Barbey sieht sich mit dem Vorwurf konfrontiert, er verstecke hinter seiner Vorwort-Fassade seine Faszination am Bösen und Grausigen.⁹⁶¹ Tatsächlich wirken Barbey's moralische Beteuerungen stereotyp: Schon Sade argumentiert, wie Hofer anmerkt⁹⁶², sehr ähnlich wie Barbey, wenn er in seinem Vorwort *Idée sur les romans* zu den *Crimes de l'amour* die abschreckende Wirkung seiner Werke betont:

Jamais, enfin, je le répète, jamais je ne peindrai le crime que sous les couleurs de l'enfer ; je veux qu'on le voie à nu, qu'on le craigne, qu'on le déteste, et je ne connais point d'autre façon pour arriver là que de le montrer avec toute l'horreur qui le caractérise. Malheur à ceux qui l'entourent de roses!⁹⁶³

Seit den Anfängen der französischen Schauernovellistik begegnen vergleichbare Denkmuster in bezug auf das dargestellte Böse. In Rossets *Les histoires tragiques de nostre temps* (1614) schließt beispielweise der Erzähler eine grausige Inzestgeschichte mit den Worten:

Exemple memorable, qui doit faire trembler de peur les incestueux & les adulteres. Dieu ne laisse rien impuni.⁹⁶⁴

Camus wiederum vergleicht im Vorwort von *Les Spectacles d'horreur* (1630) die Tätigkeit des Schriftstellers, der Schreckliches, „des Spectacles de sang & de carnage“⁹⁶⁵, darstellt, mit der Tätigkeit eines Arztes. Wie beim Aderlaß das Ungesunde um der Heilung willen zutage treten muß, so wirkt bereits in der Vorstellung Camus' das negative Exempel sittlich heilsam und ist insofern gut.

Les bons Chirurgiens guerissent en maniant les playes des blessez, & en tirant le sang des veines des malades. Nous les imitons en tirant de bons exemples des actions les plus horribles que nous fournisse le grand theatre du monde.⁹⁶⁶

Die genannten Autoren stellen in ihren Texten also Böses dar, und alle beteuern, dies in moralischer Absicht zu tun, indem sie, in Anlehnung an Aristoteles' Ausführungen zur Wirkungsweise der Tragödie in der *Poetik*⁹⁶⁷, auf die kathartische, heilende und abschreckende Wirkung ihrer Texte verweisen.

Gemäß der hier vertretenen Definition der moralisierenden Schauernovelle bleibt freilich zu untersuchen, ob sich die von den Autoren behauptete moralische Intention auch in den Texten selbst wiederfindet. Allein ein moralisches Vorwort würde im Sinn dieser Arbeit noch nicht

⁹⁶¹ Zum zeitgenössischen Immoralismusvorwurf vgl. z.B. Heitmann 1970; zu heutigen Bedenken vgl. z.B. Hofer 1974, S. 156.

⁹⁶² Vgl. Hofer 1974, S. 156.

⁹⁶³ Sade: *Idée sur les romans*. In: *Œuvres complètes* 10, S. 22.

⁹⁶⁴ Rosset: *Les histoires tragiques de nostre temps*, S. 199.

⁹⁶⁵ Camus: *Préface*. In: *Les Spectacles d'horreur*.

⁹⁶⁶ Ebd.

⁹⁶⁷ Daß die Autoren in der Tradition der aristotelischen Katharsis stehen, wird besonders deutlich bei Rosset, Sade und Barbey, die in ihren Ausführungen für das dargestellte Schreckliche wiederholt das Wort „tragique“ verwenden.

wirklich dazu ausreichen, die Textintention von Novellen mit dem Qualitätsurteil „moralisierend“ zu versehen. Als Beleg für die These, daß beim moralisierenden Typ der Schauernovelle die moralische Intention auch textintern erkennbar wird, sei hier exemplarisch auf die Analyse von Barbey's *A un dîner d'athées* (entst. 1871, ersch. in *Les Diaboliques* 1874) in Kapitel 2.2.3 verwiesen. Diese Novelle ist insofern besonders interessant, als der Autor in ihr ein Schauermotiv wiederverwendet (die grausige „Versiegelung“ des Geschlechts einer Frau), das schon in seiner 1830 entstandenen Novelle *Le Cachet d'onyx* begegnet. Zwischen den Entstehungsdaten beider Novellen liegt Barbey's Rekonversion zum Katholizismus.⁹⁶⁸ Hiermit mag zusammenhängen, daß die ältere Novelle noch nicht den moralisierenden Erzählgestus aufweist wie die jüngere. Der Vergleich beider Novellen trägt dazu bei, Spezifika und Funktionsweisen der moralisierenden Novelle aufzudecken.⁹⁶⁹

Der Rahmen von *Le Cachet d'onyx* nimmt nur wenig Raum ein; er besteht im Grunde nur aus der Andeutung einer intradiegetischen Erzählsituation, insofern der Erzähler seine ZuhörerIn, eine Frau namens Maria, immer wieder direkt anspricht. Der Erzählgestus in *Le Cachet d'onyx* ist dabei eindeutig unterhaltend. Der Erzähler macht seine ZuhörerIn neugierig, indem er in einer langen Einleitung immer wieder die besondere Grausamkeit seines Helden hervorhebt, gegen die sich die Rache eines Othello oder eines Hassan, der sich bei Byron auf schreckliche Weise für die Untreue Leïlas rächt, harmlos ausnehme:

Allons! si vous êtes brave ce soir, voulez-vous que je vous dise une vengeance auprès de laquelle la vengeance d'Hassan, qui fait noyer vive dans un sac cousu la belle Leïla du *Giaour*, est la chose du monde la plus rose et la plus gracieuse? Voulez-vous que je vous dise une réalité dont la poésie dramatique, cette poésie du réel, ne pourrait s'emparer, parce qu'elle ne saurait comment la prendre dans ses mains de reine sans les souiller? Voulez-vous que je vous fasse aimer Othello?⁹⁷⁰

Ziel des Erzählers ist also, bei seiner ZuhörerIn Horror und Abscheu hervorzurufen. Der Held Dorsay „versiegelt“ kaltblütig und gefühllos das Geschlecht seiner ehemaligen Geliebten, wobei er im Gegensatz zu Othello noch nicht einmal Eifersucht empfindet. Letzterer soll der Rezipientin Maria angesichts dieser abgrundtiefen Schrecklichkeit Dorsay's sogar als liebenswerter Mann erscheinen. Dieses Ziel des Erzählens wird durch die Wiederaufnahme der rahmenähnlichen ZuhörerInrede am Ende der Erzählung noch einmal hervorgehoben, wenn es dort heißt:

Eh bien, Maria, est-ce qu'à présent vous n'aimez pas Othello?⁹⁷¹

⁹⁶⁸ Vgl. Seguin 1967, S. 7: „1846-1847: Barbey est las des excès de sa vie de 'ribaud'. Sous l'influence de Raymond Brucker, un converti, il revient lui-même au catholicisme. Il ne pratique pas encore, mais il est l'un des 'treize' qui fondent la 'Société catholique', destinée à rénover l'art religieux.“

⁹⁶⁹ Vgl. zu dem in beiden Novellen begegnenden Motiv der Körperverletzung Kap. 2.2.1 a sowie zu dem in *A un dîner d'athées* begegnenden Motiv der Herzschildung Kap. 2.3 b.

⁹⁷⁰ Barbey: *Le Cachet d'onyx*. In: *Œuvres romanesques complètes I*, S. 4.

⁹⁷¹ Ebd., S. 20.

An dieser hyperbolischen Formulierung erweist sich das Fehlen einer Leserlenkung, die moralische Ziele verfolgen würde. Die Erzählung ergibt sich aus dem Bemühen des Erzählers, eine Neubewertung der Figur Shakespeares zu erreichen. Aber damit geht gerade keine generelle sittliche Verurteilung von Beziehungsgewalt einher. Vielmehr soll dem, was gemeinhin (und auch von Maria) für einen Höhepunkt der Grausamkeit gehalten wird, ein ungeahntes neues Höchstmaß gegenübergestellt werden. Der dominierende Erzählgestus des „Es geht noch viel schlimmer.“ ist auf den Effekt des Entsetzens angesichts der Abgründe des Bösen und Grausigen, wie es durch Dorsay geschieht, ausgerichtet. Hätte der Erzähler moralisierend wirken wollen, hätte er, anstatt die Entrüstung seiner Zuhörerinnen in bezug auf die Tat Othellos abzutun und beiseite zu schieben, genau diese Haltung bereits entsprechend nutzen können.⁹⁷²

Im Unterschied zu *Le Cachet d'onyx* begegnet in *A un dîner d'athées* das Handlungsmotiv der Verstümmelung des weiblichen Geschlechts in Verbindung mit anderen Schauer-motiven, und zwar mit dem Motiv des geschändeten Herzens sowie mit Motiven des Sakrilegs. Außerdem findet sich im Vergleich zu *Le Cachet d'onyx* der Rahmen von *A un dîner d'athées* reich ausgebaut: Der intradiegetische Erzähler Mesnilgrand gehört zu einer Gruppe hartgesottener Atheisten, die sich jeden Freitag im Hause des Vaters Mesnilgrand zu einem gotteslästerlichen „dîner d'athées“ treffen. Der extradiegetische Erzähler räumt der Beschreibung dieser „dîners comme le Diable peut seul en tripoter pour ses favoris“⁹⁷³ breiten Raum ein; dabei werden Eigenart des Atheismus sowie Leben, Denken, Herkunft der „convives“ genau beleuchtet.

Die Ergebnisse der Interpretation der Novelle in Kapitel 2.2.3 lassen sich in bezug auf eine exemplarische Darlegung der Funktionsweisen der moralisierenden Novelle wie folgt zusammenfassen: Zum moralisierenden Charakter der Novelle tragen der Ausbau des Rahmens und seine Verlegung in eine Runde von Atheisten viel bei, da dem Leser so verdeutlicht wird, daß das dargestellte Böse und Grausige aus dem Grund eines gotteslästerlichen und gottesfernen Lebens erwächst. Des weiteren verleiht der Umstand, daß das Schauer-motiv der Versiegelung des weiblichen Geschlechts mit verschiedenen Motiven des Sakrilegs verbunden wird, der Novelle noch stärker moralisierenden Charakter. Als dritter Punkt läßt sich die Rolle des extradiegetischen Erzählers anführen, dessen Kommentare eindeutig einer Leserlenkung dienen, die moralische Ziele verfolgt. Als Beispiel sei der die

⁹⁷² Dass dies nicht in der Absicht des Erzählers liegt, zeigt auch folgendes Zitat aus der Anfangspassage der Novelle, das sich auf die Figur Othello bezieht: „N'ayez pas peur de cette belle création d'un poète“ (*Le Cachet d'onyx*. In: *Œuvres romanesques complètes I*, S. 3). Hier geht es also eher um die angemessene Rezeption eines tragischen Dramenhelden als darum, aus einem literarischen Text ethische Schlüsse zu ziehen.

⁹⁷³ Barbey: *A un dîner d'athées*. In: *Œuvres romanesques complètes II*, S. 188.

Novelle abschließende Erzählerkommentar, der einer Apologie der Kirche gleichkommt, zitiert:

Comprenaient-ils enfin, ces athées, que, quand l'Eglise n'aurait été instituée que pour recueillir les cœurs – morts ou vivants – dont on ne sait plus que faire, c'eût été assez beau comme cela?⁹⁷⁴

Überhaupt trägt der gesamte Novellenschluß zum moralisierenden Charakter der Schauernovelle bei, indem er zwei Ereignisse darstellt, die eine Rückwendung zu Gott und zum Religiösen bedeuten: Der Atheist Mesnilgrand verspürt das Bedürfnis, das geschändete Herz seines Kindes in geweihter Erde begraben zu lassen, und angesichts der so eindringlichen Begründung seines Kirchenbesuchs verschlägt es Mesnilgrands gotteslästerlichen Tischgenossen die Sprache, verstummt ihr atheistischer Spott.

Barbeys Faszination für das Schreckliche und Skandalöse ist in *A un dîner d'athées* auf diese Weise „in neue Zusammenhänge mit metaphysischer und spiritueller Bedeutung integriert“⁹⁷⁵. Barbey löst also seinen im Vorwort formulierten moralischen Anspruch in *A un dîner d'athées* – wie im übrigen auch in den anderen Novellen der *Diaboliques* – ein, da dem Text von seiner gesamten Anlage und Struktur her eine moralisierende Funktion eingeschrieben ist.⁹⁷⁶ Trotzdem muß es freilich jedem Leser selbst überlassen bleiben, ob er die moralisierende Textintention für glaubwürdig hält oder ob er Text und Autor unterstellt, daß der moralische Gestus des Textes ebenso wie das Vorwort nur Tarnung für eine Faszination am Bösen und Grausigen sind.

Die für *A un dîner d'athées* aufgezeigten Verfahrensweisen können durchaus als repräsentativ für den Typ der moralisierenden Schauernovelle angesehen werden: Wie bei Barbey finden sich in vielen Erzählungen dieses Typs die Handlungsmotive des Bösen oder Grausigen mit deutlich in Gottesferne lebenden Handlungsträgern verbunden, während der Schluß der Novellen oft die Rückkehr zu den verlorengegangenen Werten darstellt (beide Verfahren finden sich z.B. auch in *La Jeune Pénitente* von Mme de Genlis, in Maupassants *L'Ermite* oder in Bloys *Tout ce que tu voudras!*...). Moralisierende Erzählerkommentare kommen eher in Novellen der ersten Jahrhunderthälfte vor (Sade, Mme de Genlis) – der spätere Barbey stellt hier eine Ausnahme dar – und treten bei Autoren wie Bloy, Hello oder besonders Maupassant nur noch selten auf.

Was das diachrone Auftreten der moralisierenden Schauernovelle insgesamt betrifft, sei abschließend festgehalten, daß der Typ vor allem zu Beginn des 19. Jahrhunderts bei Autoren

⁹⁷⁴ Barbey: *A un dîner d'athées*, in: *Œuvres romanesques complètes II*, S. 228.

⁹⁷⁵ Schwartz 1976, S. 221.

⁹⁷⁶ Vgl. ebd.

wie Sade und Mme de Genlis, die sich noch am *conte moral* der Aufklärung orientieren, sowie in der zweiten Jahrhunderthälfte bei den Autoren des sogenannten *renouveau catholique* vorzufinden ist.

Zu Sade ist allerdings noch anzumerken, daß seine Texte einen Sonderfall der moralisierenden Novelle darstellen: Sie stehen äußerlich dem *conte moral* der Aufklärung nahe, propagieren aber unter ihrer moralischen Oberfläche Ideen, welche den Werten christlich-jüdischer Moralvorstellungen diametral entgegengesetzt sind. So wirkt beispielsweise in *Eugénie de Franval* die Bekehrung des Helden am Schluß der Novelle angesichts der Verve, mit der das inzestuöse Verhältnis Franvals zu seiner Tochter glanzvoll beschrieben und gerechtfertigt wird, aufgesetzt; in *Dorgeville ou le Criminel par vertu* wird bei genauerer Betrachtung die These vertreten, daß eine zu enge Sexualmoral Töchter zu Mördern werden läßt; und in *Florville et Courval* wird die These widerlegt, daß eine Entscheidung zum Guten und gutes Handeln dem Menschen ein glückliches Leben bescherten.⁹⁷⁷ Diese Novellen können mithin als Umkehrung des Typs, sozusagen als *immoralisierende Schauernovelle* bezeichnet werden.

⁹⁷⁷ Vgl. zu *Eugénie de Franval* genauer S. 234-236, zu *Dorgeville ou le Criminel par vertu* S. 111f. und zu *Florville et Courval* S. 277-281.

4 Abschließende Betrachtungen

Unter den französischsprachigen Erzähltexten mittlerer Länge spielen meiner Überzeugung nach das Böse und das Häßliche als vorrangige Gegenstände der literarischen Gestaltung im 19. Jahrhundert schon rein quantitativ eine größere Rolle als im 18. und als im 20. Jahrhundert. Dies läßt sich nur zu einem Teil darauf zurückführen, daß generell die Novelle als epischer Text mittlerer Länge im 19. Jahrhundert in Blüte steht. Vielmehr hängt es auch mit offensichtlichen kulturgeschichtlichen Paradigmenwechseln zwischen dem beginnenden 18. und dem beginnenden 20. Jahrhundert zusammen. Diese Entwicklungen wiederum sind in vielfältiger Weise mit geschichtlichen Ereignissen in Verbindung zu bringen, die sich außerhalb von Kunst und Literatur vollziehen. An erster Stelle ist hier selbstverständlich die Französische Revolution zu nennen. Das Zustandekommen dieser welthistorischen Umwälzung verdankt sich der Verbreitung eines aufklärerischen Geistes, der selbst aus den verschiedensten, nicht immer widerspruchsfreien Quellen schöpft. Ohne die Epoche der Aufklärung jedenfalls ist die Französische Revolution samt ihren Konsequenzen undenkbar. Und, so banal es auch klingen mag, ohne die gedanklichen Konzepte der Aufklärung ist die nachrevolutionäre Literatur nicht denkbar.

Die paradigmatischen Wechselfälle vollziehen sich im Verlauf des gesamten 19. Jahrhunderts in vielfältiger Weise. Zunächst sei erwähnt, daß sich in breitem Ausmaß Skepsis gegenüber der optimistischen Vorstellung der Aufklärung zeigt, zukünftig könne die Vernunft Handeln und Denken der Menschen bestimmen. Auf den Gegenstand der Novellistik bezogen bedeutet das zweierlei. Erstens, dass in der literarisch gestalteten Welt bezeichnenderweise verstärkt (wieder) die Vorstellung verbreitet wird, dass auch Un-Vernünftiges, die Vernunft transzendierende Inhalte oder transzendente Instanzen das Handeln oder Denken der Menschen bestimmen können. Dies wird etwa in phantastischen Novellen aus dem beginnenden 19. Jahrhundert deutlich.

Neben der Infragestellung von Autoritäten hegt die Aufklärung die Vorstellung, dass mit einer Entwicklung der praktischen Vernunft auch ein moralischer Fortschritt erreicht werden kann. Das wird schon im Vorfeld der Revolution und verstärkt nach ihr angezweifelt. Daraus ergibt sich die zweite Auswirkung auf die Novellen des 19. Jahrhunderts. Dem Leser wird mit der literarisch gestalteten Welt nicht vorrangig der Eindruck vermittelt, die Dinge wendeten sich zum Guten, man könne das Böse in seiner Macht begrenzen, man könne das Häßliche zurückdrängen oder sich auch nur auf einen Standpunkt des „cultivons notre

jardin“ zurückziehen. Auch insofern all das in den Schauernovellen nicht im Vordergrund steht, erweist sich die Vorstellung, dass die Vernunft dominieren könne, als brüchig oder illusionär.

Daß die Aufklärung als Epoche begrenzt ist, bedeutet nicht, daß nach ihr, um mit Kant zu sprechen, alle in einem „aufgeklärten Zeitalter“ leben würden. Es ist banal festzustellen, daß sich im 19. Jahrhundert bei weitem nicht überall ein aufgeklärtes Bewusstsein durchgesetzt hat. So läßt sich aus der Auslegung mancher Schauernovellen auch die Notwendigkeit von weiteren aufklärerischen Bemühungen ableiten. Zum Beispiel gründet die schaurig brutale Schlußzene von Borels Novelle *Champavert, le lycanthrope* auch darauf, daß die vorurteilsbehaftete Gesellschaft, in welcher sich der Held bewegt, uneheliche Kinder ablehnt und damit den Kindsmord zumindest begünstigt. Es lassen sich indirekt also sogar bei einem *petit romantique* wie Borel aufklärerische Züge nachweisen.

Dennoch erscheint die Gattung der Schauernovelle im 19. Jahrhundert auf der Folie des *conte moral* des 18. Jahrhunderts insgesamt als antiaufklärerisch. In der Mehrzahl der in dieser Arbeit behandelten Texte wird die Handlung vom Bösen dominiert. Sein Verhältnis zu dem Begriff der „Vernunft“ ist nicht leicht zu bestimmen.

Sades Helden entschließen sich häufig frei zum Bösen und setzen, wenn sie über die entsprechenden reflexiven Fähigkeiten verfügen, formallogisch kaum angreifbar vernünftige Argumentationen ein, um abscheuerregendes Handeln zu rechtfertigen. Dies betrifft beispielhaft die Handlungsmotive der Vergewaltigung und des Inzests. Sades Franval etwa formuliert im Hinblick auf seine uneingeschränkte sexuelle Selbstbestimmung eine Apologie des Inzests, welcher von anderen Figuren nahezu nichts entgegengesetzt werden kann.

Unter anderen Vorzeichen stellt auch der Lehrer Moiron, ein Novellenheld Maupassants, einen scheinbar vernünftigen Begründungszusammenhang auf, um die eigenen Untaten zu rechtfertigen. Allerdings gründet der grausame Egoismus Moirons auf der Überzeugung, sich für selbst erlittenes Leid rächen zu dürfen – an anderen Menschen und damit an Gott.

Sowohl bei Franval als auch bei Moiron fungiert die Vernunft letztlich nur als Methode, um eigene Interessen durchzusetzen.

Denjenigen Helden, der sein Tun, das gemeinhin für verurteilenswert gehalten wird, vernünftig begründet, müssen die (textimmanenten) Rezipienten allerdings nicht zwangsläufig für böse halten. Pierre Martel, Protagonist aus Maupassants *M. Jocaste*, verharrt in einem inzestuösen Leben und führt doch nachvollziehbare Gründe an. Häufig übernimmt die

Aufgabe, zweifelhaftes Handeln zu rechtfertigen, allerdings nicht der Täter selbst, sondern ein extradiegetischer Erzähler, dessen Chancen auf Wohlwollen beim Zuhörer offensichtlich besser stehen.

Egomane verbindet sich jedoch nicht immer mit Reflexionsvermögen bzw. mit dessen expliziter Darstellung. Stendhals François Cenci erscheint naturhaft böse und nicht zuletzt dadurch als großer und faszinierender Mensch, mag er auch ein Vergewaltiger sein. Borels Monsieur de l'Argentière sei als weiteres Beispiel dieses Typus genannt, der vorrangig in der romantisch geprägten Literatur vorfindlich ist. Es gebe, so suggerieren die entsprechenden Autoren, Menschen, die so stark seien, daß es außerhalb ihrer Möglichkeiten liege, sich in ihrem eigenen Lebenswandel Moralvorstellungen oder Vernunftargumenten zu beugen. Allein die Existenz von Figuren, denen man gar nicht zutraut, für Vernunft zugänglich zu sein, deren Wesen sowohl Herzens- als auch Gewissensbildung ausschließt, widerspricht jedem aufklärerischen Optimismus – so wie der Teufel selbst.

Eine Frauenfigur aus der zweiten Jahrhunderthälfte, die dem genannten Täter-Typ nahekommt, ist Hauteclair aus Barbey's *Le Bonheur dans le crime*. Sie wird als derart erhaben über die Mediokrität anderer Menschen gezeichnet, daß beim Leser vor lauter Staunen angesichts von Mut, Kraft und Schönheit das Verbrechen in den Hintergrund zu treten droht.

Die französische Schauernovellistik des 19. Jahrhunderts erhält einen wesentlichen Impuls durch die Rezeption der Schriften Edgar Allan Poes, die, vermittelt durch Baudelaire, in ihrer Bedeutung für unseren Gegenstand kaum überschätzt werden können. Dies betrifft beispielhaft die Frage danach, was den Menschen zu seinem Tun treibt, insbesondere wenn es als böse charakterisiert werden kann. Poes Antwort kann gleichzeitig mittelalterlich wie modern anmuten: Eine bestimmte psychische Disposition zwingt manche Handelnde zum Bösen, welches, abgesehen von diesem Zwang, nicht auf weitere Beweggründe zurückzuführen ist. Das Fehlen anderer zum Bösen verleitender Motivationen bezeichnet Poe als „perverse“, und er personifiziert es begrifflich sogar als einen „imp of the perverse“⁹⁷⁸. Das Handeln solcher Menschen ist ein Getriebensein. Die Enttäuschung konventioneller rationaler Erwartungshaltungen, wonach z.B. ein Mord aus Habgier oder Rache oder sonst einem konkreten Grund verübt wird, lenkt den Blick weg vom Verbrechen auf die menschliche Seele selbst, auf ihre potenziell dämonischen Züge. So erscheint der Täter

⁹⁷⁸ Vgl. Poe: Poetry and tales, S. 826

intellektuell faszinierend; das Opfer hingegen verschwindet aus dem Fokus. Das hängt auch damit zusammen, daß teilweise – zumindest intradiegetisch – aus der Täterperspektive erzählt wird. Auf diese Weise wird das Interesse des Rezipienten auf die Gedankengänge des (werdenden) Verbrechers gelenkt. Die psychologisierende Ausrichtung vieler Novellen der zweiten Jahrhunderthälfte ist auf Poe zurückzuführen.

Zwei Beispiele seien genannt: Villiers gestaltet in *Le désir d'être un homme* mit dem Schauspieler Chaudval einen Protagonisten, der es sich auf der Suche nach einem echten Gefühl zum Ziel setzt, Reue zu empfinden. Voraussetzung dafür scheint dem Helden ein großes Verbrechen zu sein. Er begeht es, ohne daß sich angesichts der zahlreichen Opfer Gewissensbisse einstellen würden. Der Leser wird Zeuge, wie Chaudval in Wahn und Verzweiflung versinkt. Auch in Buets *La Pipe de Zbarra* zeichnet sich der Held Ashburne durch Einbildungskraft und nervliche Anspannung aus, und diese Eigenschaften führen zu Obsessionen, die in einem Mord enden. Daß eine solche Veranlagung in die Nähe von Formen künstlerischer Existenz gerückt werden kann, ist offensichtlich.

Hier begegnet also eine neue Weise, sich von der Vernunftorientierung der Aufklärung abzuwenden: die Konzeption einer geistig-seelischen Veranlagung, welche das Böse fordert, eben weil es das Böse ist. Sosehr sich diese Vorstellung auch im Pathologischen bewegen mag, in ihr kristallisiert sich ein elitär wirkendes Menschenbild, in welchem Amoralität und große Glücksgefühle einander gerade nicht ausschließen.

Aus dem Handlungsmotiv der grundlosen Tötung kann man für mehrere Schauernovellenautoren der zweiten Jahrhunderthälfte, etwa für Maupassant oder Bloy, die Vorstellung einer potenziellen Ubiquität des Bösen ableiten. Wo es für das Böse keinen Grund gibt, ist es auch nicht mehr an einen bestimmten Ort, eine bestimmte Person, einen bestimmten Handlungszusammenhang gebunden. Auch in Villiers' *Le Convive des dernières fêtes* erschauern die textimmanenten Rezipienten weniger angesichts singulärer Grausamkeit als vielmehr deshalb, weil ein psycho-pathologischer Täter ihnen so unauffällig begegnet ist, ihnen (und uns Lesern) also jederzeit wieder einer seiner Geistesverwandten begegnen könnte.

In der naturalistischen Literatur nimmt das Getriebensein insbesondere in der Form der sexuellen Triebhaftigkeit breiten Raum ein. Maupassant gestaltet diese auch als – mittelbaren oder unmittelbaren – Beweggrund für verbrecherische Taten; er tut dies in vielfältiger Weise, in bezug auf Frauen wie Männer, auf bettelarme Protagonisten wie auf Vertreter der Oberschicht. Den entsprechenden Figuren werden animalische Züge zugeschrieben, auch

indem sie durch Metaphern aus der Tierwelt charakterisiert werden. So kommen Zweifel daran auf, daß vernunftbegabte Wesen in allen lebensentscheidenden Bereichen überlegt handeln. Was die Verantwortung für Taten angeht, die sich auf den Geschlechtstrieb zurückführen lassen, kann man eine allgemeine Tendenz ausmachen: Die Schuldhaftigkeit erscheint bei Maupassant vermindert, wenn Liebe (oder auch nur sexuelles Verlangen) eine Handlungskette begründet, welche in eine böse Tat mündet, zu einem Verbrechen führt. So bleibt beispielsweise offen, ob die nymphomanische Kinds- und Selbstmörderin Mme Héléne aus *L'Enfant* schuldig ist oder nicht.

Manche Handlungsträger des Bösen kommen dem Leser zwiespältig vor, insofern sie einerseits fähig sind, für ihre Umgebung nachvollziehbar vernünftig zu handeln, und insofern sie andererseits zum Bösen getrieben werden, typischerweise aufgrund eines unstillbaren sexuellen Verlangens. Als Paradebeispiel mag Maupassants Renardet aus *La Petite Roque* dienen, der ein Mädchen vergewaltigt und tötet. Als Schloßherr und Bürgermeister sitzt er so fest im Sattel, daß ihm nur seine eigene psychische Verfassung gefährlich werden kann.

Wollte man differenziert vorgehen, so ließen sich noch viele andere Kräfte nennen, die den Menschen in einer Weise bestimmen, die mit dem Vertrauen auf humanen und sittlichen Fortschritt durch Aufklärung und Erziehung unvereinbar ist. In zahlreichen Schauernovellen entspringt die das Böse repräsentierende Untat einem moralisch indifferenten Materialismus, wie er in der Wirklichkeit des 19. Jahrhunderts unabhängig von den Regierungsformen und Herrschern immer wieder beklagt wird. Dies betrifft schon die napoleonische Zeit und gilt verstärkt für das Bürgerkönigtum, das Zweite Kaiserreich und die Dritte Republik. Die Klage wird mal leidenschaftslos realistisch geführt, mal wird sie ironisch gebrochen und grotesk überzeichnet. Letzteres läßt sich etwa von Villiers sagen, dessen antibürgerlicher Impetus es sogar vermag, Komik und Schrecken in einer Novelle zu vereinen. Das Schauern, das viele Protagonisten Maupassants – nahezu quer durch alle Schichten – bei seinen Lesern hervorrufen, gründet darauf, daß ihr einziger Lebenszweck die Sicherung der materiellen Existenz zu sein scheint. Der Nächste (als christliches Konzept) oder – als aufklärerisches Konzept – die Allgemeinheit des kategorischen Imperativs kommen in diesen Fällen nicht vor; diejenigen, auf die sich die Nächstenliebe oder die Grundregel eines vernunftgeleiteten Miteinander-Auskommens richten könnte, begegnen nur als etwas Auszubeutendes bzw. zu Beseitigendes.

Einige Schauernovellen gestalten Kriegsgreuel. Man kann dies letztlich als nationalistische bzw. staatlich organisierte Variante des erwähnten Materialismus insofern ansehen, als dem

Anderen (als Volk, als Staat etc.) das Recht auf Existenz und Unversehrtheit streitig gemacht wird. Die Schauerelemente sind in diesen Fällen geeignet, die ideologische Verbrämung als solche zu entlarven. Wenn eine individuelle Textlektüre vom Erschauern dominiert wird, dann ist der Leser möglicherweise immer weniger zugänglich für propagandistische Rechtfertigungen von Kriegshandlungen. Dieser letztlich erzieherischen Hoffnung, die von Mérimée bis Maupassant wahrnehmbar ist, muss allerdings – im Rückgriff auf Alewyn und Habermas – ein zweiter Rezeptionsmechanismus zur Seite gestellt werden, den ein Zitat Thornton Wilders illustriert: „When you’re in the middle of it [an adventure], you say yourself [...] I wish I were sitting quietly at home. And [...] when you sit quietly at home [you’re] wishing you were out having lots of adventure.“⁹⁷⁹

Verbindet man mit dem Begriff „adventure“ im Hinblick auf unseren Gegenstand das beängstigende Böse sowie das Grausen-, das Ekel-Erregende und das Schaurige, dann teilt sich in Wilders Aphorismus die Kehrseite der genannten Erziehungsabsicht mit: der unterhaltende Charakter der entsprechenden Novellen. Auf vielfältige thematische und motivische Zusammenhänge kann die Struktur von Wilders Überlegung übertragen werden: Eine literarische Handlung samt ihrer Ausgestaltung kann geeignet sein, den Lesern das zu verschaffen, was ihnen im Alltag fehlt. Man mag hierbei etwa an Hinrichtungsszenen bei Borel oder Villiers denken. Auf diesen Mechanismus ließe sich übrigens der anhaltende Erfolg von Horrorelementen in den verschiedensten Medien, von der Literatur über den Film bis hin zum Computerspiel, zurückführen. Die Qualität der Schauerliteratur des 19. Jahrhunderts zeigt sich an der einen oder anderen Stelle nicht zuletzt darin, dass sie selbst diesen Mechanismus thematisiert, ironisiert und parodiert.

Insgesamt ist festzustellen: Dieselben schauernovellistischen Verfahren können einerseits die Sensationsgier von Rezipienten stillen (bzw. – scheinbar paradox – diese Gier gar noch befördern) sowie andererseits in aristotelischer Tradition eine Katharsis beim Zuschauer, Leser etc. bewerkstelligen. Es mag vom Menschenbild bzw. vom Individuum und seiner Verfassung abhängen, ob bei der Darstellung etwa einer brutalen Kriegsszene der Wunsch entsteht, ähnliches erneut „safe at home“ zu rezipieren, oder ob jemand das Bedürfnis verspürt, derartige Szenen endgültig aus seiner Lebenswirklichkeit zu verbannen, und er damit möglicherweise ein neues politisches Bewusstsein entwickelt.

Ausführlich aufzuzeigen, wie viel französische Novellen Vorbildern aus benachbarten Literaturen zu verdanken haben, war im Rahmen dieser Arbeit allenfalls für Poe möglich. Zu

⁹⁷⁹ Thornton Wilder: *The Matchmaker*, Act 4 (1954).

nennen wäre außerdem die italienische Renaissanceliteratur, an erster Stelle der *Decameron*, und zumindest erwähnt sei auch der bemerkenswerte Umstand, daß seit dem ausgehenden 18. Jahrhundert erstmals die deutschsprachige Literatur in Frankreich große Beachtung, sogar Nachahmer findet.

Für unseren Gegenstand besonders bedeutsam sind die prägenden Einflüsse, welche die französische Literatur schon im Vorfeld des 19. Jahrhunderts durch die englische *gothic novel* erfahren hat. Sie betreffen gewisse Handlungsmotive, etwa dasjenige des Lebendigbegrabenseins, ebenso wie Elemente des *décor*, der Schauplatzgestaltung. Zu letzteren zählen auch Details des Ekelhaften, für welches in dieser Arbeit der Begriff „Beschaffenheitsmotiv“ verwendet wird. Denn wie Fuhrmann feststellt, erregen Ekel in geringerem Maße bestimmte Lebewesen oder Gegenstände an sich als vielmehr eine spezifische Beschaffenheit, die Entfernung von klaren Aggregatzuständen.

Ein interessanter Einsatz der traditionellen räumlichen Schauermotive erfolgt dort, wo ein Schauersetting aufgebaut, die Leser-Erwartung entsprechender Handlungsmotive aber nicht erfüllt wird. Maupassants *Rencontre* oder Villiers' *Duke of Portland* schrecken den Rezipienten, ohne daß Handlungsträger des Bösen auftreten würden. Dieser Befund mag zeigen, daß die Gattung der Schauernovelle nicht allein von der Handlungsmotivik her bestimmt werden sollte.

Bei der Aufnahme gerade von schwarzromantischen Einflüssen läßt sich für den Verlauf des 19. Jahrhunderts ein Prozeß der Entromantisierung feststellen – beispielsweise wenn man das Auftreten des Motivs der Grabschändung bei Maupassant mit demjenigen bei Florian vergleicht. Bei letzterem gelingt es der Liebe, Tod und Grab zu überwinden; mehr noch, die Liebe wird erst möglich, indem sie durch Tod und Grab hindurchgeht. Bei ersterem bleibt es dabei, daß der Tod einen Endpunkt darstellt, und letztlich dominieren Grausen und Ekel.

In der Figurengestaltung, aber auch in Beschreibungen von Sachen zeigt sich eine klare Tendenz zur Entästhetisierung. In der ersten Jahrhunderthälfte werden beispielsweise bei – vorzugsweise weiblichen und unschuldigen – Opfern von Verbrechen und auch von staatlicher Gewalt ihre außerordentliche Schönheit und Würde betont. Daß Erzähler so vorgehen, kommt später kaum noch vor. (Es ist bereits darauf hingewiesen worden, daß sich in der zweiten Jahrhunderthälfte das Interesse auf den Täter verlagert.)

Besonders gut läßt sich an Waffenbeschreibungen aufzeigen, wie in manchen Schauernovellen ästhetische Qualitäten wichtige Funktionen übernehmen. Die Schönheit und

die Außerordentlichkeit eines Stiletts in Mérimées *Colomba* bereiten den Rezipienten darauf vor, daß gewissen Gewalthandlungen auch positive Seiten abgewonnen werden können – hier in Verbindung mit großen Gefühlen und traditionellen Werten. Allerdings ist festzuhalten, daß auch die französische Romantik eine gewisse Fähigkeit zu ironischer Distanz besitzt, wie sich etwa in Borels Umgang mit dem Tötungsinstrument Guillotine zeigt. Sublimierungen wie diejenige des Stiletts sind selbstverständlich nur bei bestimmten Gegenständen denkbar. Schon die Wahl der Tötungsinstrumente etwa bei Maupassant zeigt an, daß ein naturalistisches Welt- und Menschenbild kaum Gelegenheiten für die Erfahrung des Erhabenen bietet.

5 Korpus

5.1 Autoren und Werke

Arago, J. (1790-1855) et Kermel (?)

Insomnies, darin: *Faim, vengeance et justice; Les deux confessions; Père et amant; La Dernière Heure d'une enterrée; Pile et face*

Balzac, Honoré de (1799-1850)

Contes Bruns, darin: *Une conversation entre onze heures et minuit, Le Grand d'Espagne; Un drame au bord de la mer, El Verdugo, La Vendetta, Un épisode sous la Terreur, L'Auberge rouge*

Barbey d'Aurevilly, Jules-Amédée (1808-1889)

Les Diaboliques, darin: *Le Dessous de cartes d'une partie de whist, Le Bonheur dans le crime, La Vengeance d'une femme, Le Rideau cramoisi, A un dîner d'athées ; Léa, Le Cachet d'onyx*

Bloy, Léon (1846-1917)

Histoires désobligeantes, darin: *La Tisane, Le Vieux de la maison, Le Passé de Monsieur, La Dernière Cuite, Une recrue, Soyons raisonnables, Le Soup on, Une martyre, Terrible châtement d'un dentiste, Le Torchon brûle, Jocaste sur le trottoir, Tout ce que tu voudras !..., Sacrilège raté, La Fève, La plus Belle Trouvaille de Caïn*

Boccaccio, Giovanni (1313-1375)

Decameron

Borel, Pétrus (1809-1859)

Champavert: Contes immoraux, darin: *Monsieur de l'Argentière; Champavert, le lycanthrope; Don Andréa Vésalius; Three fingered Jack, l'obi; Passereau, l'écolier; Dina, la belle juive*

Buet, Charles (1846-1897)

Contes moqueurs, darin: *La Pipe de Zbarra, La Revanche du hasard, Un sacrilège*

Camus, Jean-Pierre (1584-1652)

Les Spectacles d'horreur, darin: *La Mère Médée, Le Cœur mangé*

Chasles, Philarète (1798-1873)

Contes Bruns, darin: *Une bonne fortune*

Erckmann, Emile (1822-1899) et Chatrian, Alexandre (1826-1890)

Contes populaires, darin: *Le Cabbaliste Hans Weinland, Le Tisserand de la Steinbach, La Voleuse d'enfants, L'Auberge des trois pendus*

Flaubert, Gustave (1821-1880)

Rage et impuissance

Florian, Jean Pierre Claris de (1755-1794)

Valérie, nouvelle italienne; Rosalba, nouvelle sicilienne

Fornet, Xavier (1809-1884)

Pièce de pièces, temps perdu, darin: *Un œil entre deux yeux, Le Diamant de l'herbe, A neuf heures à Paris*

Genlis, Stéphanie-Félicité Ducrest de Saint-Aubin, marquise de Sillery, comtesse de (1746-1830)

La Jeune Pénitente

Gobineau, Joseph Arthur, comte de (1816-1882)

Mademoiselle Irmois, Adélaïde, Le Mouchoir rouge

Hello, Ernest (1828-1885)

Contes extraordinaires, darin: *Il s'amuse, Simple histoire, Un secret trahi*

Janin, Jules (1804-1874)

L'Ane mort et la femme guillotinée

Marguerite de Navarre (1492-1549)

Heptaméron

Maupassant, Guy de (1850-1893)

La Confession, Histoire vraie, Un lâche, L'Ivrogne, L'Assassin, Une vendetta, Un bandit corse, Un parricide, Tombouctou, La Main, Le Petit, La Petite Roque, Le Loup, Miss Harriet, Humble drame, Rencontre, Un soir, Le Gueux, L'Aveugle, Le Vagabond, Rose, Deux amis, Saint Antoine, Le Père Milon, Rosalie Prudent, L'Enfant, Le Champ d'oliviers, La Mère aux monstres, En mer, Coco, Sur les chats, L'Ane, Un fou ?, Fou ?, Suicides, L'Ordonnance, Lettre trouvée sur un noyé, Promenade, Le Père Amable, Madame Baptiste, Saint-Antoine, La Folle, La Confession, Le Petit Fût, Le Baptême, Le Diable, L'Orphelin, L'Ivrogne, Première neige, Mademoiselle Cocotte, Les Bécasses, Moiron, Denis, L'Horrible, Les Rois, M. Jocaste, L'Ermite, Le Port, Un réveillon, Le Tic, La Tombe, Au près d'un mort, La Chambre 11, Une ruse, Notes d'un voyageur, Confessions d'une femme, Le Saut du berger, Une veuve, Misti, Châli, Amour, La Mère sauvage, Le Trou

Mérimée, Prosper (1803-1870)

L'Enlèvement de la redoute, Colomba, Mateo Falcone, Tamango

Pommier, Amédée (1804-1877)

La Pile de Volta, darin: Le Champ de bataille, L'Aigle des Alpes, La Morgue, Les Frères ennemis, Le Jaloux, Vengeance d'une femme, La Balan oire, Le Boa, Le Lion et le tigre, L'Inceste et le parricide, L'Enterrement précipité, Les Anthropophages, Le Précipice, Un combat de femmes, La Fille publique

Poe, Edgar Allan (1809-1849)⁹⁸⁰

Le Puits et le pendule, Une Descente dans le Maelstrom, Le Chat noir, L'Homme des foules, Le Cœur révélateur, Le Démon de la perversité, Bérénice, The Premature Burial, Hop-Frog

Rosset, François de (1571-ca. 1630)

Les Histoires tragiques de nostre temps

Sade, Donatien Alphonse François, marquis de (1740-1814)

Les Crimes de l'amour, darin: Dorgeville ou le Criminel par vertu, Eugénie de Franval, La Comtesse de Sancerre ou la Rivale de sa fille, Laurence et Antonio, Ernestine, Florville et Courval ou le Fatalisme, Faxelange ou les Torts de l'ambition

Stendhal (Henri Beyle) (1783-1842)

Chroniques italiennes, darin: L'Abbesse de Castro, Vittoria Accoramboni, Les Cenci, La Duchesse de Palliano

Villiers de l'Isle-Adam, Auguste, comte de (1838-1889)

Contes cruels, darin: Le Convive des dernières fêtes, La Reine Ysabeau, Les Brigands, Le Désir d'être un homme, Fleurs de ténèbres, A s'y méprendre, Duke of Portland, Sombre récit, conteur plus sombre, Impatience de la foule

L'Amour suprême, darin: Le Secret de l'échafaud, Catalina

Histoires insolites, darin: Les Phantasmes de M. Redoux, Aux Chrétiens, les lions!, Les Amants de Tolède, Le Secret de la belle Ardiane, Ce Mahoin!

Nouveau contes cruels, darin: L'Incomprise, Sylvabel, La Torture par l'espérance

Chez les passants, darin: L'Etonnant Couple Moutonnet

Tribulat Bonhomet

⁹⁸⁰ Zur Aufnahme Poes in das Korpus siehe Anmerkung 102.

5.2 Chronologische Anordnung der Novellen

Erscheinungsjahr ⁹⁸¹	Autor und Titel
1800	Florian : <i>Valérie, nouvelle italienne ; Rosalba, nouvelle sicilienne</i> Sade : <i>Les Crimes de l'amour</i> , darin: <i>Dorgeville ou le Criminel par vertu, Eugénie de Franval, La Comtesse de Sancerre ou la Rivale de sa fille, Laurence et Antonio, Ernestine, Florville et Courval ou le Fatalisme, Faxelange ou les Torts de l'ambition</i>
1805	Genlis : <i>La Jeune Pénitente</i>
1829	Janin : <i>L'Ane mort et la femme guillotinée</i> Mérimée : <i>L'Enlèvement de la redoute, Tamango, Mateo Falcone</i>
1830	Balzac : <i>El Verdugo, La Vendetta, Un épisode sous la Terreur</i>
1831	Balzac : <i>L'Auberge rouge</i> [Barbey : <i>Le Cachet d'onyx</i>] (=Entstehungsdatum, postum erschienen) Pommier : <i>La Pile de Volta</i> , darin: <i>Le Champ de bataille, L'Aigle des Alpes, La Morgue, Les Frères ennemis, Le Jaloux, Vengeance d'une femme, La Balançoire, Le Boa, Le Lion et le tigre, L'Inceste et le parricide, L'Enterrement précipité, Les Anthropophages, Le Précipice, Un combat de femmes, La Fille publique</i>
1832	Balzac : <i>Contes bruns</i> , darin: <i>Une conversation entre onze heures et minuit, Le Grand d'Espagne</i> Barbey : <i>Léa</i> Chasles : <i>Contes bruns</i> , darin : <i>Une bonne fortune</i>
1833	Arago, J. et Kermel : <i>Insomnies</i> , darin: <i>Faim, vengeance et justice; Les deux confessions; Père et amant; La Dernière Heure d'une enterrée; Pile et face</i> Borel : <i>Champavert: Contes immoraux</i> , darin: <i>Monsieur de l'Argentière; Champavert, le lycanthrope; Don Andréa Vésalius; Three fingered Jack, l'obi; Passereau, l'écolier; Dina, la belle juive</i>
1835	Balzac : <i>Un drame au bord de la mer</i> Poe : <i>Berenice</i>
1836	Flaubert : <i>Rage et impuissance</i>
1837	Stendhal : <i>Vittoria Accoramboni, Les Cenci</i>
1838	Stendhal : <i>La Duchesse de Palliano</i>
1839	Poe : <i>Hop-Frog</i>
1840	Forneret : <i>Pièce de pièces, temps perdu</i> , darin: <i>Un œil entre deux yeux, Le Diamant de l'herbe, A neuf heures à Paris</i> Mérimée : <i>Colomba</i> Poe : <i>The Man of the Crowd</i>
1841	Poe : <i>A Descent into the Maelstrom</i>
1842	Poe : <i>The Tell-Tale heart</i>
1843	Poe : <i>The Black Cat, The Pit and the Pendulum</i>
1844	Poe : <i>The Premature Burial</i>
1845	Poe : <i>The Imp of the Perverse</i>
1847	Gobineau : <i>Mademoiselle Irnois</i>
1852	[Poe : <i>Le Puits et le Pendule, Bérénice</i> (1 ^{ère} trad. de Baudelaire)]
1853	[Poe : <i>Le Cœur révélateur, Le Chat noir</i> (1 ^{ère} trad. de Baudelaire)]
1854	[Poe : <i>Le Démon de la Perversité</i> (1 ^{ère} trad. de Baudelaire)]
1855	[Poe : <i>Une Descente dans le Maelstrom, William Wilson, L'Homme des foules, Hop-Frog</i> (1 ^{ère} trad. de Baudelaire)]
1856	[Poe : <i>Histoires extraordinaires</i>] (trad. de Baudelaire)
1857	[Poe : <i>Nouvelles histoires extraordinaires</i>] (trad. de Baudelaire)
1867	Erckmann/Chatrian : <i>Contes populaires</i> , darin: <i>Le Cabbaliste Hans Weinland, Le Tisserand de la Steinbach, La Voleuse d'enfants, L'Auberge des trois pendus</i>

⁹⁸¹ Das Erscheinungsjahr bezieht sich jeweils auf das erste Erscheinen eines Textes. Bei Poe habe ich neben den Daten der englischsprachigen Ersterscheinungen auch die Daten der ersten Baudelaire'schen Übersetzungen sowie die Daten der ersten von Baudelaire herausgegebenen Sammelbände angegeben.

1868	Gobineau : <i>Le Mouchoir rouge</i>
1869	Gobineau : <i>Adélaïde</i>
1874	Barbey : <i>Les Diaboliques</i> , darin: <i>Le Dessous de cartes d'une partie de whist, Le Bonheur dans le crime, La Vengeance d'une femme, Le Rideau cramoisi, A un dîner d'athées</i>
1879	Hello : <i>Contes extraordinaires</i> , darin: <i>Il s'amuse, Simple histoire, Un secret trahi</i>
1882	Maupassant : <i>Histoire vraie, Un bandit corse, Un parricide, Le Loup, Rencontre, L'Aveugle, Fou ?, Madame Baptiste, Un réveillon, Une ruse, Confiance d'une femme, Le Saut du berger, Une veuve</i>
1883	Maupassant : <i>Une vendetta, Tombouctou, Le Petit, Miss Harriet, Humble drame, Deux amis, Saint Antoine, Le Père Milon, L'Enfant, La Mère aux monstres, En mer, L'Ane, Suicides, Saint-Antoine, La Folle, L'Orphelin, Première neige, Mademoiselle Cocotte, Denis, M. Jocaste, Au près d'un mort</i> Villiers de l'Isle-Adam : <i>Contes cruels</i> , darin: <i>Le Convive des dernières fêtes, La Reine Ysabeau, Les Brigands, Le Désir d'être un homme, Fleurs de ténèbres, A s'y méprendre, Duke of Portland, Sombre récit, conteur plus sombre, Impatience de la foule ; Le Secret de l'échafaud</i>
1884	Maupassant : <i>Un lâche, L'Ivrogne, Le Gueux, Rose, Coco, Lettre trouvée sur un noyé, Promenade, La Confession, Le Petit Fût, L'Horrible, Le Tic, La Tombe, La Chambre 11, Notes d'un voyageur, Misti, Châli, La Mère sauvage</i>
1885	Buet : <i>Contes moqueurs</i> , darin: <i>La Pipe de Zbarra, La Revanche du hasard, Un sacrilège</i> Maupassant : <i>La Petite Roque, Un fou ?, Le Baptême, Les Bécasses</i>
1886	Maupassant : <i>Rosalie Prudent, Sur les chats, Le Père Amable, Le Diable, L'Ermite, Amour, Le Trou</i> Villiers de l'Isle-Adam : <i>Catalina</i>
1887	Maupassant : <i>L'Assassin, Le Vagabond, L'Ordonnance, Moiron, Les Rois</i> Villiers de l'Isle-Adam : <i>Tribulat Bonhomet</i>
1888	Villiers de l'Isle-Adam : <i>Histoires insolites</i> , darin: <i>Les Phantasmes de M. Redoux, Aux Chrétiens, les lions!, Les Amants de Tolède, Le Secret de la belle Ardiane, Ce Mahoin!; Nouveau contes cruels</i> , darin: <i>L'Incomprise, Sylvabel, La Torture par l'espérance</i>
1889	Maupassant : <i>Un soir, Le Port</i>
1890	Villiers de l'Isle-Adam : <i>L'Étonnant Couple Moutonnet</i>
1893	Bloy : <i>La Tisane, Le Vieux de la maison, Le Passé de Monsieur, La Dernière Cuite, Une recrue, Le Soup on, Une martyre, Terrible châtiment d'un dentiste, Tout ce que tu voudras !..., Sacrilège raté, La plus Belle Trouvaille de Caïn</i>
1894	Bloy : <i>Soyons raisonnables, Le Torchon brûle, Jocaste sur le trottoir, La Fève</i>

6 Quellennachweise zum Korpus

- Arago, J. et Kermel: *Insomnies*. Paris: Guillaumin, Libraire/Landois et C^{ie}, libraires 1833.
- Balzac, Honoré de: *Contes Bruns*, hrsg. von Marie-Christine Natta. Jaignes: La Chasse au Snark 2002.
- Balzac, Honoré de: *La Comédie humaine I*, hrsg. von Pierre-Georges Castex. Paris: Gallimard (Bibliothèque de la Pléiade) 1976.
- Barbey d'Aurevilly: *Œuvres romanesques complètes I et II*, hrsg. von Jacques Petit. Paris: Gallimard (Bibliothèque de la Pléiade) 1964 und 1966.
- Bloy, Léon: *Histoires désobligeantes*, hrsg. von M. J. Bollery. Paris: Bernouard 1947.
- Boccaccio, Giovanni: *Decameron*. Milano: Mondadori 1985.
- Borel, Pétrus: *Champavert: Contes immoraux*, hrsg. von Jean-Luc Steinmetz. Paris: Phébus 2002.
- Buet, Charles: *Contes moqueurs*. Paris: E. Giraud 1885.
- Camus, Jean-Pierre: *Les Spectacles d'horreur*. Avec une introduction de René Godenne. Genf: Slatkine Reprints 1973.
- Erckmann/Chatrian: *Contes et romans populaires I et II*. Paris: Hetzel 1867.
- Flaubert, Gustave: *Œuvres de jeunesse (= Œuvres complètes I)*, hrsg. von Claudine Gothot-Mersch und Guy Sagnes. Paris: Gallimard (Bibliothèque de la Pléiade) 2001.
- Florian, Jean-Pierre Claris de: *Nouvelles*, hrsg. von René Godenne. Paris: Didier 1974.
- Fornet, Xavier: *Pièce de pièces. Temps perdu*. Paris: E. Duverger 1840.
- Genlis, Stéphanie-Félicité Ducrest de Saint-Aubin: *La Jeune Pénitente*. In: Dies.: *Le Comte de Corke surnommé le Grand, ou la séduction sans artifice, suivi de six nouvelles*, Bd. 1. Paris: Maradan 1805, S. 185-264.
- Gobineau, Joseph Arthur: *Œuvres I et II*, hrsg. von Jean Gaulmeier. Paris: Gallimard (Bibliothèque de la Pléiade) 1983.
- Hello, Ernest: *Contes extraordinaires*. Paris: Victor Palmé/Bruxelles: Joseph Albanel 1879.
- Janin, Jules: *L'Ane mort et la femme guillotinée*, hrsg. von Joseph-Marc Bailbé. Paris: Flammarion 1973.
- La Pile de Volta*. Recueil d'anecdotes violentes, publié par un partisan de la littérature galvanique. Paris: Abel Ledoux 1831.
- Maupassant, Guy de: *Contes et nouvelles I et II*, hrsg. von Louis Forestier. Paris: Gallimard (Bibliothèque de la Pléiade) 1974 und 1979.

Mérimée, Prosper: Théâtre de Clara Gazul, romans et nouvelles, hrsg. von Jean Maillon und Pierre Salomon. Paris: Gallimard (Bibliothèque de la Pléiade) 1978.

Poe, Edgar Allan: Œuvres en prose traduites par Charles Baudelaire, hrsg. von Y.-G. Le Dantec. Paris: Gallimard (Bibliothèque de la Pléiade) 1951.

Poe, Edgar Allan: Poetry and Tales, hrsg. von Patrick F. Quinn. New York: Literary Classics of the United States 1984.

Rosset, François de: Les histoires tragiques de nostre temps. Réimpression de l'édition au Pont de 1615. Avec une introduction de René Godenne. Genf: Slatkine Reprints 1980.

Sade, Donatien Alphonse François, marquis de: Œuvres complètes du Marquis de Sade, Bd. 10, hrsg. von Gilbert Lely. Paris: Tête de feuilles 1973.

Sade, Donatien Alphonse François, marquis de: Œuvres III, hrsg. von Michel Delon. Paris: Gallimard (Bibliothèque de la Pléiade) 1998.

Stendhal: Romans et nouvelles I et II, hrsg. von Henri Martineau. Paris: Gallimard (Bibliothèque de la Pléiade) 1948.

Villiers de l'Isle-Adam, Auguste: Œuvres complètes I et II, hrsg. von Alan Raitt und Pierre-Georges Castex (u.a.). Paris: Gallimard (Bibliothèque de la Pléiade) 1886.

7 Literatur und Nachschlagewerke

- Ackermann, Kathrin: Von der philosophisch-moralischen Erzählung zur modernen Novelle. *Contes und nouvelles* von 1760 bis 1830. Frankfurt: Klostermann 2004.
- Alewyn, Richard: Das Rätsel des Detektivromans. In: Definitionen. Essays zur Literatur. Hrsg. von Adolf Frisé. Frankfurt: Klostermann 1963, S. 117-136.
- Alewyn, Richard: Die Literarische Angst. In: Aspekte der Angst. Starnberger Gespräche 1964. Hrsg. von H. v. Ditfurth. Stuttgart: Thieme 1965, S. 24-43.
- Alt, Peter-André: Ästhetik des Bösen. München: C.H. Beck 2010.
- Baudelaire, Charles: Œuvres complètes I et II, hrsg. von Claude Pichois. Paris: Gallimard (Bibliothèque de la Pléiade) 1975 und 1976.
- Baudelaire, Charles: Correspondance I et II, hrsg. von Claude Pichois. Paris: Gallimard (Bibliothèque de la Pléiade) 1973.
- Baudelaire, Charles: Sämtliche Werke in acht Bänden, hrsg. von Friedhelm Kemp und Claude Pichois. München/Wien: Hanser 1975.
- Beckerhoff, Florian: Monster und Menschen. Verbrechererzählungen zwischen Literatur und Wissenschaft (Frankreich 1830-1900). Würzburg: Königshausen & Neumann 2007.
- Benhamon, Noëlle: Barbey et Erckmann-Chatrion. In: Barbey d'Aurevilly romancier et critique de romans. Sous la direction de Marie-Françoise Melmoux-Montaubin. Amiens: Encrage 2009, S. 115-132.
- Bernard, Claudie: Le Chouan romanesque. Paris: Presses Universitaires de France 1989.
- Berthier, Patrick: L'expression de l'horreur dans « La Comédie humaine ». In: Noe 1994, S. 81-90.
- Besnard-Coursodon, Micheline: Etude thématique et structurale de l'œuvre de Maupassant. Paris: Nizet 1973.
- Bismut, Roger: Introduction. In: Guy de Maupassant: Contes du jour et de la nuit. Paris: Flammarion 1977, S. 15-33.
- Blüher, Karl Alfred: Die französische Novelle. Tübingen: Francke 1985.
- Blüher, Karl Alfred: Guy de Maupassant: Sur l'eau, La Parure, Le Gueux. In: Krömer 1976, S. 171-201.
- Bowman, Frank P.: La Nouvelle en 1832: La société, la misère, la mort et les mots. In: Cahiers de l'association internationale des études françaises 27 (Mai 1975), S. 189-208.
- Brauchli, Jakob: Der englische Schauerroman um 1800. Weida: Thomas & Hubert 1928.

- Buisine, Alain: Prose tombale. In: *Revue des sciences humaines* 160 (Okt.-Dez. 1975), S. 539-551.
- Burke, Edmund: *A Philosophical Enquiry into the Origin of our Ideas of the Sublime and Beautiful*. In: *The Writings and Speeches of Edmund Burke*. Hrsg. von Paul Langford. Oxford: Clarendon Press 1997, S. 185-320.
- Cambiaire, Célestin: *The Influence of Edgar Allan Poe in France*. New York: Stechert 1927.
- Castex, Pierre-Georges: *Le Conte fantastique en France de Nodier à Maupassant* (nouvelle édition). Paris: Corti ²1962a.
- Castex, Pierre-Georges: Balzac et Nodier. In: *Année balzacienne* 1962b, S. 197-212.
- Chateaubriand: *Essai sur les révolutions*. Paris: Gallimard (Bibliothèque de la Pléiade) 1978.
- Christen, Julien: L'orage nocturne, entre sublime et frénésie. In: *Revue des sciences humaines* 281 (janv.-mars 2006), S. 67-80.
- Citron, Pierre: Introduction. In: Villiers de l'Isle-Adam: *Contes cruels*. Paris: Flammarion 1980, S. 7-25.
- Cogny, Pierre: *Maupassant l'homme sans Dieu*. Brüssel: La Renaissance du Livre 1968.
- Comfort, Kathy: Lycanthropic frenetism in Borels « Don Andréa Vésalius. L'Anatomiste. » In: *European Romantic Review* XIX (2008), S. 51-61.
- Conrad, Horst: *Die literarische Angst. Das Schreckliche in Schauerromantik und Detektivgeschichte*. Düsseldorf: Bertelsmann 1974.
- Cummiskey, Gary: *The Changing Face of Horror. A Study of the Nineteenth-Century French Fantastic Short Story*. New York: Lang 1992.
- Dictionnaire alphabétique et analogique de la langue française par Paul Robert. Les mots et les associations d'idées. Paris: Société du nouveau littré Le Robert 1966.
- Dictionnaire des symboles. Mythes, rêves, coutumes, gestes, formes, figures, couleurs, nombres. Sous la direction de Jean Chevalier. Paris: Robert Laffont/Editions Jupiter 1969.
- Didier, Béatrice: Inceste et écriture chez Sade. In: *Sade: Les Crimes de l'amour*. Paris: Le Livre de Poche 1996, S. V-XIII.
- Ditfurth, Hoimar von: *Aspekte der Angst. Starnberger Gespräche* 1964. Stuttgart: Thieme 1965.
- Downing, Lisa: Criminality, sexuality, abnormality. Nineteenth-century scientific constructions. In: *New approaches to crime in French literature, culture and film*. Hrsg. von Louise Hardwick. Oxford : Lang 2009, S. 19-34.

- Dummesnil, René: Essai de classement par sujets et par dates des contes et des nouvelles de Guy de Maupassant. In: *Revue d'Histoire littéraire de la France* 41 (1934), S. 106-127.
- Eckermann, Johann Peter: Gespräche mit Goethe in den letzten Jahren seines Lebens, hrsg. von Christoph Michel. Frankfurt am Main: Deutscher Klassiker Verlag 1999.
- Eitel, Wolfgang (Hg.): Die romanische Novelle. Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft 1977.
- Elwert, Theodor: Prosper Mérimée: Colomba, Carmen. In: Krömer 1976, S. 133-149.
- Fonyi, Antonia (Hg.): Relire Maupassant. La Maison Tellier, Contes du jour et de la nuit. Paris : Classiques Garnier 2011.
- Frenzel, Elisabeth: Motive der Weltliteratur. Ein Lexikon dichtungsgeschichtlicher Längsschnitte. 5., überarbeitete und ergänzte Auflage. Stuttgart: Kröner ⁵1999.
- Frenzel, Elisabeth: Stoffe der Weltliteratur. Ein Lexikon dichtungsgeschichtlicher Längsschnitte. 10., überarbeitete und erweiterte Auflage. Stuttgart: Kröner ¹⁰2005.
- Freud, Sigmund: Das Unheimliche. In: *Psychologische Schriften*. Studienausgabe Bd. IV. Frankfurt: Fischer 1982, S. 241-274.
- Freund, Winfried: Novelle. Stuttgart: Reclam 1998.
- Friedrich, Sabine: Die Imagination des Bösen. Zur narrativen Modellierung der Transgression bei Laclos, Sade und Flaubert. Tübingen: Narr 1998.
- Fuhrmann, Manfred: Die Funktion grausiger und ekelhafter Motive in lateinischer Dichtung. In: Jauß 1983, S. 23-66.
- Gandt, Marie de: L'école du désenchantement ou l'esprit de 1830. In: Stendhal, les Romantiques et le tournant de 1830. Actes du colloque international de Paris, 10-11 mars 2006. Etudes réunies par Michel Arrous, S. 9-29.
- Garber, Klaus: Der locus amoenus und der locus terribilis. Köln/Wien: Böhlau 1974.
- Gebattel, Jérôme von: The Black Cat. In: *Kindlers neues Literaturlexikon* (Studienausgabe). Hrsg. von Walter Jens. Bd. 13. München: Kindler 1996, S. 476-477.
- Genette, Gérard: Paratexte. Frankfurt am Main, New York: Campus; Paris: Ed. de la Maison des Sciences de l'Homme 1989.
- Genette, Gérard: Figures III. Paris: Seuil 1972.
- Glaudes, Pierre : Esthétique de Barbey d'Aurevilly. Paris : Classiques Garnier 2009.
- Glaudes, Pierre : Maupassant et l'animalité. In : Fonyi 2011, S. 293-325.
- Godenne, René: La Nouvelle française. Vendôme: Presses Universitaires de France 1974.

- Goldhurst, William: Tales of the Human Condition. In: Eric W. Carlson (Hg.): A companion to Poe Studies. Westport: Greenwood Press 1996, S. 149-165.
- Grand dictionnaire universel du XIXe siècle. Réimpression de l'édition de Paris 1866-1879. Genève/Paris: Slatkine 1982.
- Grein, Birgit: Von Geisterschlössern und Spukhäusern. Das Motiv des *gothic castle* von Horace Walpole bis Stephen King. Wetzlar: Atelier für Graphik und Gestaltung 1995.
- Hager, Ruth: Léon Bloy et l'évolution du conte cruel: Ses „Histoires désobligeantes“. Paris: Klingensieck 1967.
- Heidegger, Martin: Sein und Zeit. Tübingen: Niemeyer ¹⁷1993.
- Heitmann, Klaus: Der Immoralismus-Prozeß gegen die französische Literatur im 19. Jahrhundert. Bad Homburg/Berlin/Zürich: Gehlen 1970.
- Historisches Wörterbuch der Philosophie. Hg. von Joachim Ritter. Basel/Stuttgart: Schwabe & Co 1972.
- Hofer, Hermann: Barbey d'Aurevilly Romancier. Bern: Francke 1974.
- Holzmann, Gabriela: Schaulust und Verbrechen: eine Geschichte des Krimis als Mediengeschichte (1850-1950). Stuttgart: Metzler 2001.
- Huysmans, Jauris-Karl: Là-Bas. In: Œuvres complètes XII. Réimpression des éditions de Paris de 1928-1934. Genève: Slatkine Reprints 1972.
- Ihring, Peter: Stendhal, Chroniques italiennes. In: Wolfzettel 2001, S. 179-202.
- Iser, Wolfgang: Der Akt des Lesens. München: Fink 1976.
- Janßen, Brunhilde: Die Zierde der Ohnmacht. Zur Darstellung der Frau in der phantastischen Literatur. In: Phaicon 5, hrsg. von Rein A. Zondergeld, Frankfurt a. M. 1982, S. 30-40.
- Jauß, Hans Robert (Hg.): Die nicht mehr schönen Künste. Grenzphänomene des Ästhetischen. München: Fink 1983 (unveränderter Nachdruck der Ausgabe von 1968).
- Johnston, Marlo: Note sur la genèse du recueil *Contes du jour et de la nuit*. In : Fonyi 2011, S. 23-25.
- Julliot, Caroline: Le Grand Inquisiteur. Naissance d'une figure mythique au XIXe siècle. Paris: Champion 2010.
- Kanduth, Erika: Dimension des „crime“ bei Barbey d'Aurevilly. In: Noe 1994, S. 113-130.
- Kerlouégan, François: Ce fatal excès du désir. Poétique du corps romantique. Paris : 2006.
- Killen, Alice M.: Le Roman terrifiant ou roman noir. De Walpole à Anne Radcliffe et son influence sur la littérature française jusqu'en 1884. Réimpression de l'édition de Paris 1967. Genève: Slatkine Reprints 2000.

- Klein, Jürgen: Der gotische Roman und die Ästhetik des Bösen. Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft 1975.
- Kolle, Kurt (Hg.): Große Nervenärzte, Bd. 1. Hrsg. Stuttgart: Thieme ²1970.
- Krömer, Wolfram: Die französische Novelle im 19. Jahrhundert. Frankfurt: Athenäum 1972.
- Krömer, Wolfram (Hg.): Die französische Novelle. Düsseldorf: Bagel 1976.
- Krömer, Wolfram: Villiers de l'Isle-Adam – das Grauen beim Autor der *Contes cruels*. In: Noe 1994, S. 131-145.
- La Grande Encyclopédie. Paris: Larousse 1973.
- Larroux, Guy : La place du mort. In : Fonyi, Antonia : Relire Maupassant. Paris: Classiques Garnier 2011, S. 279-291.
- Laulan, Robert: La Hantise de l'échafaud chez Villiers de l'Isle-Adam. In: La Presse médicale 60/61 (1959).
- Lemonnier, Léon: Edgar Poe et les conteurs français. Paris: Montaigne 1947.
- Lemonnier, Léon: Edgar Poe et les poètes français. Paris: Nouvelle Revue Critique 1932.
- Lessing, Gotthold Ephraim: Laokoon. In: Gesammelte Werke, Bd. 2. Hrsg. von Wolfgang Stammler. München: Hanser 1959, S. 781-962.
- Lexikon für Theologie und Kirche. Bde 2 und 9. Freiburg/Basel/Rom/Wien: Herder 1994 und 2000.
- Lope, Hans-Joachim: Honoré de Balzac: Un épisode sous la Terreur. In: Krömer 1976, S. 113-122.
- Lope, Hans-Joachim: Honoré de Balzac: L'Auberge rouge. In: Krömer 1976, S. 123-132.
- Lotman, Jurij M.: Die Struktur literarischer Texte. Aus dem Russischen von Rolf-Dietrich Keil. München: Fink 1972.
- Lubbers, Klaus: Die Todesszene und ihre Funktion im Kurzgeschichtenwerk von Edgar Allan Poe. München: Hueber 1961.
- Lyon-Caen, Judith: La littérature romantique et le crime à la fin du XIXe siècle. In : Psychologies fin de siècle. Hrsg. von Jean-Louis Cabanès, Jacqueline Coroy et Nicole Edelman. Nanterre: Université Paris X 2008, S. 313-321.
- Marc, A.: Dictionnaire des romans anciens et modernes, ou méthode pour lire les romans, d'après leur classement par ordre de matières dédié aux abonnés de tous les cabinets de lecture. Paris: Marc-Pigoreau 1819.
- Marcandier-Colard, Christine: Crimes de sang et scènes capitales. Essai sur l'esthétique romantique de la violence. Paris: Presses Universitaires de France 1998.

- Marcandier, Christine : Guillotines ludiques. Rire de mourir. In: Ironies entre dualité et duplicité. Textes réunis et présentés par Joëlle Gardes Tamine, Christine Marcandier et Vincent Vivès. Aix-en-Provence: Publications de l'université de Provence 2007, S. 13-22.
- Mayer, Ulrike: Der Aspekt des Fantastischen in Maupassants „Contes et Nouvelles“. Die Faszination der Grausamkeit. Frankfurt: Lang 1990.
- Milner, Max: Le Diable dans la littérature française (2 Bde). Paris: Corti 1960.
- Monjo, Caroline: La laideur et l'expression du tragique « chrétien » chez Rosset et Barbey d'Aurevilly. In: Métamorphoses de la laideur. Etudes réunies par Liliane Picciola. Université de Paris X-Nanterre: 2005, S. 39-57.
- Moriser, Georges de: Jean Martin Charcot (1825-1893). In: Große Nervenärzte, Bd. 1. Hrsg. von Kurt Kolle. Stuttgart: Thieme 1970.
- Natta, Marie-Christine: Introduction. In: Balzac, Chasles, Rabou: Contes Bruns. Jaignes: La Chasse au Snark 2002, S. 7-43.
- Noe, Alfred (Hg.): Horror und Greuel in der französischen Prosa des 19. Jahrhunderts. Frankfurt: Lang 1994.
- Pech, Thierry: Conter le crime. Droit et littérature sous la Contre-Réforme: Les histoires tragiques (1559-1644). Paris: Honoré Champion 2000.
- Petriconi, Hellmuth: Die verführte Unschuld: Bemerkungen über ein literarisches Thema. Hamburg: Cram 1953.
- Poe, Edgar Allan: La Genèse d'un poème. Paris: L'Herne 1997.
- Praz, Mario: Liebe, Tod und Teufel. Die schwarze Romantik. Ungekürzte Übersetzung der Originalausgabe „La carne, la morte e il diavolo nella letteratura romantica“ von 1930. München: dtv 1970.
- Reboul, Pierre: Autour d'un conte de Villiers de l'Isle-Adam: „Le secret de l'échafaud“. In: Revue d'histoire littéraire de la France (Janvier-Mars 1949), S. 235-245.
- Reinhold, Heinz: Der „gotische Roman“. In: Ders.: Der englische Roman im 18. Jahrhundert. Stuttgart: Kohlhammer 1978, S. 166-183.
- Roller, Hans: Die mißglückte Provokation – Die *petits romantiques* im Horizont ihrer Zeit. Frankfurt am Main: Lang 1982.
- Rosenkranz, Karl: Ästhetik des Häßlichen. Neuauflage der Auflage von 1853, hrsg. von Dieter Kliche. Stuttgart: Reclam 1990.
- Rothe, Arnold: Der literarische Titel. Frankfurt am Main: Klostermann 1986.
- Sagnes, Guy: L'Ennui dans la littérature française de Flaubert à Laforgue (1848 à 1884). Paris: Armand Colin 1969.

- Scharold, Irmgard: *Tancredis Phantasmen. Zur historischen Genese von Schauer und Spannung in Theorie und literarischer Praxis des italienischen Cinquecento.* In: Kathrin Ackermann und Judith Moser-Kroiss (Hg.): *Gespannte Erwartungen.* Berlin: Lit Verlag 2007.
- Schapira, Marie-Claude: *Le Thème du mort-vivant dans l'œuvre en prose.* In: *Europe* 601 (Mai 1979), S. 41-49.
- Schiller, Friedrich: *Über das Erhabene.* In: *Sämtliche Werke (Bd. 5): Theoretische Schriften.* Hrsg. von Gerhard Fricke und Herbert Göpfert. Berlin: Hanser 1959, S. 161-174.
- Schmidt, Margrit: *Formen der Angst bei Villiers de l'Isle-Adam.* Zürcher Diss. Zürich: Leemann 1934.
- Schoell, Konrad: *Emile Zola: L'Inondation.* In: Krömer 1976, S. 163-170.
- Schoell, Konrad: *Intention und Verfahren der Rezeptionslenkung in der französischen Novelle des 19. Jahrhunderts.* In: *Archiv für das Studium der neueren Sprachen und Literaturen* 231 (1994), S. 102-119.
- Schoentjes, Pierre: *De l'ironie romantique à l'ironie moderne. Un « sanguinaire plaidoyer en faveur de la peine de mort » (Jules Janin).* In: *Ironies entre dualité et duplicité. Textes réunis et présentés par Joëlle Gardes Tamine, Christine Marcandier et Vincent Vivès.* Aix-en-Provence: Publications de l'université de Provence 2007, S. 93-108.
- Schulz-Buschhaus, Ulrich: *Formen und Ideologien des Kriminalromans. Ein gattungsgeschichtlicher Essay.* Frankfurt am Main: Athenaiion 1975.
- Schwartz, Helmut: *Barbey d'Aureville: A un dîner d'athées.* In: Krömer 1976, S. 213-221.
- Schwarz, Ellen: *Der phantastische Kriminalroman. Untersuchungen zu Parallelen zwischen roman policier, conte fantastique und gothic novel.* Marburg: Tectum 2001.
- Seguin, Jean-Pierre: *Chronologie aurévillyenne et préface.* In: *Barbey d'Aureville: Les Diaboliques.* Paris: Garnier-Flammarion 1967, S. 5-35.
- Starkie, Enid: *Petrus Borel, the lycanthrope: his life and times.* London: Faber and Faber 1954.
- Steinmetz, Jean-Luc: *Pétrus Borel, un auteur provisoire.* Lille: Presses universitaires de Lille 1986.
- Steinmetz, Jean-Luc: *La Littérature fantastique.* Paris: Presses Universitaires de France ²1993.
- Stivale, Charles J.: *The Art of Rupture. Narrative Desire and Duplicity in the Tales of Guy de Maupassant.* Ann Arbor: The University of Michigan Press ⁴1997.
- Todorov, Tzvetan: *Introduction à la littérature fantastique.* Paris: Seuil 1970.
- Togebj, Knud: *L'Œuvre de Maupassant.* Kopenhagen: Danish Science Press / Paris: Presses Universitaires de France 1954.

- Tracy, Ann B.: *The Gothic Novel 1790-1830. Plot summaries and Index to Motifs*. Lexington: University Press of Kentucky 1981.
- Trautwein, Wolfgang: *Erlesene Angst – Schauerliteratur im 18. und 19. Jahrhundert*. München: Hanser 1980.
- Vassilev, Kris: *Le récit de vengeance au XIXe siècle. Mérimée, Dumas, Balzac, Barbey d'Aurevilly*. Toulouse: Presses universitaires du Mirail-Toulouse 2008.
- Vial, André: *Guy de Maupassant et l'art du roman*. Paris: Nizet 1966.
- Vial, André: *Le Lignage clandestin de Maupassant conteur „fantastique“*. In: *Revue d'histoire littéraire de la France* (November-Dezember 1973), S. 993-1009.
- Vial, André: *Ce qui restera de Dumas père*. In: *Revue d'Histoire littéraire de la France*. (November-Dezember 1974), S. 1015-1031.
- Vilmer, Jean-Baptiste Jeangène: *Sade moraliste: le dévoilement de la pensée sadienne à la lumière de la réforme pénale au XVIIIe siècle*. Genève : Droz 2005.
- Wehr, Christian: *Imaginierte Wirklichkeiten. Untersuchungen zum ‚récit fantastique‘ von Nodier bis Maupassant*. Tübingen: Narr 1997.
- Westerwelle, Karin (Hg.): *Charles Baudelaire. Dichter und Kunstkritiker*. Würzburg: Königshausen&Neumann 2007.
- Wilpert, Gero von: *Sachwörterbuch der Literatur*. Stuttgart: Alfred Kröner 82001.
- Wölkchen, Fritz: *Der literarische Mord*. Nürnberg: Nest 1953.
- Wolfzettel, Friedrich (Hg.): *19. Jahrhundert. Drama und Novelle*. Tübingen: Stauffenberg Verlag Brigitte Narr 2001.
- Zelle, Carsten: *Angenehmes Grauen*. Hamburg: Meiner 1987.
- Zörner, Lotte: *Die schockierende Novelle im 19. Jahrhundert in Frankreich unter besonderer Berücksichtigung von Pétrus Borel und Jules Amédée Barbey d'Aurevilly*. Diss. masch. Innsbruck 1974.
- Zörner, Lotte: *Philippe-Auguste Villiers de l'Isle-Adam: Le Désir d'être un homme*. In: Krömer 1976, S. 222-231.
- Zörner, Lotte: *Bloy: La Tisane*. In: Krömer 1976, S. 232-241.