

"Mimesis und Lebensgeschichte. Zu den Möglichkeiten des autobiographischen Erzählens im Umkreis von Marivaux' *La Vie de Marianne*", in: Andreas Kablitz/ Gerhard Neumann (Hg.), *Mimesis und Simulation*, Freiburg 1998, S. 183-208.

WOLFGANG MATZAT

Mimesis und Lebensgeschichte

Zu den Möglichkeiten des autobiographischen Erzählens
im Umkreis von Marivaux' *La Vie de Marianne*

I.

Die Geschichte des neuzeitlichen Romans ist vor allem eine Geschichte der Darstellung von Lebensgeschichten. In der frühen Neuzeit sind es allerdings noch meist hochgradig typisierte und, wie im Ritterroman und im Schäferroman, auch idealisierte Lebensgeschichten, die den Gegenstand narrativer Modellierungen bilden, wobei im allgemeinen auch nur bestimmte Abschnitte eines Lebenslaufs erfaßt werden. Demgegenüber stellt sich die weitere Entwicklung narrativer Mimesis bis zum realistischen Roman des 19. Jahrhunderts als Bewegung zu einer zunehmend genaueren Erfassung individueller Lebensschicksale innerhalb eines ebenfalls immer präziser erfaßten historisch-soziologischen Kontexts dar.¹ Diese Erweiterung der narrativen Mimesis treibt jedoch ein besonderes Spannungsverhältnis hervor: die Spannung nämlich zwischen der sich mehr und mehr durchsetzenden Auffassung von der Einmaligkeit der Lebensgeschichte und dem notwendigerweise vermittelten Charakter mimetischer Prozesse. Literarische Mimesis kann ihren Gegenstand immer nur mit Hilfe eines vorausliegenden Repertoires an Gestaltungsmöglichkeiten erfassen, das sich aus epistemologischen Strukturen, gesellschaftlichen Diskursen und Wertsystemen, literarischen Gattungsschemata usw. zusammensetzt. Mimesis als Wirklichkeitsdarstellung bzw. Wirklichkeitsmodellierung setzt somit ein Modellierungsdispositiv voraus, und d. h., daß die darzustellende Wirklichkeit immer mit den Modellvorstellungen konfrontiert wird, die in einem solchen Modellierungsdispositiv enthalten sind. Im Falle der Modellierung von Lebensgeschichten sind dies vor allem typisierte Konzeptionen von Lebensläufen, von Charakteren und sozialen Rollen, von Tugenden und Lastern. Durch die mimetische Erfas-

¹ Entsprechende Konzeptionen wurden bekanntlich vor allem von Erich Auerbach (*Mimesis. Dargestellte Wirklichkeit in der abendländischen Literatur*, Bern 1971) und Michail Bachtin (vgl. insbes. *Formen der Zeit im Roman. Untersuchungen zur historischen Poetik*, hg. von Edward Kowalski und Michael Wegner, Frankfurt a.M. 1989; »Das Wort im Roman«, in: Bachtin, *Die Ästhetik des Wortes*, hg. von Rainer Gröbel, Frankfurt a.M. 1979, 154-300, hier: 251ff.) entwickelt.

sung wird daher die individuelle Lebenswirklichkeit zwangsläufig auf vorgegebene literarische und kulturelle Muster bezogen: Mimesis ist immer zugleich Darstellung von Wirklichkeit und Nachahmung von Modellen.² Die hierbei entstehende Spannungsrelation kann auf verschiedene Weise wahrgenommen werden. Richtet man den Blick auf das mimetische Dispositiv und die ihm inhärenten Modellvorstellungen, so wird der individuelle Lebenslauf vor allem als Abweichung erscheinen, dessen Modellierung daher eine Entstellung des mimetischen Dispositivs, etwa die parodistische Verwendung von Formen des hohen Romans für die Darstellung einer niederen Wirklichkeit, nach sich zieht. Geht man hingegen von der Vorstellung einer individuellen Lebenswirklichkeit³ aus, so muß das mimetische Dispositiv als etwas Äußerliches erscheinen, das dem zu erfassenden Lebenslauf nicht gerecht werden kann, das ihn verfehlt, verzerrt oder – in dem Maße, wie es ihn erfaßt – dem Einfluß vorausliegender Modelle unterwirft. In dieser Sicht ist mit der narrativen Modellierung des individuellen Lebenslaufs wiederum ein Element der Entstellung, darüber hinaus aber auch der Inauthentizität und der Fremdbestimmung verbunden. Narrative Mimesis erscheint dann als Wirklichkeitsdarstellung, die das Risiko impliziert, der dargestellten Lebenswirklichkeit den Charakter einer fremdbestimmten Nachahmung zu verleihen.

Diese noch sehr abstrakten Vorüberlegungen lassen sich besonders deutlich an Beispielen des frühneuzeitlichen Romans illustrieren, da hier die skizzierte Mimesisproblematik in unübersehbarer Weise in die Texte selbst eingeschrieben ist. Dabei wird die Spannung zwischen der darzustellenden Lebenswirklichkeit und den mimetischen Vermittlungsprozessen

in vielfältigen Formen reflektiert. Im Hinblick auf die folgenden Erörterungen sei auf drei typische Formen dieser Reflexion hingewiesen:

1. Die wohl deutlichste Form ist dann gegeben, wenn ein Text sein mimetisches Verhältnis zu früheren Texten thematisiert und damit die intertextuelle Dimension literarischer Mimesis zu erkennen gibt. So zeichnet der *Don Quijote*, der hierfür das prägnanteste Beispiel bildet, das Bild eines besonderen Lebensschicksals durch die parodistische Verschiebung des Paradigmas des hohen Abenteuer- und Liebesromans in den Kontext einer niederen Alltagswirklichkeit. Auch die Konsequenzen einer solchen Erweiterung der narrativen Mimesis sind an diesem Beispiel gut erkennbar. Einerseits führt Cervantes' Rekurs auf den Ritterroman zu einer komischen Entstellung des Gattungsschemas; andererseits erscheint die Geschichte des Don Quijote auf diese Weise als Nachahmung literarischer Vorbilder und in diesem Sinne als inauthentisch und fremdbestimmt – am deutlichsten dort, wo sich andere Figuren seinen Ritterwahn zunutze machen, um ihr Spiel mit ihm zu treiben.⁴
2. Eine ebenfalls sehr häufige Form der Thematisierung des vermittelten Charakters der narrativen Mimesis besteht darin, daß das Erzählen eigener und fremder Lebensgeschichten innerhalb der dargestellten Welt des Romans als gesellschaftliche Praxis gezeigt wird. Ein früh ausgebildetes und besonders einflußreiches Beispiel ist das Verfahren der eingelegten Geschichten, das zunächst vor allem durch den Schäferroman, dann u. a. durch den *Don Quijote* und in Frankreich durch Scarrons *Roman comique* Verbreitung fand.⁵ Diese metadiegetische Reflexion⁶ narrativer Mimesis macht darauf aufmerksam, daß das Erzählen von Lebensgeschichten immer im Kontext einer gesellschaftlichen Stimmen- und Perspektivenvielfalt erfolgt. Durch das Verfahren der eingelegten Geschichten wird somit verdeutlicht, daß narrative Mimesis nicht nur von literarischen Modellen abhängig ist, sondern auch im Dialog mit – jeweils standpunktgebundenen – gesellschaftlichen Erzählungen steht. Beides hängt natürlich eng

² Der Nexus von Mimesis und nachzunehmenden Modellen ist im Hinblick auf eine unveränderliche, ideale Natur der Dinge im platonischen Mimesiskonzept, im Hinblick auf paradigmatische Formen literarischer Nachahmung vor allem in der Imitatio-Theorie der Renaissance deutlich artikuliert (vgl. hierzu Bernard Weinberg, *A History of Literary Criticism in the Italian Renaissance*, 2 Bde, Chicago 1961, insbes. I, 60ff.). Zur Geschichte und zum Bedeutungsspektrum des Mimesisbegriffs siehe auch Gunter Gebauer, Christoph Wolf, *Mimesis. Kultur – Kunst – Gesellschaft*, Reinbek 1992.

³ Diese Formulierung soll verdeutlichen, daß die individuelle Lebenswirklichkeit, die hier als Gegenpol der Mimesis eingeführt wird, im Sinne einer historischen und kulturellen Konzeption gemeint ist. Die diskurstheoretische These, daß Individualität als Effekt kultureller Systeme der Repräsentation, insbesondere auch spezifisch literarischer Repräsentationsformen, zu begreifen ist, wird dadurch nicht berührt. Vielmehr könnte durchaus im Einklang mit einer diskurstheoretischen Perspektive gesagt werden, daß die Evolution diskursiver und sozialer Systeme zugleich mit dem Individualitätseffekt auch die hier explizierte Spannungsrelation hervorbringt.

⁴ Dabei erhält die intertextuelle Relation dadurch eine besondere Komplexität, daß der den Text generierende Dialog mit dem Ritterroman von der Figur selbst durch eine handelnde Nachahmung realisiert wird. Die intertextuelle Dimension narrativer Mimesis verbindet sich hier somit mit der unten noch näher zu charakterisierenden Dimension eines dargestellten mimetischen Handelns.

⁵ Zum Verfahren der eingelegten Geschichten im Roman des 18. Jahrhunderts vgl. Vivienne Mylne, *The Eighteenth-Century French Novel. Techniques of Illusion*, Cambridge 1981, 56ff. Zu verweisen ist vor allem auf die zentrale Unterscheidung zwischen der in der dritten Person erzählten *nouvelle* und der in der ersten Person erzählten *histoire*.

⁶ Gemäß der Begrifflichkeit von Gérard Genette (*Discours du récit*, in: Genette, *Figures III*, Paris 1972, 65-282, hier: 241ff.).

zusammen, da die Formen des gesellschaftlichen Erzählens immer auch literarisch vorgeprägt sind. Hierbei ergeben sich äußerst vielfältige Möglichkeiten, die im mimetischen Vermittlungsprozeß angelegten Tendenzen zur Verzerrung, Entstellung und Fremdbestimmung sichtbar zu machen. So ist es merkmalshaft für die in Ich-Form erzählten Geschichten des Schäferromans⁷, daß sie durch die Erzählungen anderer Figuren korrigiert oder ergänzt und erst auf der Ebene der Haupthandlung zu Ende geführt werden. Wie zu dieser perspektivischen Verzerrung das Moment der Fremdbestimmung hinzutreten kann, zeigt besonders eindrucksvoll Mme de La Fayette's *Princesse de Clèves*, wo das Verfahren der eingelegten Geschichten zur Darstellung des Kommunikationsraums der höfischen Gesellschaft eingesetzt wird. Durch die Transformation der eingelegten Geschichten in höfische Klatschgeschichten wird nämlich die Fremdbestimmtheit einer Lebensgeschichte verdeutlicht, die durch außenstehende und unzureichend informierte, möglicherweise auch böswillige Erzähler in Besitz genommen wird.

3. Die letzte Möglichkeit der Reflexion des Verhältnisses von Mimesis und Lebensgeschichte, die hier aufgeführt werden soll, weist teilweise über den bisher vorausgesetzten diskursiven Rahmen hinaus. Sie liegt dann vor, wenn schon die der Erzählung vorausgehende – bzw. als ihr vorausgehend präsentierte – Lebensgestaltung in ihrer mimetischen Verfaßtheit, d. h. als von Nachahmungsprozessen geprägte gezeigt wird. Der mimetische Vermittlungsprozeß ist in diesem Fall nicht zwischen darzustellender Lebenswirklichkeit und diskursivem Modellrepertoire, sondern zwischen dem Individuum und den von ihm nachgeahmten sozialen Rollen und Vorbildern situiert. Diese eher einem soziologischen und anthropologischen Bezugsrahmen zuzurechnende Form einer Handlungs- bzw. Rollenmimesis⁸ soll hier den diskursiv-literarischen Formen zur Seite gestellt werden, da sie im literarischen Text häufig in enger Verbindung mit ihnen auftritt und da sie besonders prägnant auf das Spannungsverhältnis zwischen Individualität und Mimesis verweist. Ein enger Zusammenhang besteht vor allem zwischen der Rollenmimesis und der intertextuellen Dimension literarischer Mimesis, weil die Figuren in ihren Handlungs- und Rollenentwürfen häufig literarischen Modellen folgen. Natürlich ist

⁷ Besonders ausgeprägt ist dieses Verfahren in Montemayors für den Schäferroman überhaupt modellbildendem Text *La Diana*. Eine virtuose Demonstration der im Schäferroman angelegten Vielstimmigkeit gibt Cervantes in der Marcela-Grisóstomo-Episode des *Quijote*.

⁸ Siehe hierzu vor allem die richtungweisenden Schriften von René Girard: *Mensonge romantique et vérité romanesque*, Paris 1961; *La violence et le sacré*, Paris 1972; *Des choses cachées depuis la fondation du monde*, Paris 1978.

auch hier der *Don Quijote* das einschlägige Beispiel. Wie eine primär sozial orientierte Mimesis in die literarische Modellierung von Lebensgeschichten eingeht, läßt sich besonders gut am pikaresken Roman erkennen. Denn dort werden ja Lebensläufe dargestellt, die aufgrund des Wunsches des Protagonisten nach sozialem Aufstieg vor allem durch soziale Rollenmodelle geprägt sind. Der pikareske Roman ist daher nicht nur das beste Beispiel für die besondere Bedeutung, die der von der Norm abweichende Lebenslauf für die Erweiterung der narrativen Mimesis besitzt, sondern läßt auch das hierbei entstehende Spannungsverhältnis besonders gut erkennen. Denn der soziale Parcours des Pikaros verweist einerseits auf die mimetische Faszination, die vom sozialen Status seiner Herren ausgeht und seine Existenz daher als fremdbestimmt erscheinen läßt, andererseits ist er beispielhaft für eine Mimesis, die das nachgeahmte Modell entstellt und damit in eine tendenziell subversive Mimikry abgleitet.⁹ Darüber hinaus bleibt natürlich festzuhalten, daß die verzerrende Dynamik der dargestellten sozialen Mimesis mit einer entprechenden Entstellung literarischer Modellierungsdispositive, etwa des Konfessionsschemas oder der Heldengenealogie des Ritterromans, einhergeht.

Die bisher in übergreifender Weise erörterte Spannungsrelation zwischen besonderem Lebenslauf und mimetischer Modellierung – diese Formulierung betrifft sowohl den diskursiv-literarischen als auch den sozialen Aspekt – gewinnt im Falle des autobiographischen Erzählens¹⁰ eine besondere Relevanz. Denn hier geht es ja darum, daß ein Subjekt sich seiner eigenen Geschichte und damit seiner eigenen lebensgeschichtlichen Identität zu versichern sucht. Doch ist dieser Identitätsanspruch, der beim neuzeitlichen Individuum ja wesentlich von der Vorstellung einer selbstmächtigen Gestaltung der eigenen Lebensgeschichte abhängt, sowohl auf

⁹ Derartige Prozesse sozialer und diskursiver Fremdbestimmung und Entstellung hat Homi K. Bhabha im Hinblick auf das Verhältnis des kolonialen und postkolonialen Subjekts zur Kultur der (ehemaligen) Kolonialmächte in erhellender Weise analysiert (siehe: *The Location of Culture*, London 1994; insbes.: »Of mimicry and man: The ambivalence of colonial discourse«, hier: 85-92).

¹⁰ Die Formulierung »autobiographisches Erzählen« bezieht sich auf narrative Fiktionen in der »quasi-autobiographischen Ich-Form« (Franz K. Stanzel, *Typische Formen des Romans*, Göttingen 1964, 29). Dabei ist die – gattungsgeschichtlich konstitutive – formale und funktionale Kontinuität zwischen tatsächlichen Autobiographien und fiktiven Erzählungen des eigenen Lebens vorausgesetzt. Zum Aneignungs- und Sinnstiftungsanspruch der Autobiographie vgl. die grundlegenden Ausführungen bei Georges Gusdorf, »Conditions et limites de l'autobiographie«, in: *Formen der Selbstdarstellung. Festgabe für Fritz Neubert*, Berlin 1956, 105-123; zur Entwicklung des autobiographischen Erzählens in der französischen Literatur des 17. und 18. Jahrhunderts siehe: René Démoris, *Le roman à la première personne. Du classicisme aux Lumières*, Paris 1975.

der Ebene der erzählten Geschichte bzw. des erlebenden Ichs als auch auf der des Erzählens durch die in der mimetischen Modellierung enthaltene Tendenz zur Fremdbestimmung bedroht. Sowohl das erlebende als auch das erzählende Ich geraten bei ihrer Suche nach einer lebensgeschichtlichen Identität in den Sog der sozialen und literarischen Vorbilder: das erlebende Ich, indem es soziale und literarische Modelle zur Basis seiner Handlungsentwürfe macht, das erzählende Ich, da es sich vorgeprägter literarischer Modellierungsverfahren bedienen muß und zudem häufig das Streben des erlebenden Ichs nach sozialer Anerkennung fortsetzt. Beim autobiographischen Erzählen wird somit die Spannung zwischen Besonderheitsanspruch und gesellschaftlich-literarischer Modellierung zum existentiellen Problem des erzählenden Subjekts selbst. Denn das Subjekt selbst muß sein Verhältnis zu einem sozialen Rollen- und Diskurssystem bestimmen, das ihn in die Dialektik von Abweichungs- und Angleichungsbegehren verstrickt.¹¹ Dieses Subjekt bzw. der Text, in dem es sich konstituiert, wird so zum Austragungsort der mimetischen Vermittlungsprozesse und damit der Auseinandersetzung mit der ihnen inhärenten Gefahr der Fremdbestimmung. Vor dem Hintergrund dieser Problemstellung soll im folgenden am Beispiel von Marivaux' *La Vie de Marianne* untersucht werden, welche Möglichkeiten der subjektiven Aneignung der Lebensgeschichte sich im Hinblick auf die drei oben unterschiedenen Dimensionen mimetischer Vermittlung bieten. Um den spezifischen Charakter von Marivaux' Lösungsversuchen hervortreten zu lassen, werden jeweils einer oder mehrere Vergleichstexte den Ausgangspunkt der Argumentation bilden.

II.

Die intertextuelle Dimension der narrativen Mimesis wurde oben nur mit einem kurzen Verweis auf den *Quijote* verdeutlicht. Um ihre Relevanz für das autobiographische Erzählen im französischen Roman des 18. Jahrhunderts zu belegen, ist wohl kaum ein Text besser geeignet als Lesages *Gil Blas de Santillane* [1715–1735]. Die Lebensgeschichte des Protagonisten stellt sich nämlich nicht nur nach Art des pikaresken Romans als ein Bei-

¹¹ Diese Dialektik kann durch die perspektivische Gestaltung der Ich-Erzählsituation in vielfältiger Weise modelliert werden. Eine sicherlich typische Form besteht darin, daß das normabweichende Verhalten des erlebenden Ichs durch die Darstellung des erzählenden Ichs gerechtfertigt und so mit den gesellschaftlichen Normen versöhnt wird.

spiel sozialer Rollenmimesis dar, sondern zugleich als ein Parcours durch die zuhandenen narrativen Paradigmen.¹² Zunächst folgt sie vor allem dem durch den Titel zitierten pikaresken Muster. So stammt Gil Blas aus niederem sozialen Milieu, verläßt früh das Elternhaus und führt ein Nomadenleben, bei dem er eine Reihe von Dienstverhältnissen durchläuft, die ihm Einblick in unterschiedliche gesellschaftliche Milieus verschaffen. Im zweiten Teil wird das pikareske Schema dann durch das Muster der zeitgeschichtlichen Memoiren überlagert. Gil Blas steigt zum Sekretär der allmächtigen Minister von Philipp III. und Philipp IV., Lerma und Olivares, auf und wird damit zum Zeugen ihres historischen Wirkens. Hier ist der intertextuelle Bezug schon insofern für den Text konstitutiv, als Lesage sich bei der Darstellung der historischen Figuren und Ereignisse auf ihm vorliegende Memoiren stützte. Gil Blas' Karriere endet schließlich damit, daß er sich – im Gegensatz zum meist scheiternden Aufstieg des spanischen Pikaros – auf einen ihm von einem adligen Gönner geschenkten Landsitz zurückzieht, um dort ein bürgerliches Leben zu führen. Die Frage der intertextuellen bzw. gattungsgeschichtlichen Situierung des autobiographischen Erzählens wird bei Lesage nun vor allem dadurch thematisiert, daß Gil Blas mit einer Reihe von Figuren konfrontiert wird, die andere Varianten von Lebensgeschichten repräsentieren. Auf der einen Seite sind dies Figuren, die genuinere und noch deutlicher intertextuell geprägte Formen des Pikarolebens durchlaufen haben und diese Lebensläufe wiederum in der Ich-Perspektive – in Form von eingelegten Geschichten – darstellen: so der Freund Fabrice, bei dessen Abenteuern explizit auf Vicente Espinels *Marcos de Obregón* verwiesen wird, dann der Räuber Raphaël und Gil Blas' Diener Scipion, deren Biographien deutliche Anklänge an Mateo Alemáns *Guzmán de Alfarache* und an *La vida y hechos de Estebanillo González*¹³ aufweisen. Auf der anderen Seite trifft Gil Blas auch auf Figuren, deren Lebensschicksal dem Paradigma des gehobenen Abenteuer- und Liebesromans bzw. des entsprechenden Novellentyps folgt. Die wichtigste unter ihnen, Alphonse de Levya, ist als Kind ausgesetzt und von Zieheltern aufgenommen worden, muß nach einem Duell, bei dem der Gegner zu Tode kommt, fliehen, verliebt sich bei einer geheimnisvollen nächtlichen Begegnung in eine unbekannte Dame, die sich als Schwester des Getöteten herausstellt, flieht erneut und wird schließlich sowohl mit seiner Familie als auch mit der geliebten Frau zusammenge-

¹² Eine genaue Darstellung der intertextuellen Bezüge findet sich in Cécile Cavillac, *L'Espagne dans la trilogie «picaresque» de Lesage. Emprunts littéraires, empreinte culturelle*, 2 Bde, Bordeaux 1984.

¹³ Vgl. Cavillac, *L'Espagne* (Anm. 12), I, 94ff.

führt. Die Erzählung erfolgt auch hier in Form einer eingelegten Geschichte, die allerdings, wie es für diesen gehobenen Typ charakteristisch ist, unabgeschlossen bleibt und erst in der Haupthandlung zu Ende gebracht wird. Letzteres hat zur Folge, daß Gil Blas als Gefolgsmann von Don Alphonse ebenfalls in diese – einer spanischen Novellensammlung entlehnte¹⁴ – Geschichte eintritt und darin eine Rolle übernehmen kann. So steht er etwa Don Alphonse zur Seite, als der die geliebte Séraphine und ihren Vater aus der Gewalt von Räubern befreit. In ähnlicher Weise übernimmt Gil Blas auch eine Rolle in einer an eine *comedia de capa y espada*¹⁵ angelehnten Episode, in der er seine Herrin Aurora dabei unterstützt, dem untreuen Geliebten nachzureisen – natürlich in Männerkleidern – und ihn durch eine ingeniöse Intrige für sich zu gewinnen. Dabei sind sich die Figuren, wie auch in anderen Episoden, ihrer mimetischen Existenz insofern durchaus bewußt, als sie selbst ihre Unternehmung als Inszenierung einer Komödie begreifen.

So verbindet sich in Gil Blas' Lebensgeschichte die für den Pikaro typische, da durch die jeweiligen Dienstverhältnisse bedingte, soziale Mimesis mit dem Durchlaufen einer Serie unterschiedlicher literarischer Szenarien. Dabei werden die beiden wichtigsten Paradigmen einerseits durch das Muster des gehobenen Liebes- und Abenteuer Sujets, andererseits durch das der Gattungslinie des niederen bzw. komischen Romans zuzurechnende Initiations- und Aufstiegsschema des pikaresken Romans gebildet. Diese Kombination narrativer Muster bedingt den unterhaltenden Charakter des Romans, führt aber auch zu einer in der neueren Kritik wiederholt hervorgehobenen Schwäche. Gil Blas gelingt es nämlich, wenn überhaupt, nur in geringem Maße, die mimetische Fremdbestimmtheit seiner Existenz zu überwinden. Anzeichen gibt es allenfalls dort, wo – wie in der erwähnten komödienhaften Episode – das intertextuelle Modell als Vorlage eines bewußten Spiels begriffen wird. Doch bleibt Lesages Protagonist ansonsten, sowohl als erlebendes als auch als erzählendes Ich, weitgehend im literarischen und sozialen Rollenschema des pikaresken Romans befangen. Das ist vor allem daran erkennbar, daß Gil Blas bei seinem Rückzug auf den Landsitz in der bürgerlichen Faszination durch den aristokratischen Lebensstil verharrt. Zugleich mit dem sozialen ist davon auch das moralische Selbstverständnis der Figur betroffen. Der Er-

¹⁴ Die Vorlage ist *Más puede amor que la sangre* von Castillo Solorzano (vgl. Cavillac, *L'Espagne*, Anm. 12, I, 89ff.).

¹⁵ *Todo es enredos. Amor y diablo son las mujeres* von Agustín Moreto (vgl. Cavillac, *L'Espagne*, Anm. 12, I, 136ff.).

zähler sieht die Gründe seines gesellschaftlichen Aufstiegs in einer Kette von moralischen Entscheidungen, durch die er sich den Verführungen des Pikarolebens entziehen konnte. Doch ist dieser moralische Wandel weder – wie etwa im *Guzmán de Alfarache* – mit dem religiösen Ernst des Bekehrungsschemas verbunden noch mit der subjektiven Dimension einer aus eigener moralischer Anstrengung entsprungenen Selbstverwirklichung. Vielmehr wirkt die bürgerliche Selbstzufriedenheit angesichts der belohnten Tugend lediglich als wohlfeile, dem amüsierten Einverständnis mit der überwundenen Pikaroeexistenz nur aufgepropfte Attitüde und damit als weitere Rolle, an die sich Gil Blas endgültig verliert.¹⁶

Daß Marivaux dem pikaresken Modell eine besondere Bedeutung für das autobiographische Erzählen beimaß, wird durch den *Paysan parvenu* belegt. Doch wird auch dort die Frage nicht gelöst, ob und wie die pikareske Lebensgeschichte zu einer selbstbestimmten Subjektposition führen kann. Denn der Roman bricht dort ab, wo Jacob sich nach seiner raschen Integration in die bürgerliche Schicht dazu anschickt, in die Sphäre der Aristokratie vorzustoßen, und läßt damit den weiteren Verlauf der Aufstiegs-geschichte offen. In *La Vie de Marianne* treten die beiden großen narrativen Paradigmen, der Liebes- und Abenteuerroman und der pikareske Roman, wie schon bei Lesage, aber in sehr viel subtilerer Weise, in ein dialogisches Verhältnis.¹⁷ Aus dieser Perspektive ist es als ein erstes wichtiges Merkmal der Komposition von *La Vie de Marianne* hervorzuheben, daß Marivaux hier eine eindeutige gattungsgeschichtliche Zuordnungsmöglichkeit der Lebensgeschichte vermeidet. Das wichtigste Verfahren ist hierfür der Rekurs auf das Motiv der ungeklärten Herkunft. Natürlich gehört das Geheimnis der Geburt zum Motivrepertoire des hohen Romans, doch wird es bei Marivaux in der fragmentarischen Form, in der er den Roman belassen hat, gerade nicht geklärt. Zwar versichert die Erzählerin zu Beginn, seit 15 Jahren um ihre Herkunft zu wissen, doch ohne mitzuteilen, in welchem Sinne die Lösung dieser Frage – »si le sang d'où je

¹⁶ Für René Démoris ist *Gil Blas* daher »le premier roman de la mauvaise foi« (*Le roman*, Anm. 10, 375). Vgl. auch die ähnliche Einschätzung bei Marie-Paule Laden, *Self-imitation in the Eighteenth-Century Novel*, Princeton (New Jersey) 1978, 47ff.

¹⁷ Marivaux' Auseinandersetzung mit den zu seiner Zeit führenden Gattungsparadigmen wird durch seine frühen narrativen Texte dokumentiert (vgl. hierzu Henri Coulet, *Marivaux romancier. Essai sur l'esprit et le cœur dans les romans de Marivaux*, Paris 1979, 369ff.). Eine entsprechende gattungsgeschichtlich orientierte Lektüre der *Vie de Marianne* schlägt Jürgen v. Stackelberg vor (vgl. *Von Rabelais bis Voltaire. Zur Geschichte des französischen Romans*, München 1970, 294ff.). Seiner These, daß die unterschiedlichen Gattungslinien zu einer neuen Einheit verschmolzen werden, ziehe ich allerdings eine dialogische Konzeption des Romans vor.

sortais était noble ou non, si j'étais bâtarde ou légitime« (15–16)¹⁸ – erfolgt ist. Daher kann das Folgende sowohl im Sinne des hohen Romans als Geschichte einer sich unter abenteuerlichen Umständen bewährenden adligen – zumindest »seelenadligen« – Identität¹⁹ als auch im Sinne des sozialen Aufstiegsschemas des pikaresken Romans gelesen werden.²⁰ Nach der kurzen Erzählung der Kindheit dominiert bei der Ankunft in Paris zunächst das pikareske Schema. Marianne befindet sich nach dem Tod ihrer Ziehmutter in der für den jungen Pikaro typischen Situation äußerster Verlassenheit – »sans autre guide qu'une expérience de quinze ans, plus ou moins« (23) –, wird von ihren Wirtsleuten bestohlen und sieht sich dann den dubiosen Avancen ihres Gönners M. de Climal ausgesetzt. Dabei verwarft sie sich aber emphatisch gegenüber den pikaresken Optionen, den Vorschlägen Climals, sie als Dienstbotin unterzubringen und, etwas später, sie als Mätresse auszuhalten. So kann Mariannes Lebensgeschichte dann einen eher »romanesken« Verlauf nehmen, und das Stigma der pikaresken Aufsteigerin wird ihr im folgenden – hierauf wird zurückzukommen sein – nur von ihren Neidern aufgeprägt. Die hauptsächlichen Stationen dieses romanesken Lebenslaufs sind die durch die Episode des verstauchten Fußes initiierte edle Liebe zu Valville, die Verwicklungen, die sich aus dem Zufall der familiären Bindungen zwischen M. de Climal, Valville und Mme de Miran ergeben, Mariannes Entführung aus dem Kloster und die Bedrohung der Beziehung zu Valville durch die – ebenfalls durch eine romaneske Leidenspose für Valville liebenswürdig gewordene – Rivalin Mlle de Varthon, bis dann durch Valvilles ganz unromaneske Charakterschwäche Mariannes »Roman« etwas von seinem hohen Niveau verliert.²¹

Von besonderem Interesse für unsere Fragestellung ist nun, wie diese mimetische Dimension von Mariannes Lebensgeschichte im Text thematisiert wird. Der gattungsgeschichtliche Bezug wird nämlich von Marianne selbst, und zwar im ironischen Dialog zwischen dem erzählenden und dem erlebenden Ich, in den Text eingebracht. Während die Erzählerin

¹⁸ Zitiert nach der Ausgabe von Frédéric Deloffre, Paris 1963.

¹⁹ Dies ist die Lektüre von Leo Spitzer in seiner bekannten Interpretation des Romans (»A propos de La Vie de Marianne. Lettre à M. Georges Poulet«, in: Spitzer, *Romanische Literaturstudien*, Tübingen 1959, 248–276).

²⁰ Die Figur des weiblichen Pikaros wurde durch López de Ubedas *La pizarra Justina* geschaffen und im 18. Jahrhundert durch Texte wie Defoes *Moll Flanders* oder Prévosts *Manon Lescaut* aktualisiert.

²¹ Daß Valville durch seine Untreue vom Idealbild des Romanhelden – »Il est réglé qu'ils doivent tous être constants« – abweicht, wird von der Erzählerin zu Beginn des achten Teils eigens hervorgehoben (375).

schon zu Beginn anlässlich des Überfalls auf die Kutsche, bei dem ihre mutmaßliche Mutter umkommt, sich von den damit verbunden romanesken Konnotationen distanziert – »Ce début paraît annoncer un roman: ce n'en est pourtant pas un que je raconte« (10) –, stilisiert die junge Marianne ihre Geschichte im Sinne des hohen Abenteuerromans. Die Gelegenheit dazu ergibt sich vor allem dadurch, daß sie immer wieder in Situationen gerät, in denen sie über ihre Herkunft und ihren Werdegang Rechenschaft ablegen soll. Sie tut dies, indem sie nach dem Muster der eingelegten Geschichten des Renaissance- und Barockromans ihr Leben als Kette von Unglücksfällen präsentiert, womit sie nicht nur Mitgefühl erwecken will, sondern auch den Status einer schicksalsbestimmten Existenz beansprucht, der ja traditionellerweise dem Helden hohen Standes vorbehalten ist. Am engsten lehnt sich Marianne an dieses Muster an, als sie Mlle de Varthon ihr Leben erzählt. Hierzu gibt die Erzählerin den folgenden ironischen Kommentar:

[...] je parlai en déplorable victime du sort, en héroïne de roman, qui ne disait pourtant rien que de vrai, mais qui ornait la vérité de tout ce qui pouvait la rendre touchante, et me rendre moi-même une infortunée respectable (356).

Diese Attitüde wird nicht nur durch die Ironie der Erzählerin desavouiert, sondern erweist sich auch aufgrund des weiteren Gangs der Handlung, also aufgrund einer *irony of events*, als verfehlt. Denn die Ausführlichkeit der Erzählung, derentwegen sie unterbrochen und erst einige Wochen später zu Ende gebracht wird, hat zusammen mit der ebenfalls durch den romanesken Ton motivierten Auslassung der Namen der beteiligten Figuren zur Folge, daß die im Hinblick auf die Beziehung zwischen Valville und Marianne noch unwissende Mlle de Varthon inzwischen die Zuneigung Valvilles gewinnt. Mit ihrer romanesken Unglückserzählung beschwört Marianne also das nächste Unglück geradezu herauf. Vergleicht man diese kritische Perspektivierung der romanesken Selbstinszenierung mit der Selbstdarstellung von vergleichbaren Erzählerfiguren, etwa der des Chevalier des Grieux in Prévosts *Manon Lescaut* oder auch der des M. des Frans in der Erzählung aus Robert Challes *Illustres Françaises*, auf die im folgenden Abschnitt noch ausführlicher einzugehen sein wird, so ergibt sich ein wichtiger Unterschied. Dort nämlich dient der Verweis auf die romaneske Schicksalhaftigkeit des erfahrenen Unglücks – in beiden Fällen handelt es sich um den typischen Fall des Liebesunglücks – dem erzählenden Ich dazu, die Charakterschwäche und die durch sie bedingte

Fremdbestimmtheit des erlebenden Ichs zu legitimieren. Doch hat dieser Versuch, eine in den Sog des niederen Romans geratene Lebensgeschichte zu nobilitieren, zur Folge, daß die Erzählerfigur ins moralische Zwielicht gerät und ihre Authentizität einbüßt. Demgegenüber bleibt bei Marivaux der Versuch der romanesken Reformierung der Lebensgeschichte auf die Ebene des erlebenden Ichs beschränkt. Die Erzählerin hingegen geht auf ironische Distanz zu Mariannes Roman und bekennt sich damit zu keiner der in ihrem Lebenslauf angelegten Geschichten. Sie definiert sich weder als pikareske Aufsteigerin wie noch Jacob im *Paysan parvenu* noch als schicksalsgeprüfte Heldin eines hohen Romans²², vielmehr reklamiert sie durch ihre Distanzierung eine Subjektposition jenseits der von ihr erzählten Geschichte(n).

III.

Entsprechend der eingangs getroffenen Unterscheidung ergeben sich die Gefahren der Verzerrung und der Fremdbestimmung der Lebensgeschichte, gegen die sich das autobiographische Erzählen zur Wehr zu setzen sucht, nicht nur aus seiner Abhängigkeit von literarischen Modellen, sondern auch aus seiner Situierung in einem gesellschaftlichen Diskurs- und Erzählkontext. Gemäß William Ray besteht eine den Roman des 18. Jahrhunderts insgesamt sowohl thematisch als auch strukturell in besonderer Weise prägende Frage darin, »how individual story relates to collective history«²³, wie also die individuelle Lebensgeschichte aus dem kollektiven Fundus des narrativen Wissens und aus der gesellschaftlichen narrativen Praxis ausdifferenziert werden kann. Rays Ansatz gewinnt daraus seine Plausibilität, daß die wichtige Rolle gesellschaftlicher Erzählformen für die lebensgeschichtliche Identitätskonstitution immer wieder in der dargestellten Welt selbst thematisiert wird. Dabei reicht das Spektrum der Thematisierungsformen, wie das oben bereits genannte Beispiel der *Princesse de Clèves* zeigt, vom formalisierten Verfahren der eingelegten Geschichten bis zu den gesellschaftlichen Klatscherzählungen. Mme de Lafayettes Roman stellt auch insofern ein markantes Beispiel dar – und wird von Ray deshalb auch als Ausgangspunkt seiner Untersuchung gewählt –, als er »the authority of collective narration over individual identi-

²² Diesem Muster ist dann allerdings die Geschichte der Mlle de Tervire angenähert.

²³ William Ray, *Story and History. Narrative Authority and Social Identity in the Eighteenth-Century French and English Novel*, Cambridge (Mass.) 1990, 9.

ty« besonders nachdrücklich demonstriert.²⁴ Denn die Liebesgeschichte von Mme de Clèves und M. de Nemours wird in ihm als Produkt der höfischen Diskurs- und Erzählpraxis gezeigt.²⁵ Im autobiographischen Erzählen erhält das Spannungsverhältnis von gesellschaftlichem und individuellem Text nun dadurch eine besondere Pointierung, daß der Ich-Erzähler sowohl ein existentielles Interesse als auch eine privilegierte Position besitzt, eine richtige und damit einseitige oder falsche perspektivische Ansichten korrigierende Version seiner Lebensgeschichte zu erstellen. So besteht eine vor allem im Memoirenroman verbreitete, im übrigen bereits im *Lazarillo de Tormes* eingeführte Funktionsbestimmung des autobiographischen Berichts darin, daß der Erzähler der über ihn im Umlauf befindlichen üblen Nachrede entgegentreten will.

Besonders deutlich ausgeprägt ist dieses Argument in den von Mme de Villedieu verfaßten *Mémoires de la vie de Henriette-Sylvie de Molière* [1671–1674], die schon aufgrund der thematischen Parallelen einen wichtigen Prätext für *La Vie de Marianne* darstellen. Henriette-Sylvie de Molière ist wie später Marianne ein Findelkind, wie Marianne ist sie von ihrer hohen Geburt überzeugt, und wie Marianne muß sie erleben, daß die Verbindung mit dem von ihr geliebten jungen Mann aus gutem Haus als Mesalliance aufgefaßt wird. Ihre immer wieder dem Modell des Abenteuerromans angenäherten Memoiren sind entsprechend dem Muster des *Lazarillo de Tormes* dadurch motiviert, daß sie sich in dem an eine hochstehende Gönnerin gerichteten Lebensbericht gegen die über sie kursierenden »médisances« zur Wehr setzen will, die ihr vor allem ein ausschweifendes Liebesleben nachsagen wollen. Der gesellschaftliche Kontext ist wie in der *Princesse de Clèves* die höfische Gesellschaft, und zwar nun im europäischen Maßstab, da Henriette sich darüber beklagt, »la fable de toutes les Cours de l'Europe« geworden zu sein.²⁶ Während die Protagonistin der Mme de Villedieu mit dem sicheren Selbstbewußtsein ausgestattet ist, über die wahre Version ihrer Geschichte zu verfügen, und somit ihre Identität nur gegen von außen kommende Infragestellungen schützen zu müssen glaubt, ist es der Kunstgriff Robert Challes in seinen *Illustres Françaises* [1713], die lebensgeschichtliche Identität seiner Erzählerfiguren

²⁴ Ray, *Story and History* (Anm. 23), 26.

²⁵ So lautet auch das Ergebnis meiner ansonsten etwas unterschiedlich perspektivierten Untersuchung »Affektpräsentation im klassischen Diskurs: *La Princesse de Clèves*«, in: Fritz Nies, Karlheinz Stierle (Hg.), *Französische Klassik. Theorie – Literatur – Malerei*, München 1985, 231–266.

²⁶ Ausgabe Tours 1977 (Publication du groupe d'étude du XVIIe siècle de l'Université François Rabelais), 78.

in sehr viel radikalerer Weise an den Kontext der gesellschaftlichen Erzählpraxis zu binden. Formal stellt sich Challes Erzähldispositiv als Kombination der Rahmenkonstruktion der Novellensammlungen und des Verfahrens der eingelegten Geschichten dar. Er präsentiert in seinem Text einen Kreis befreundeter Figuren, die sich wie im Falle des *Decamerone* oder des *Heptaméron* innerhalb von wenigen Tagen eine ganze Serie von Geschichten erzählen; dabei handelt es sich aber nicht um die für die Novellenform typischen auktorial perspektivierten Erzählungen, sondern im überwiegenden Fall um die in der Ich-Form präsentierten Lebensgeschichten der Erzählerfiguren selbst, in deren Zentrum ihre jeweiligen Liebeserfahrungen stehen. Dies entspricht also dem u. a. durch den Schäferroman und durch die Sierra Morena-Episode des *Quijote* geprägten Muster des Austauschs von Liebes- und Leidenserzählungen, wobei diese Filiation dadurch noch akzentuiert wird, daß ein Teil dieser Geschichten noch unvollendet ist und erst im Zusammenhang der Rahmenhandlung aufgelöst wird. Im Gegensatz zu beiden Modellen aber situiert Challe diesen Erzählrahmen in einem städtischen Milieu, das im Grenzbereich zwischen Adel und Bürgertum angesiedelt ist.

Wie die *Histoire de M. des Frans et de Silvie* besonders nachdrücklich zeigt, wird in diesem Kontext das Erzählen der Lebensgeschichte zu einem Unternehmen, das der Verfügung des einzelnen entzogen ist und nur in vielstimmiger Form realisiert werden kann.²⁷ Des Frans wird durch seine Beziehung zu Silvie nicht nur in die intersubjektive Abhängigkeit der Liebe versetzt, sondern wird auch bei der Interpretation seiner Lebensgeschichte von den Erzählungen anderer abhängig. Silvie, die in konventionell-romanesker Weise beim Kirchgang als schöne Unbekannte in sein Leben tritt, teilt mit Mme de Villedieus Henriette-Sylvie den Makel der illegitimen Geburt. Sie verheimlicht daher des Frans zunächst ihre Herkunft, wird dann aber in an ihn und seine Mutter gerichteten anonymen Briefen bezichtigt, eine Abenteuerin und Betrügerin zu sein. Sie gerät damit in die typische Situation, sich durch eine ausführliche Erzählung ihres Lebens rechtfertigen zu müssen. Ihre Version, nach der sie die Tochter eines im Krieg gefallenen hohen Adligen und einer Bürgerlichen ist, wird von des Frans' Onkel später noch einmal 'nach oben' korrigiert, da der Onkel als Vertrauter des verstorbenen Vaters ihr auch eine hochadlige Mutter zuweist. Da des Frans' Mutter trotz dieser Klärungen eine Mesalliance

²⁷ Zum dialogischen Charakter der *Illustres françaises* vgl. Michèle Weil, *Robert Challe romancier*, Genf 1991, 52ff.

fürchtet – der Text bildet also in mehrfacher Hinsicht ein Bindeglied zwischen Mme de Villedieu und Marivaux²⁸ –, führen des Frans und Silvie eine heimliche Ehe, die unglücklich endet: Des Frans entdeckt Silvie beim Ehebruch und verstößt sie mit äußerster Härte, ohne ihre Unschuldsbetuerungen ernst zu nehmen, worauf sie alsbald im Kloster stirbt. Angesichts dieser Sachlage kehrt des Frans bei seiner Erzählung im Freundeskreis zu einer Sicht von Silvie zurück, die ihrer negativen Typisierung als charakterlose Aufsteigerin in den verleumderischen Briefen weitgehend entspricht. Doch wird diese Einschätzung in der anschließenden Geschichte des Freundes Dupuis erneut korrigiert. Denn Dupuis, dem sich Silvies Verführer anvertraut hat, weiß zu berichten, daß sie nur durch einen Liebeszauber zum Ehebruch verleitet werden konnte. Durch diese Art der Gestaltung wird der Rechtfertigungsfunktion der autobiographischen Erzählung eine neue Dimension verliehen. Denn von der Frage, ob Silvies Geschichte dem ihr böswillig angehefteten Etikett der pikaresken Abenteuerin entspricht oder sich als Leidensweg der verfolgten Unschuld darstellt, hängt auch die Interpretation von des Frans' Lebenslauf und die Einschätzung seines früheren Verhaltens entscheidend ab. So macht des Frans im Verlauf des Erzählvorgangs einen tiefgreifenden Wandel durch. Nachdem er zunächst Silvie als Ursache seines unabänderlichen Frauenhasses präsentiert hat, löst die Erkenntnis seiner Fehleinschätzung eine schmerzhaft Erschütterung bei ihm aus, durch die er sich seiner noch andauernden Liebe bewußt wird.

Wie schon bemerkt, nimmt Marivaux in seiner *Vie de Marianne* zwei zentrale Motive der besprochenen Texte auf: das Motiv der ungeklärten Geburt bzw. Standeszugehörigkeit der Protagonistin und das Motiv der dadurch drohenden Mesalliance, wobei in allen drei Fällen der in Frage kommende junge Mann keinen Vater mehr hat und daher von seiner Mutter abhängt. In jedem Fall wird daher der Lebenslauf der Protagonistin zum Gegenstand eines besonderen gesellschaftlichen Interesses und generiert unterschiedliche Versionen ihrer Lebensgeschichte. Dabei wird auch in Marivaux' Roman die Auseinandersetzung zwischen der Protagonistin und ihren Gegenspielern – entsprechend dem oben skizzierten gattungsgeschichtlichen Kontext – zum Dialog zwischen einer hohen romanesken und einer niederen pikaresken Version.²⁹

²⁸ Eine Erzählung, die eine ähnliche Konstellation aufweist und daher ebenfalls als Prätext von *La Vie de Marianne* gilt, ist die *Histoire de M. de Contamine et d'Angélique*.

²⁹ Zum folgenden vgl. (Ray) *Story and History* (Anm.23), 108ff.

Nach dem Tod ihrer Ziehmutter wird es für Marianne zu einer sie immer wieder kränkenden Grunderfahrung, daß sie von fremden Darstellungen ihrer Lebensgeschichte abhängig ist. So provoziert die Form, in der sie von ihrem ersten Beschützer, Père Vincent, M. de Climal als hilfsbedürftige Waise vorgestellt wird, einen ersten Protest ihres »petit amour-propre« (27). In welcher Weise ihre Beziehung zu Valville durch die gesellschaftliche Erzählpraxis betroffen ist, erfährt sie zum ersten Mal in der komödienhaften Szene, in der die verborgenen Beziehungen zwischen ihr, Valville und Mme de Miran enthüllt werden. Als Mme de Miran mit Mme Dorsin ihren neuen Schützling im Kloster besucht, kommt die Rede auch auf Valvilles Bekanntschaft mit einer Unbekannten, die die Heiratspläne der Mutter gefährdet. Aus Sicht der beiden Damen kann es sich dabei nur um eine »grisetten« oder eine »petite aventurière« handeln, gegen deren Einfluß man sich konsequent zur Wehr setzen müsse (176). Marianne, die ebenfalls bis dahin nicht wußte, wen sie mit Mme de Miran vor sich hat, wird so mit der pikaresken Version ihrer Geschichte konfrontiert. Ihre Reaktion besteht darin, sich zu erkennen zu geben und das Odium der »aventurière« durch die hochherzige Bereitschaft zum Verzicht zu widerlegen. Daß dabei spontaner Großmut und geschicktes Kalkül – letztlich führt die Verzichtsbereitschaft ja dazu, daß Valville an ihr festhalten will – unauflösbar miteinander verbunden sind, ist in der Marivaux-Kritik häufig genug beschrieben worden. Obwohl Marianne auch Mme de Miran auf diese Weise auf ihre Seite bringen kann, ist die Bedrohung durch die sich in der gesellschaftlichen Erzählpraxis formierende öffentliche Meinung nicht aus dem Wege geräumt. Nachdem Mme Dutour, Mariannes erste Arbeitgeberin, sie in einer erneuten Enthüllungsszene³⁰ als ihre ehemalige »fille de boutique« identifiziert hat (265), ist das Gerede nicht mehr zu stoppen und ruft den heftigen Widerstand von Valvilles Verwandten gegen die geplante Verbindung hervor. Schließlich kommt es im Beisein des Ministers zu einer weiteren Verhandlung über Mariannes lebensgeschichtliche Identität, bei der die beiden Versionen ihrer Geschichte miteinander konfrontiert werden. Nachdem sich Marianne aufgrund einer erneuten Demonstration ihrer »vertus romanesques« durchgesetzt hat, wird der Dialog der narrativen Muster durch den ironisch-aggressiven Abschiedsgruß von Mariannes hartnäckigster Gegnerin präzisiert:

³⁰ Sie ist besonders deutlich an das pikareske Paradigma der Entlarvung des Aufsteigers angelehnt. Vergleichbare Szenen finden sich vor allem in Quevedos *Buscón*, dann aber auch im *Physion parvenu*.

Adieu, la petite aventurière; vous n'êtes encore qu'une fille de condition, nous dit-on; mais vous n'en demeurerez pas là, et nous serons bien heureuses, si au premier jour vous ne vous trouvez pas une princesse (338).

Eine nochmalige Fortsetzung findet diese Identitätsverhandlung im Kontext von Mariannes Beziehung zu Mlle de Varthon. Wie oben bereits dargestellt wurde, trägt Marianne ihrer Freundin und späteren Rivalin ihre Lebensgeschichte in einer besonders ausgeprägten romanesken Stilisierung vor. Um ihre Beziehung zu Valville zu rechtfertigen, antwortet Mlle de Varthon mit einer Version, die gerade die von Marianne ausgesparten »petits articles«, etwa ihre Anstellung als »fille de boutique«, in den Mittelpunkt rückt. Der Satz, mit dem Mlle de Varthon ihre Gegenüberstellung einleitet – »Votre histoire a éclaté, ces petits articles ont été sus par tout le monde« (391) –, bringt im Bedeutungsspektrum des Verbs »éclater« die destruktive Macht der gesellschaftlichen Erzählpraxis sehr schön zum Ausdruck. Denn Mariannes Geschichte »explodiert« in doppelter Weise: Mit ihrer Überantwortung an die vielen bösen Zungen der guten Gesellschaft geht das Zerspringen der idealen Form einher, die ihr Marianne geben wollte.

Wie dieser Identitätsdialog endet und ob Marianne die hohe Version ihrer Geschichte letztlich durchsetzen kann, läßt der Roman, wie bereits festgestellt, offen. Vor dem Hintergrund der oben genannten Prätexte, insbesondere des Romans von Mme de Villedieu, ist nun aber der Begründungszusammenhang des autobiographischen Erzählens auf der Ebene des erzählenden Ichs besonders aufschlußreich. Wie im Falle von Henriette-Sylvie de Molière wird Mariannes Lebensbericht auf Wunsch einer Freundin angefertigt und ist an diese Freundin adressiert. Allerdings wird der Rang dieser Freundin nicht eigens thematisiert³¹, so daß sie offenbar nicht den Status einer Legitimationsinstanz einnimmt, die den Wahrheitsanspruch der ihr vorgetragenen Version autorisieren soll. Wichtiger aber noch ist, daß Marianne die Freundin bittet, ihr Anonymat zu wahren: »N'oubliez pas que vous m'avez promis de ne jamais dire qui je suis; je ne veux être connue que de vous« (9). Damit verzichtet Marivaux' Erzählerin explizit auf das topische Rechtfertigungsmotiv. Statt dessen zieht sie sich aus der gesellschaftlichen Erzählpraxis zurück und kündigt die Abhängigkeit ihrer Identität von dieser Erzählpraxis auf. Wie im Falle der intertextuellen Dimension der Mimesis, die ja, wie wir gesehen haben, eng mit der in der gesellschaftlichen Erzählpraxis erfolgenden

³¹ Erst zu Beginn des achten Teils (375) wird sie mit dem Titel »marquise« angeredet.

Modellierung der Lebensgeschichte verflochten ist, markiert Marianne ihre Subjektposition durch die Negation. Identität wird hier, so will es scheinen, schon zur Privatsache; doch soll der letzte Abschnitt nun dazu dienen, diese modernisierende Einschätzung etwas zu korrigieren.

IV.

Der Prozeß der mimetischen Prägung der Lebensgeschichte – und damit auch die Gefahr ihrer Fremdbestimmung durch vorausliegende Modelle – setzt nicht erst mit ihrer narrativen Modellierung ein, sondern ist bereits in der mimetischen Verfaßtheit der sozialen Existenz angelegt. Wie die besondere Beliebtheit der Theatermetapher zeigt, tritt der rollenhafte Charakter des gesellschaftlichen Lebens mit der Renaissance verstärkt ins Bewußtsein. Dabei schließt der Begriff der Rolle die Vorstellung der Nachahmung mit der einer selbstentfremdenden Entäußerung zusammen – die als solche Subjektivität natürlich erst ermöglicht.³² In der französischen Moralistik des 17. Jahrhunderts wird diese mimetische Konzeption des gesellschaftlichen Verhaltens pointiert aufgenommen und erhält ein präzises psychologisches und anthropologisches Fundament. Demnach ist es der *amour-propre*, der egoistische Grundimpuls der menschlichen Psyche, der den Menschen zum Rollenspieler macht. »L'orgueil« – als Variante des *amour-propre* – ist gemäß einer Formulierung La Rochefoucaulds aufgrund seiner beständigen Metamorphosen dazu in der Lage, »tous les personnages de la comédie humaine« zu spielen.³³ Dabei bedient sich die Selbstliebe, wie La Rochefoucauld an zahlreichen Beispielen vorführt, mit Vorliebe unterschiedlicher Tugendmasken, um zur narzißtischen Befriedigung zu kommen. Allerdings ist dies kein bewußtes Rollenspiel, sondern ein Verfallen an die Rolle, da sich die durch die Maske bewirkte Täuschung des anderen im allgemeinen mit der Selbsttäuschung des durch sein Selbstbild faszinierten Ichs verbindet. Diese intersubjektiven Vorgänge hat Pierre Nicole in seinen moraltheologischen Abhandlungen genau analysiert. Nicole beschreibt dort³⁴, wie der – nach dem Muster

³² So das wichtige Argument von Helmuth Plessner gegen oberflächliche Konzeptionen sozialer Entfremdung (vgl. »Soziale Rolle und menschliche Natur«, in: Plessner, *Dießseits der Utopie*, Düsseldorf 1966, 7-23).

³³ La Rochefoucaulds, *Maximes*, hg. von Jacques Truchet, Paris 1967, 137.

³⁴ Vgl. vor allem »De la charité et de l'*amour-propre*«, in: Pierre Nicole, *Œuvres philosophiques et morales*, hg. von Charles Marie Gabriel Bréchillet Jourdain, Paris 1845 (Nachdruck Hildesheim 1970), 179-206.

von Hobbes konzipierte – primäre menschliche Existenzkampf in der zivilisierten Gesellschaft in einen Machtkampf um Anerkennung transformiert wird, in dem die Individuen die Bestätigung ihrer jeweiligen Selbstbilder suchen. Doch hat das Ich immer mit dem Widerstand des fremden *amour-propre* zu rechnen und muß daher eine Rolle entwerfen, die diesen fremden *amour-propre* verführt und zur Kooperation bewegt. Das Rollenspiel des *amour-propre* stellt sich damit vor allem als Angleichung an die gesellschaftlichen Erwartungen dar, da nur so ein bewunderungswürdiges Selbstbild konstituiert werden kann. Auf diese Weise will der *amour-propre* ein mimetisches Spiel des Begehrens in Gang setzen³⁵, bei dem der andere zum Nachvollzug der narzißtischen Selbstbezogenheit gebracht werden soll. Doch impliziert dies auf beiden Seiten immer ein gewisses Maß an Verstellung und Selbstentfremdung: beim »Verführer«, da er ein vorteilhaftes Selbstbild zu präsentieren sucht, beim »Verführten«, da er sich von diesem Bild als dem für seine Selbstliebe relevanten Spiegel gefangen nehmen läßt.

Die moralistische Analyse der Abhängigkeit vom fremden Blick und des daraus resultierenden entfremdenden Rollenspiels hat naturgemäß zunächst die dramatische Literatur, die Komödie Molières und die Tragödie Racines stark geprägt. Wie Dieter Steland in einer Reihe anschaulicher Analysen gezeigt hat, dringt sie aber auch – vor allem im Gefolge des Erzählwerks der Mme de Lafayette – mehr und mehr in die narrativen Gattungen ein³⁶ und trägt maßgeblich zur Ausbildung des französischen Gesellschaftsromans des 18. Jahrhunderts, der von Peter Brooks so genannten »novel of worldliness«³⁷, bei. Marivaux nimmt in dieser Entwicklung eine herausgehobene Stellung ein, wobei die rollenhafte Konzeption des gesellschaftlichen Lebens natürlich auch dem Komödienautor besonders entgegenkommt. Bevor wir zu Marivaux zurückkehren, soll zunächst wieder ein weiterer Beispieltext vorgestellt werden, der die Herausforderungen der mimetischen Fremdbestimmung – nun in Form der Rollenmimesis – für das autobiographische Erzählen besonders deutlich erkennen läßt, in diesem Fall allerdings kein Prätext für *La Vie de Marianne*, sondern die wäh-

³⁵ Es handelt sich also um eine besonders prägnante Ausprägung des von René Girard beschriebenen »*désir mimétique*«. Vgl. *La violence et le sacré* (Anm. 8).

³⁶ Vgl. Dieter Steland, *Moralistik und Erzählkunst von La Rochefoucauld und Mme de Lafayette bis Marivaux*, München 1984.

³⁷ In dem so betitelten Buch (*The Novel of Worldliness. Crébillon, Marivaux, Laclos, Stendhal*, Princeton 1969) hat Brooks als erster die zentrale Bedeutung der moralistischen Gesellschaftsanalyse für die Entwicklung des französischen Romans sichtbar gemacht.

rend der Abfassungszeit von Marivaux' Roman erschienenen *Égarements du cœur et de l'esprit* [1736–1738] von Crébillon fils.

Wie *La Vie de Marianne* behandelt Crébillons Roman das typische Sujet der »novel of worldliness«, nämlich die Initiation eines jungen Menschen in das Leben der guten Pariser Gesellschaft, in diesem Fall in einer hochadligen und mit libertinen Zügen ausgestatteten Version.³⁸ Der noch sehr unerfahrene – standesmäßig der geschilderten Gesellschaft jedoch eindeutig zugehörige – Protagonist und spätere Ich-Erzähler Meilcour wird in der nur wenige Wochen umfassenden, wie bei Marivaux abgebrochenen Erzählung gleichzeitig in mehrere Liebesabenteuer verstrickt. Obwohl er am meisten der jungen und durch seine romaneske Phantasie idealisierten Hortense zuneigt, erliegt er der Verführung der erfahrenen Mme de Lursay und kommt dabei zu der bitteren Erkenntnis, den falschen Weg eingeschlagen zu haben. Meilcour erleidet dieses Schicksal, obwohl er bereits zuvor durch den notorischen Libertin Versac über die Grundlagen und Methoden des sozialen Erfolgs, die Voraussetzungen also, in den Macht- und Verführungsspielen der Salongesellschaft zu bestehen, instruiert wurde. Versacs Erfolgsrezept besteht einfach darin, die moralistische Kritik des gesellschaftlichen Verhaltens zur positiven Richtschnur seines Handelns zu machen.³⁹ Die von den Moralisten entlarvte Einschmeichlungsstrategie des *amour-propre*, mit der er sich die fremde Selbstliebe gefügig zu machen sucht, kleidet Versac in die Form einer zynischen Verhaltensmaxime: »Ce n'est qu'en paraissant soumis à tout ce qu'elles [les femmes] veulent, qu'on parvient à les dominer.«⁴⁰ Versac will somit das unbewusste Rollenspiel des *amour-propre* in ein bewusstes Rollenspiel transformieren: »tendre avec la délicate, sensuel avec la voluptueuse, galant avec la coquette ... voilà tous les rôles que vous devez jouer.«⁴¹ Allerdings ist Meilcour, der, wie eine Prolepse ankündigt, später in Versacs Fußstapfen treten wird, noch nicht in der Lage, diese Lehren umzusetzen. Vielmehr gelingt es Mme de Lursay, gegenüber dem bereits abgekühlten und sich überlegen wahnenden jungen Freund erneut ein verführerisches Selbstbild durchzusetzen und ihn damit an sich zu binden. Wenn nun

³⁸ Eine ausführliche und gut informierte Darstellung der in Crébillons Romanen dargestellten gesellschaftlichen Welt gibt Hans-Günter Funke, *Crébillon als Moralist und Gesellschaftskritiker*, Heidelberg 1972.

³⁹ Dasselbe Verfahren wird die Marquise de Merteuil in den *Liaisons dangereuses* propagieren. Vgl. hierzu Verf., »Die moralistische Affektkonzeption in Choderlos de Laclos' »Liaisons dangereuses«, in: *Romanische Forschungen* 104 (1992), 293–312.

⁴⁰ Crébillon, *Les Égarements du cœur et de l'esprit*, Ausgabe Étiemble, Paris 1977, 244.

⁴¹ Crébillon, *Les Égarements* (Anm. 40), 250.

Crébillon den Meilcour in die Rolle des Ich-Erzählers einsetzt, dann die Figur, die am stärksten durch den mimetischen Entfremdungsprozeß betroffen ist. Meilcour ist somit ein weiteres – und zwar besonders ausgeprägtes – Beispiel eines Ich-Erzählers, der sich ein fremdbestimmtes Leben im Erzählvorgang zu eigen zu machen versucht. Dabei stützt er sich nun ebenfalls auf das Instrumentarium der moralistischen Psychologie, um seine ehemalige Verstrickung in die intersubjektiven Prozesse der guten Gesellschaft zu durchleuchten und zu verstehen.⁴² So unterzieht er etwa die Szene seiner Verführung durch Mme de Lursay einer ausführlichen Analyse, in der er zeigt, wie Mme de Lursay einen vermeintlichen Rivalen umwirbt, um den *amour-propre* des spröden Freundes zu stimulieren und durch das so geweckte eifersüchtige Begehren zur Befriedigung ihrer eigenen Selbstliebe zu gelangen. Meilcour kehrt also von der praktizierten Moralistik des Libertins zu einer kritisch-beschreibenden Moralistik zurück. Aufgrund dieses moralistischen Blicks auf das frühere Ich ist es das paradoxe Merkmal dieser Aneignung, daß die Fremdbestimmtheit in ihr gerade nicht aufgehoben, sondern als solche sichtbar gemacht wird. Das Verhältnis des Erzählers zum erlebenden Ich ist daher durch eine äußerst weite Erzähldistanz geprägt.⁴³ Der erfahrene Erzähler, der, wie das Vorwort erklärt, durch die Beziehung zu einer tugendhaften Frau letztlich zu sich selbst zurückgefunden hat, ansonsten aber ohne Konturen bleibt, scheint mit dem unerfahrenen Meilcour nichts mehr gemein zu haben und blickt mit einer nur kühle Ironie und verhaltene Trauer zulassenden, also beinahe schon Flaubertschen *impassibilité* auf das frühere Ich zurück. Das moralistische Erzählen, wie es uns bei Crébillon entgegentritt, illustriert besonders deutlich eine schon bei den anderen mimetischen Dimensionen konstatierte Tendenz: daß sich nämlich das Subjekt als solches nur durch das Erzählen einer Geschichte konstituieren kann, die nicht seine eigene ist.

Wie Crébillons Meilcour, so entwickeln auch die Ich-Erzähler der beiden großen Romane Marivaux', Jacob und Marianne, ein Selbstverhältnis, das auf dem moralistisch-psychologischen Blick auf das frühere Ich beruht. Auch in ihrem Fall dient die autobiographische Perspektive vor al-

⁴² Zur moralistischen Konzeption des gesellschaftlichen Rollenspiels und den Phantasmagorien des *amour-propre* vgl. Claude Labrosse, »La substitution dans les *Égarements*«, in: Pierre Rétat et al., *Les paradoxes du romancier: les »Égarements« de Crébillon*, Grenoble 1975, 99–127.

⁴³ Die perspektivische Gestaltung der Erzählsituation ist verschiedentlich eingehend analysiert worden. Siehe Peter V. Conroy Jr., *Crébillon fils: Techniques of the Novel*, Studies on Voltaire and the Eighteenth Century 99, Banbury 1972, 75ff.; William F. Edmiston, *Hindsight and Insight. Focalization in Four Eighteenth-Century French Novels*, University Park (Pennsylvania), 15ff.

lem dazu, die Verstrickung und Bewährung des früheren Ichs im gesellschaftlichen Rollenspiel darzustellen. Doch ergeben sich im Vergleich mit Crébillon fils auch wichtige Unterschiede in der Auseinandersetzung mit der gesellschaftlichen Fremdbestimmtheit. Sie beruhen vor allem darauf, daß Marivaux neue Formen der Aneignung des durch den *amour-propre* geleiteten Verhaltens zu entwerfen versucht.

Eine Szene, in der Mariannes Initiation in die gesellschaftlichen Interaktionsprozesse besonders eindrücklich geschildert wird, spielt sich während eines feiertäglichen Kirchganges ab, bei dem sie zum ersten Mal der guten Pariser Gesellschaft begegnet (60ff.). Der Besuch des Gottesdienstes ist für Marianne eine schöne Gelegenheit, die ihr von M. de Climal geschenkt und nur unter moralischen Skrupeln angenommenen Kleider⁴⁴ ein erstes Mal auszuführen. Auf der Suche nach einem würdigen Publikum begibt sie sich wie selbstverständlich in den vorderen Teil der Kirche, um sich inmitten der vornehmen Gesellschaft zu plazieren. Dort kann Marianne bald feststellen, daß ihre attraktive jugendliche Erscheinung zum Gegenstand des allgemeinen Interesses wird. Nachdem ihr die irritierten Blicke der Damen zum untrüglichen Zeichen ihres Triumphs geworden sind, beschäftigt sie die Aufmerksamkeit der Herren – »pour les tenir en haleine« –, indem sie ihnen immer wieder neue kleine Einblicke in ihre Reize verschafft; etwa durch den Augenaufschlag beim Betrachten der an den Wänden hängenden Gemälde oder durch das Entblößen ihres Armes beim Zurechtrücken der Kopfbedeckung. Marianne spielt also gleich bei diesem ersten Auftritt mit großem Erfolg das Verführungsspiel, das Meilcour erst mühsam erlernen muß, und damit ist die Basis für einen etwas anderen Umgang mit der gesellschaftlichen Rollenmimesis gegeben.

Zunächst ist festzuhalten, daß in dieser Szene die von Nicole beschriebene Prägung des gesellschaftlichen Rollenspiels durch den fremden Blick⁴⁵ in paradigmatischer Weise vorgeführt wird. In ihrem Zentrum steht der Aufbau einer komplexen Blickrelation, in der Mariannes Selbstbild konstituiert und bestätigt wird. An dieser Blickrelation sind drei Parteien beteiligt: neben Marianne selbst die Damen und die Herren der sie umge-

⁴⁴ In dieser bereits häufig interpretierten Szene des Wäschekaufs stellt Marivaux in sehr subtiler Weise die Selbsttäuschungsmechanismen des *amour-propre* dar.

⁴⁵ Vgl. die hierfür zentrale Passage in »De la connaissance de soi-même«, in: Nicole, *Œuvres philosophiques* (Anm. 34), 25: »[...] il faut connaître qu'il [l'homme] ne se regarde pas moins selon un certain être qu'il a dans l'imagination des autres, que selon ce qu'il est effectivement, et qu'il ne forme pas seulement son portrait sur ce qu'il connaît de soi par lui-même, mais aussi sur la vue des portraits qu'il en découvre dans l'esprit des autres [...]«

benden guten Gesellschaft. Auch wenn hier alle Beteiligten füreinander posieren, so sind es doch vor allem die Damen, die die Bestätigung ihres *amour-propre* durch den männlichen Blick erhoffen und sich daher verführerisch in Szene setzen. Daher kommt es zur Konkurrenz zwischen den weiblichen Selbstbildern, die durch die Männer zugunsten Mariannes entschieden wird. Ihr Sieg wird dadurch vollkommen, daß auch die Frauen nicht umhin können, ihre Überlegenheit anzuerkennen und die männliche Huldigung wider Willen mitzuvollziehen. Zwar versuchen Mariannes Rivalinnen, ihre eifersüchtige Bewunderung unter der Maske der gespielten Gleichgültigkeit zu verbergen, doch wird Marianne durch ihren eigenen *amour-propre* dazu befähigt, die Schutzmaßnahmen des fremden *amour-propre* zu durchschauen. Diese Fähigkeit aber verdankt sie, wie zu Beginn der Szene ausdrücklich hervorgehoben wird, der grundsätzlich mimetischen Disposition der Selbstliebe. Die eigene Gefallsucht, so formuliert die Erzählerin, bildet den Schlüssel, mit dem sich die Ausdrucksformen der fremden Gefallsucht entziffern lassen. Sie wiederholt damit einen zentralen moralistischen Grundsatz: Aufgrund des für ihn konstitutiven Konkurrenzverhältnisses wird der eigene *amour-propre* zum unfehlbaren Instinkt, der die Manöver des fremden *amour-propre* einschließlich seiner Erfolge und Niederlagen genau zu registrieren weiß. Die erste Ebene der Blickrelation, in der sich Marianne als bewundertes und beneidetes Objekt des fremden Blicks sowohl erfährt als auch inszeniert, wird durch die in der Erzählsituation konstituierte Perspektive erweitert, da die Erzählerin ihrerseits auf die junge Marianne (zurück)blickt und in diesen Rückblick die Adressatin mit einbezieht. Es ist dabei merkmalshaft für die Sicht der Erzählerin, daß sie die von der jungen Marianne in vorreflexiver Weise erlebten und gestalteten Interaktionsprozesse explizit auszuformulieren vermag. Dazu gehört vor allem auch das bewußte Nachvollziehen der durch den *amour-propre* bedingten Einfühlungsvorgänge. So gibt die Erzählerin in einer der erlebten Rede bereits angenäherten Form die von der jungen Marianne intuitiv erschlossenen Gedanken der eifersüchtigen Rivalinnen ausführlich wieder. Das bedeutet natürlich, daß sie deren nur widerwillig gezollte Anerkennung erneut genießt und zugleich die junge Marianne – wie einst den Männern – nun auch dem bewundernden Blick der Adressatin darbietet.⁴⁶

⁴⁶ Zu diesem Aspekt der andauernden Koketterie Mariannes vgl. Jean Rousset, *Narcisse romancier. Essai sur la première personne dans le roman*, Paris 1973, 106ff.

Im Hinblick auf unsere Ausgangsfrage, ob und wie die Fremdbestimmtheit der Rollenmimesis bei Marivaux überwunden werden kann, ist zunächst zu bemerken, daß in der geschilderten Szene das gesellschaftliche Rollenspiel als ein lustvolles Erlebnis präsentiert wird, das im Vorgang des Erzählens noch einmal wiederholt werden kann. Während sich für Meilcour mit diesem Rollenspiel vor allem die schmerzliche Erfahrung des Selbstverlusts verbindet, wird es von der jungen Marianne als Möglichkeit der Selbstrealisierung empfunden und daher spontan bejaht.⁴⁷ Wie wir gerade gesehen haben, partizipiert auch die gealterte Marianne noch an dieser spontanen Bejahung, doch kommt nun ein hohes Maß an ironischer Distanz hinzu.⁴⁸ Denn wenn die Erzählerin erklärt, daß ihr Durchschauen der Rivalinnen auf der ihnen gemeinsamen »vanité« beruht habe, so verweist sie darauf, daß alle an der Szene Beteiligten in demselben psychologischen Automatismus befangen sind. Daraus erklärt sich auch der komödienhafte Charakter der Szene: Er entsteht dadurch, daß der moralistische Blick der Erzählerin die gesellschaftlichen Rollenzwänge und damit die – für Bergson bekanntlich komikgenerierende – Mechanisierung des Lebens freilegt, indem er alle Figuren als von den Fäden des *amour-propre* geführte Marionetten erscheinen läßt. Diese Sicht bietet der Erzählerin aber gerade auch die Chance eines Distanzgewinns, durch den sie sich als Subjekt affirmieren kann. Doch ist im komödienhaften Charakter der Erzählperspektive nun auch impliziert – und auch hierin unterscheidet sich Marianne von Meilcour –, daß diese Selbstaffirmation kein einsamer Akt ist, sondern eine gesellschaftliche Kommunikationssituation voraussetzt. Sie wird hier einerseits durch die Briefrelation hergestellt, andererseits aber auch dadurch, daß die moralistische psychologische Analyse auf einem hochgradig kodifizierten gesellschaftlichen Wissen beruht und daß ihre Beherrschung geradezu zum guten Ton gehört. So ist die Distanz der Erzählerin eine inszenierte Distanz, und die vorgeführte Reflexionshaltung hat ihrerseits den Charakter einer Rolle, die als solche auf den bewundernden Blick der Adressatin bezogen ist. Die Erzählerin erheischt Beifall nicht nur für das spontane Rollenspiel der

⁴⁷ Diese Positivierung des *amour-propre* zur »daseinweiternden Dynamik« hebt Steland in seiner Interpretation des *Paysan parvenu* und in seinen Bemerkungen zu *La Vie de Marianne* besonders hervor (vgl. *Moralistik und Erzählkunst*, Anm. 36, 309ff., 341ff., 345).

⁴⁸ Diese Einschätzung unterscheidet sich deutlich von der Henry Couleis (Anm. 17, 225ff.), der in Marianne eine vom Leben enttäuschte Frau sehen will, die in einem Gefühl des Bedauerns ihrem früheren Ich verbunden bleibt. Eine weite Erzähldistanz nimmt hingegen Béatrice Didier an (*La voix de Marianne. Essai sur Marivaux*, Paris 1973, 18ff.).

jungen Marianne, sondern auch für die Fähigkeit der nun Gealterten, dieses Rollenspiel zu durchschauen.

In *La Vie de Marianne* erfolgt die Aneignung der Lebensgeschichte also dadurch, daß sie in ihrer rollenhaften Verfaßtheit gezeigt und angenommen wird. Dies kann dann aber nur eine partielle Aneignung sein, da in dieser theatralischen Schweise impliziert ist, daß das erzählende Subjekt Zuschauer einer Lebensgeschichte ist, deren Skript es nicht selbst verfaßt, sondern – im besten Fall – zur Basis einer gelungenen rollenhaften Performanz gemacht hat. Doch ist gerade diese nur partielle Verfügbarkeit der Lebensgeschichte auch wieder die Voraussetzung für die Selbstinszenierung eines Subjekts, das in der Distanzierung vom gesellschaftlichen Rollenspiel bzw. in einem dieses Rollenspiel spielerisch nachvollziehenden Erzählen sich als solches erweist. Schon die junge Marianne findet aufgrund ihrer Spontanität insofern einen eigenen Weg im gesellschaftlichen Rollenspiel, als sie weder ein unbedarftes Opfer wie Meilcour noch eine vorsätzliche – libertine – Verführerin ist. Das Rollenspiel der Erzählerin hingegen erhält den Charakter freier Souveränität dadurch, daß es den pragmatischen Zwängen – auch dem der Rechtfertigung – entzogen im halböffentlichen Raum ihrer Korrespondenz erfolgt und damit zu einer Form der Selbstinszenierung wird, in der das ästhetische Moment die Oberhand gewinnt.

Die Dominanz dieser reflektierten moralistischen Aneignungsform der Lebensgeschichte macht auch den distanzierten Umgang mit den zitierten narrativen Mustern erklärbar. Zunächst ist natürlich festzustellen, daß sich das moralistische Rollenbewußtsein leicht mit dem intertextuellen Rollenbewußtsein bzw. dem Bewußtsein der intertextuellen Prägung des Lebenslaufs verknüpft. So bildet Mariannes kritische Präsentation ihres früheren Hangs zur romanesken Selbststilierung einen integralen Teil ihrer moralistischen Analyse des gesellschaftlichen Verhaltens. Es kommt jedoch ein entscheidendes Moment hinzu: Während eine narrative Modellierung des Selbstverhältnisses darauf ausgerichtet ist, die Distanz zwischen dem erlebenden und dem erzählenden Ich durch den Sinnzusammenhang der Lebensgeschichte aufzuheben, beruht das moralistisch-theatralische Selbstverhältnis auf dem Fortbestand dieser Distanz. Hierin mag ein entscheidender Grund dafür zu suchen sein, daß Marivaux weder den *Paysan parvenu* noch *La Vie de Marianne* vollendet hat. Zudem basiert dieses Selbstverhältnis auf einer psychologischen Kompetenz, deren Genese nicht ein besonderes Lebensschicksal voraussetzt, sondern die Teilnahme am gemeinsamen gesellschaftlichen Schicksal. So sind es nicht Mariannes

besondere Erfahrungen als Waisenkind, sondern es ist ihre gelungene Integration in die Gesellschaft, die ihren Erzählgestus bestimmt. Ihre Außenseiterstellung hat nur zur Folge, daß sie die innergesellschaftlichen Abhängigkeiten schärfer wahrnimmt. Nicht die Lebensgeschichte macht hier die Besonderheit des Subjekts aus, vielmehr die Art und Weise, wie es sich zu dieser Geschichte ins Verhältnis setzt. Marivaux' Roman markiert damit einen historischen Moment, an dem sich das Subjekt nicht mehr in der traditionellen narrativen Modellierung von gesellschaftlichen und d. h. ständischen Identitäten gründen kann. Doch fehlen andererseits noch die sozialen und diskursiven Voraussetzungen, um einer außer- oder gegengesellschaftlichen Identität die Würde der Eigentlichkeit zu verleihen. Dieser Mangel aber, so zeigt der Roman auch, bietet eine besondere Chance, die Chance nämlich, sich durch den Verzicht, als Subjekt einer Geschichte repräsentiert zu werden, zum Subjekt der Repräsentation zu machen.

III

SCHRIFT - SPRACHE