

RITA SCHOBER
Berlin

ARAGONS „SEMAINE SAINTE“

I. EINLEITUNG

Die „Lettres Françaises“ vom Jahre 1958 veröffentlichten in der dritten Septembernummer als Vorabdruck unter der Überschrift *Les Adieux de minuit* ein Kapitel aus der *Semaine Sainte*, einem neuen Roman Aragons, dessen Publikation gleichzeitig für Ende September bei Gallimard angekündigt wurde. Ein Vierteljahr später konnte Aragon in einem Gespräch am runden Tisch mit Wurmser, Nourissier und Zeraffa¹ feststellen, dass dieses Werk bereits sechs Wochen nach dem Erscheinen eine Auflagenhöhe von 50000 Exemplaren erreicht hatte, eine Auflagenhöhe, die einem seiner beliebtesten Romane, dem *Aurélien*, nach 15 Jahren noch nicht zuteil geworden war. Sind allein diese Zahlen ein deutlicher Beweis für den unglaublichen und unmittelbaren Publikumserfolg dieses Buches, so wird dies noch sichtbarer, wenn man die sofort danach einsetzenden zahllosen Rezensionen und Kritiken in Zeitungen und Zeitschriften verfolgt. Der begeisterten Aufnahme durch das Publikum entspricht eine ebenso begeisterte Zustimmung seitens der Presse, wobei sich Aragons Freunde, aber auch seine politischen Gegner zu einem einzigen Chor des Lobes vereinigen. Dass Wurmser in seinem ausführlichen und klugen Artikel in den „Lettres Françaises“² von der „Meisterschaft“ und dem Reichtum der *Semaine Sainte* spricht, Jean Fréville in der „Humanité“³ auf den „unvergesslichen, eigentümlichen Ton“ hinweist, der dieses Buch zu einem Novum auf dem Gebiet des historischen Romans macht, Raymond Escholier in der „Europe“⁴ die Farbenpracht und Visionsintensität der *Semaine Sainte* mit einer *chambre ardente* vergleicht und Renaud de Jouvenel in der „Pensée“ seine Gesamteinschätzung in den Satz zusammenfasst, dass dieses „un glaubliche Meisterwerk“⁵ noch lange für die Kritik ein Gegenstand „des Studiums, der Diskussion und der Analyse sein wird“⁶ —

¹ „Humanité“, 29. 1. 1959, S. 2.

² „Lettres Françaises“, 1958, Nr. 745, S. 2.

³ „Humanité“, 13. 11. 1958, S. 2.

⁴ „Europe“, 1959, Februar, März, S. 243.

⁵ „Pensée“, 1959, März, April, Nr. 84, S. 115.

⁶ *Ibid.*, S. 120.

all das ist weniger erstaunlich, als dass man fast die gleichen bewundernden Worte bei einem Emile Henriot, Jean Mistler, Roger Nimier oder Jean d'Ormesson, oder in den „Cahiers du Sud“⁷, oder in der „Deutschen Rundschau“⁸ wiederfindet, zumal wenn man bedenkt, dass die bürgerliche Kritik seit Jahren jede Neuerscheinung Aragons, ganz gleich auf welchem Gebiet, sei es dem der Publizistik, der Lyrik oder des Romans, mit einer Mauer eisigen Schweigens umgeben hatte.

So einig sich jedoch die Kritiker in der Gesamtbewertung dieses Romans als eines Meisterwerkes sind, so unterschiedlich begründen sie ihr Urteil und interpretieren sie damit dieses Werk, und so unterschiedliche Aussagen und Absichten unterlegen sie damit dem Autor.

Während Jouvenel oder Charles Haroche⁹ in der *Semaine Sainte* die exemplarische Verkörperung eines historischen Romans neuen Typs sehen, des ersten seiner Art¹⁰, und Roger Garaudy auf einer Sitzung des ZK der Kommunistischen Partei Frankreichs¹¹ dieses Werk als „ein nationales Ereignis“, eine neue Etappe in der Entwicklung der realistischen Tradition des französischen Romans¹², als den Beitrag eines kommunistischen Schriftstellers zur französischen Nationalkultur begrüsst, d.h. anders ausgedrückt, während die marxistische Kritik dieses Werk als ein Werk des sozialistischen Realismus betrachtet, mit dem Aragon seinen eigenen Entwicklungsweg von den vier Bänden der *Monde Réel* über die *Communistes* nunmehr auf einem anderen Stoffgebiet, dem historischen — im Sinne des Aufgreifens einer zeitlich weiter zurückliegenden Epoche — fortsetzt, versuchte und versucht die bürgerliche Kritik, Aragons letzten Roman in Widerspruch zu seinem vorherigen Schaffen zu setzen und an seine surrealistische Periode anzuschliessen. Immer wieder wurde betont, dass dieser Roman „sans prosélytisme politique“¹³ geschrieben sei, keinerlei Propaganda „verzapfe“¹⁴, zur „reinen Dichtung“¹⁵ seiner frühen Jahre zurückfinde und, da Aragon das Recht der Phantasie proklamiere, die „kommunisti-

⁷ R. Jean, *La Semaine Sainte*, „Cahiers du Sud“, 1959, Nr. 351, S. 308–309: „Probablement un chef-d'oeuvre. Mais au sens précis du terme [...] Le titre la *Semaine Sainte* est déjà une trouvaille. Mais le livre tout entier en est une plus belle encore: le labeur de l'historien mis au service d'un exercice de très haute école“.

⁸ R. Caltofen, *Beichte eines Kommunisten*, „Deutsche Rundschau“, Mai 1959, S. 465–466: „Die *Semaine Sainte* von Aragon [...] des französischen kommunistischen Literaturpapstes ist ein einzigartiger Wurf. Wert eines Goncourtpreises [...] wie die massgeblichen bürgerlichen Kritiken betonen [...] Ein grandioses Fresko“.

⁹ „France Nouvelle“, 1958, Nr. 681, S. 24.

¹⁰ *Ibid.*: „durch die intime Verschmelzung der Kenntnis des Romanschriftstellers und der marxistischen Kenntnis der Geschichte, des ersten seiner Art, der das Begreifen der Geschichte auf das Niveau eines totalen Begreifens des Menschen hebt“.

¹¹ Vom 12. 12. 1958.

¹² „Humanité“, 13. 12. 1958, S. 2.

¹³ E. Henriot in der Zeitung „Le Monde“, 17. 12. 1958.

¹⁴ *Ibid.*

¹⁵ *Ibid.*

schen Ästheten“ in Bedrängnis bringen werde¹⁶. Ganz im Gegensatz zu den *Communistes*, habe man es in der *Semaine Sainte* mit keinem Werk des sozialistischen Realismus zu tun.

Aragon selbst dagegen wurde in Presse und Rundfunkinterviews nicht müde zu betonen, dass er ohne die Erfahrung der *Communistes*¹⁷ nie und nimmer die *Semaine Sainte* habe schreiben können, dass sich dieses Buch hinsichtlich der Grundeinstellung seines Autors und der darin vertretenen weltanschaulichen und ästhetischen Position in nichts von seinen früheren Werken unterscheide, keine Absage an den sozialistischen Realismus darstelle, sondern im Gegenteil eine neue Bekundung und Weiterentwicklung desselben in seinem Schaffen¹⁸.

Die klärende Antwort auf die so entstandene Streitfrage kann nur in einer exakten Analyse des Werkes selbst, und da sich die meisten bürgerlichen Kritiker zur Stützung ihrer Behauptung auf die formale Gestaltung der *Semaine Sainte* berufen, in einer von dieser Analyse her vorgenommenen Sichtung der Formmittel gefunden werden.

II. INHALT UND THEMATIK DER „SEMAINE SAINTE“

Die *Semaine Sainte* gestaltet an dem geschichtlichen Stoff der Ereignisse der Karwoche 1815, dem entscheidenden Zeitabschnitt am Beginn der 100 Tage, in dem das Schicksal Frankreichs noch einmal endgültig in Napoleons Hände überzugehen schien, zwei zentrale Themen: 1. das Problem der Entscheidung des einzelnen und 2. das Problem der Entwicklung des Menschen, (im Extremfall im Sinne seines Übergangs von einer Klassenposition zur anderen).

1. Das Thema der Entscheidung, mit dem verkoppelt ist das Thema des Verrats, wird — zunächst als persönliche, moralisch-ethische Entscheidung, als Wahl zwischen zwei Personen: Napoleon oder Ludwig XVIII., aufgeworfen — sowohl durch die historische Perspektivierung als auch durch die ökonomische Motivierung in der ganzen Breite seiner objektiven, historisch-sozialen Problematik entwickelt.

Die Weitung des Themas bedingt:

sowohl die etappenweise Einbeziehung der Personenkreise in die aufgeworfene Fragestellung:

ausgehend von der „Zentralgestalt“ Géricaults und damit von Armee, Bürgertum (und „geistiger Elite“ der Nation zugleich),

über die königlichen Truppen, das Offizierscorps aus der napoleonischen Zeit und der bourbonischen Restauration,

über das Volk von Paris und das in St. - Denis, Beauvais und den anderen Orten der Durchmarschroute, über die industrielle Bourgeoisie der flandrischen Städte,

¹⁶ R. Caltofen, *op.*, *cit.*

¹⁷ L. Aragon, *J'abats mon jeu*, S. 88 ff.

¹⁸ *Op. cit.*, S. 79, 80, 91.

über die Arbeiter (p. 242), die republikanischen Kräfte, die sich aus den verschiedensten Schichten, vom liberalen Bürgertum bis zum Landarbeiter, Handwerker und Tagelöhner zusammensetzen (Kap. 10),

bis hin zur Einbeziehung der ganzen Nation,

als auch die stufenweise Ausweitung der historischen Tiefenperspektive, in die Vergangenheit und in die Zukunft:

ausgehend von der Konfrontierung der Gegenwartereignisse mit denen des Vorjahres (1814), wo die gleiche historische Entscheidung nur mit umgekehrten Vorzeichen an jeden herantrat,

über die Rückerinnerung an den Winterfeldzug 1812 und die damit verbundenen Putschversuche einiger Generäle, Mallet und Lahorie, in Paris,

die Evozierung der napoleonischen Kriegszüge quer durch Europa und damit der Glanzzeit des Empire, in Verbindung mit den Vorgeschichten der alten napoleonischen Offiziere,

die Kontrastierung dieses Empire mit den Feldzügen des jungen Revolutions- und später Direktoriumsgenerals an Hand der Lebens- und Liebesgeschichte Berthiers,

bis hin zur Rückerinnerung an den historischen Ausgangspunkt dieser gegenwärtigen Bewegungen, die französische Revolution, und die in ihrem Ausschwingen einsetzende soziale Verschwörung der Gleichen.

Die Vertiefung und Weitung der Fragestellung:

von der scheinbaren Alternative: zwischen den beiden Exponenten des historischen Geschehens — König oder Kaiser, wählen zu müssen — zur nationalen Entscheidung: zwischen Frankreich, dem Vaterland, oder dem Verrat an ihm, der Preisgabe des Landes an die Alliierten, zu wählen —

eine Fragestellung, die vor allem im Erleben Géricaults widergespiegelt wird, ermöglicht es Aragon, mit der Antwort auf die von der konkreten historischen Situation aufgeworfene Frage zugleich die Richtung der allgemein gültigen Beantwortung dieses noch in der Gegenwart aktuellen (unter einem gewissen Aspekt — „ewigen“) Entscheidungsproblems zu geben:

Théodore erkennt, dass der einzelne die richtige Entscheidung im historischen Geschehen nicht aus der Selbstgenügsamkeit qualvoller Einzelentscheidung zu treffen vermag, sondern nur aus dem In-Einklang-Bringen des eigenen Handelns mit dem Wollen des Volkes.

2. Die so gewonnene Einsicht steckt den Endpunkt ab des Entwicklungsweges, den der Held Théodore vom ersten Ergriffenwerden als Musketier des Königs durch die mit autonomer Schwerkraft abrollenden geschichtlichen Ereignisse bis zur Zurücknahme des Ichs in die Eigenregie des Malers Géricault durchläuft.

Dieser Entwicklungsweg führt den Helden, ohne Überspannung der historischen Wahrscheinlichkeit bis an die Grenze der in dieser Zeit möglichen gesellschaftlichen Einsicht, wobei Aragon in den als Autorintervention gegebenen Zukunftsperspektiven, vor allem im letzten Kapitel mit der Geschichte des Sohnes des Kommandanten

Degeorge und den Gegenwartsparallelen, diese Einsicht *expressis verbis* auf die Höhe der vom Standpunkt der fortschrittlichsten Klasse aus gewonnenen geschichtlichen Einsicht erhebt.

Zugleich weitet Aragon aber dieses Thema der Entwicklung und Entscheidung als allgemeinmenschliches Problem gefasst, in seinem Roman vor allem mit dem die Zeiteinheit sprengenden Kapitel: „Les graines de l’avenir”. Die weiteren Lebensschicksale von Fabvier, Richelieu und Berthier stellen nicht nur mögliche Zwischenstufen, Ergänzungen oder Gegenbeispiele des von Géricault durchlaufenen Lebensweges dar, sie verkünden vor allem Aragons tiefstes humanistisches credo:

Les hommes et les femmes ne sont point que les porteurs de leur passé, les héritiers d’un monde, les responsables d’une série d’actes, ils sont aussi les graines de l’avenir. [...] Il n’y a pas de sort fixé d’avance ou qui semblait l’être où je n’aie l’espoir de voir se lever une contradiction de ses données mêmes¹⁹.

(S. 430–431)

3. Es wäre abwegig anzunehmen, dass mit der Herausarbeitung dieser beiden Zentralthematiken der Ideengehalt dieses Werkes erschöpft wäre. Aragon selbst hat immer wieder betont, dass die *Semaine Sainte* vor allem auch ein Buch über die Liebe sei. Sie ist ein Roman von der Liebe im selben Masse, wie sie ein wirklicher historischer Roman ist, in dem die Geschichte nicht als Dekor, sondern als echter Darstellungsgegenstand behandelt wird, auch wenn Aragon diese Bezeichnung „historischer Roman” wegen der künstlerischen Umschmelzung des historisch-authentischen Materials seinem Werk nicht glaubt geben zu können — denn das aus der *Semaine Sainte* mit künstlerischen Mitteln geschaffene Geschichtsbild steht auf der gleichen Höhe wissenschaftlicher Einsicht wie das Werk eines Tarlé,

Die *Semaine Sainte* ist aber auch eine plastische und lehrreiche Erzählung vom Leben des Torfstechers Eloy und den Zuständen in den Gesellenverbänden, von den um 1815 kursierenden politischen Theorien und den Ideen der Maler und Künstler, den Zuständen in der Fabrik des Duc de la Rochefoucauld-Liancourt und den Träumen und Hoffnungen eines jungen Mädchens, in dessen Herz Herr von Lamartine mit seinen Versen die Sehnsucht nach dem fernen Italien und der Liebe entfacht hat, sie ist all dies im einzelnen und zugleich verschmolzen zu einem grossen Ganzen, das so reich und bunt und vielfältig ist wie die Wirklichkeit selbst, ein Werk, das sich stützt auf die exakte Kenntnis des historischen Materials, auf die Durchforschung der Archive und die In-Augenscheinnahme der Örtlichkeiten, auf das Studium der Fachliteratur und der Quellen, und vor allem auf die künstlerische Erfahrung des Schriftstellers der *Monde Réel*, der *Communistes*, auf die publizistische Erfahrung des Direktors der „Lettres Françaises”, des Verfassers des *Homme communiste* und der *Servitude et grandeur des Français*, auf die dichterische Erfahrung des Lyrikers, des Autors des *Crève-cœur* und der *Yeux d’Elsa*, der *Yeux et la mémoire*, des *Roman inachevé*, ein Werk aber, das sich in erster Linie stützt auf die Lebenserfahrung des Kommunisten Aragon, des Mitglieds des ZK der französischen

¹⁹ Die *Semaine Sainte* ist nach der Ausgabe von Gallimard 1958, 51^e édition, zitiert.

Partei, des Kämpfers der Résistance, dem die Feder, so wie es Géricault der Pinsel war, Waffe ist im Kampf für eine bessere Zukunft des Volkes. Dabei enthält sich Aragon jeder falschen, nur zu nahe liegenden Aktualisierung, ja warnt er nachdrücklich vor falschen Parallelschlüssen in einem in das Werk selbst eingestreuten Autoreinschub, worin er gleichsam Sinn und Nutzen seiner Arbeit diskutiert:

... je vois de reste ceux qui, des efforts même que je fais de replacer les hommes d'alors dans leur cadre [...] concluront pour notre temps, y verront je ne sais quelque échappatoire pour ceux qui ne peuvent être considérés que comme des traîtres, en France, dans le temps de la guerre-éclair, à la veille de l'ère atomique. [...] il n'y a aucune commune mesure entre un Fabvier et... ces gens-là [...]. Mais il faut aller plus loin, un soldat des années de 1815 n'est pas un soldat de 1940, même si le paysage et le désordre d'une retraite se ressemblent, parce que les contradictions de l'un ne sont pas les contradictions de l'autre, parce que le contenu des mots a changé d'une époque à l'autre, qu'en 1815 par exemple [...] il n'existait pas alors de contre-poids à l'idée de nation, qu'un patriote n'eût pas rêvé qu'il eût, par exemple, des devoirs devant un peuple qui n'est pas le sien, que le mot humanité était dépourvu de sens...

(S. 428)

Das schliesst aber nicht aus, dass der Schriftsteller das Recht hat, das aufgeschlagene Buch der Geschichte als ein Erfahrungsreservoir für die Erhellung der Gegenwart nutzbar zu machen: „Voyez-vous, si je suis ennemi, comme je l'ai déclaré dans *La Semaine Sainte* de l'explication de l'histoire passée à la lumière de celle qui se fait sous nos yeux, de l'interprétation du passé à l'aide d'un présent dont les conditions nouvelles sont tout autres que celles des sociétés révolues, par contre je trouve normal de se servir du passé, dans certaines limites s'entend, pour éclairer le présent, c'est ce qu'on appelle l'expérience, et la science a montré la valeur de l'expérience"²⁰.

Das heisst, Aragon bekennt sich zur klassischen Tradition einer *art utile*, bei der das *plaire* in den Dienst des *instruire* gestellt ist.

III. DIE „SEMAINE SAINTE“ — EIN WERK DES SOZIALISTISCHEN REALISMUS?

Legt man sich nach all dem erneut die Frage vor, ob die *Semaine Sainte* als ein Werk des sozialistischen Realismus anzusehen ist, so kann man sagen:

1. Die *Semaine Sainte* ist eine wahrheitsgetreue Darstellung eines entscheidenden Abschnitts der französischen Geschichte, wodurch nicht nur die in den wiedergegebenen Ereignissen wirkende Gesetzmässigkeit offenbar wird, sondern über den ergriffenen Zeitabschnitt hinaus die Entwicklungslinien der diesem Abschnitt zugrunde liegenden Gesellschaftsformation bis in die Gegenwart hinein dargelegt werden, und zwar im Sinne des historischen Fortschritts.

2. Die von der zentralen Thematik — die von höchster objektiver, aktueller, nationaler und allgemein-menschlicher Bedeutsamkeit ist — aufgeworfenen Fragen werden parteilich, d.h. allseitig von der Warte des höchsten Geschichtsbewusstseins

²⁰ L. Aragon, *op. cit.*, S. 81.

aus beleuchtet und beantwortet, wobei das humanistische Grundanliegen des Autors die Breite der Erfassung und Aufnahme des Themas der Entscheidung und Entwicklung bestimmt. So wird die volle Gestaltung der historischen Wahrheit zugleich die volle Gestaltung der menschlichen Wahrheit.

3. Die richtige Gestaltung der historischen Perspektive bedingt auch den Optimismus dieses Werkes, das eine katastrophale Krise der französischen Geschichte behandelt, aber Glauben und Zuversicht in die Zukunft des französischen Volkes, seiner Jugend, seines sozialen Fortschritts ausströmt.

All das kennzeichnet die *Semaine Sainte* als ein Werk des sozialistischen Realismus, das erste seiner Art in Frankreich, worin „durch die intime Verschmelzung der Kenntnis des Romanschriftstellers und der marxistischen Kenntnis der Geschichte[...] das Begreifen der Geschichte auf das totale Niveau des Begreifens des Menschen erhoben wird”²¹.

IV. GESTALTUNGSMITTEL

Wenn man sich, ausgehend von dieser Feststellung, nunmehr der Frage der formalen Gestaltung der *Semaine Sainte* zuwendet und sich daran erinnert, dass die formale Seite dieses Romans der bürgerlichen Kritik die Argumente lieferte, um die *Semaine Sainte* als ein gleichsam aus den Normen des sozialistischen Realismus herausfallendes Werk für die surrealistische Tradition zu postulieren, so muss man zu klären versuchen, welche Funktion die vom Autor in diesem Roman offensichtlich verwendeten sogenannten „modernistischen” Mittel erfüllen.

Als erstes gilt es, in solchem Zusammenhang die Komposition zu betrachten: Die kompositionelle Struktur der *Semaine Sainte* verläuft, äusserlich gesehen, zweidimensional: nach der Vertikale der aufeinanderfolgenden Durchzugsorte auf dem Fluchtweg des Königs, seines Gefolges und seiner Truppen und nach der Horizontale der Zeiteinheiten, der Tage und Nächte dieser Karwoche.

Abstrakt genommen, hätten wir es also mit einem „naturalistischen” Aufbau-schema zu tun.

Aragon selbst hat darauf hingewiesen, dass die gestalterische Schwierigkeit seines Romans gerade aus der nach Orts- und Zeiteinheiten sich vollziehenden Handlungsanordnung entstehe. „De là pour le roman, pour ce qui est proprement romanesque dans cette histoire, une série de problèmes, qui ne se sont jamais posés aux romanciers, développant leur récit, dans un cadre stable, entre des personnages définis. Car le roman ici naît de la rencontre de ces hommes en marche et de gens qu'ils ne connaissent pas jusqu'alors et qu'ils vont à jamais perdre de vue dans quelques heures, à chaque étape”²².

²¹ Ch. Haroche, *L'histoire telle qu'elle est dans la vie*. „*La Semaine Sainte*”, „*France Nouvelle*”, 1958, Nr. 681, S. 24.

²² L. Aragon, *op. cit.*, S. 49.

Und im Roman selbst erklärt er eingeblendet in Gedanken Géricaults:

... le silence renforcé par le vacarme du convoi, le chevauchement des pensées, le sentiment en tous ces hommes d'être des étrangers l'un à l'autre, personne ne vit la même histoire, c'est une fuite de destins individuels, une bousculade d'équipées... au trot, au trot, au trot d'une monarchie qui se dégingue..."

(S. 152)

Tatsächlich ist aber schon diese anscheinend rein äusserliche Gliederung keine rein äusserliche, weil sie unmittelbar aus dem historischen Stoff fliesst. Der historische Stoff selbst aber ist in diesem Roman — ebenso wie in den *Communistes* — in viel höherem Masse unmittelbarer Gegenstand der Darstellung, selbst Handlungsträger, nicht nur Handlungshintergrund.

Zum anderen ist die vertikale Gliederung nach den aufeinanderfolgenden Durchzugsorten auf dem Fluchtweg des Königs in doppeltem Sinne wiederum kein äusserliches, sondern ein unmittelbar auf Aussage und Thematik des Romans rückwirkendes und umgekehrt, von daher selbst letztlich bestimmtes inhaltliches Kompositionsprinzip: einmal, weil die gerade mit diesem Fluchtweg verbundene historische Tiefen- und Zukunftsperspektive die für lange Zeit verbindliche Gültigkeit und Aktualität des Entscheidungsthemas offenbar werden lässt: — wir dürfen nicht vergessen, dass allein die Wiederaufnahme des gleichen Weges, auf dem der König im Vorjahr triumphalen Einzug in sein Reich gehalten hatte, durch die Evokation der Erinnerung hieran, das Entscheidungsthema nachdrücklich unterstreicht:

Ce soir des Rameaux reprenait à l'envers le chemin de gloire de l'an dernier: on allait repasser par ce Saint-Denis où sur un coussin cramoisi on avait apporté à Louis le Désiré les clefs d'or de la ville, en présence du comte Narichkine et de ses cosaques. Ce soir des Rameaux commençait la Passion du Roi. Le chemin de croix bientôt serait celui de toute cette armée dont il fallait exiger cette nuit une étape monstrueuse. Jusqu'où pourraient-ils aller, ces fils de la noblesse, escortant le vieux souverain?

(S. 140–141)

dass darüber hinaus mit dem flandrischen Raum sowohl die Erinnerung an die ferne Vergangenheit des hundertjährigen Krieges, als auch an die nahe Vergangenheit des letzten Weltkrieges verbunden ist, wo sich auf diesen gleichen Strassen zwischen Beauvais, Béthune und Lille das Schicksal der nach Dünkirchen und Calais flüchtenden französischen Truppen entschied, — zum zweiten, weil die Etappen dieses Fluchtweges zugleich die etappenweise Ausweitung der Zentralthematik selbst bestimmen. Durch die von der Ortsdimension her gegebene historische „stereoscopie“, wie Aragon diese Technik der Doppelperspektive des historischen Rückblicks und Ausblicks nennt²³, werden die sich kreuzenden Lebensschicksale der dargestellten Gestalten ebenso innerlich verklammert wie durch die Gemeinsamkeit der unmittelbaren geschichtlichen Situation, die infolge der krisenhaften Zuspitzung der Ereignisse in viel höherem Masse unmittelbare Determinante des Einzelschicksals ist als in „normalen“ geschichtlichen Zeitläuften.

²³ *Op. cit.*, S. 49.

Die von allen Lebenswegen aufgenommene Rückbeziehung auf dieses Vierteljahrhundert Geschichte, das erfüllt ist von den nachrevolutionären Stürmen und Krisen der sich konstituierenden und etablierenden bürgerlich-kapitalistischen Gesellschaft, und so in jedem Falle auch unmittelbar prägend in den individuellen Bereich einbrach, verbindet die nebeneinanderlaufenden Handlungen zu innerer Einheit.

So erweist sich das anscheinend „naturalistische“ Kompositionsprinzip als ein vom Inhalt selbst gefordertes — d.h. seiner Funktion nach realistisch wirkendes —, nicht willkürlich dem Stoff aufgeprägtes, formales Prinzip und der tatsächlich innere kompositionelle Aufbau als durchgängig von der Entwicklung der Zentralthematik her vorgenommen.

Wie weitgehend die Durchkomponierung einzelner Kapitel von den Erfordernissen der thematischen Entwicklung her bestimmt ist, zeigt als Beispiel vielleicht am besten das erste Kapitel. Es ist eine im vollen Sinne des Wortes durchgeführte Exposition, die sowohl der Einführung der Hauptperson, der Bestimmung des historischen Raumes, als auch der Vorbereitung des Zentralthemas dient. Aragon selbst hat in *J'abats mon jeu* darauf hingewiesen, dass er dieses Kapitel dreizehnmal „de fond en comble“ umschreiben musste, da „une erreur en apparence occasionelle faussait tout le reste“²⁴.

Théodore wird gleichsam in diesem ersten Kapitel von allen Seiten her, von dem, was er auf der Strasse sieht, was er in der Kaserne erlebt, worüber seine Kameraden sprechen und das Volk in Paris sich unterhält, wenn er vorbeireitet, von den Bauten und den Steinen, immer wieder auf die eine zentrale Frage gestossen:

... que lui étaient les Bourbons?

(S. 29)

Et ceux qui changeaient de camp étaient-ils vraiment des traîtres? L'an dernier, c'était qu'ils suivaient peut-être la volonté du peuple, cette soif de la paix, cette fatigue [...] Maintenant, un Ney, est-ce qu'il choisissait la guerre?

(S. 25)

Qu'est-ce qu'ils voulaient tous ces gens là? [...] Qui avait raison?

(S. 26)

Und mit besonderer Schockwirkung wird ihm seine Position in dieser Wirrnis der Ereignisse durch das Entsetzen der jungen Frau, die er mit seinem Pferd beinahe umgerannt hätte, zum Bewusstsein gebracht. Ein paar Tage zuvor hatte ihm eine Strassendirne seine Uniform als eine Schande vorgeworfen, diesmal ist es die Frau eines Verräters, eines von jenen, die zu Napoleon übergegangen waren, Caroline Lallemand.

Aber Aragon stellt dieses Entscheidungsthema nicht nur mit aller Intensität und bereits auch in ziemlicher Breite, unter Einbeziehung des ökonomischen Aspekts durch das Gespräch Théodores mit seinem Vater, vor den Helden hin, er legt zugleich die Wurzeln für seine Lösung in ein anscheinendes Nebendetail, das an eine visuelle Wahrnehmung geknüpft wird. Théodore kommt an den Bains Chinois

²⁴ *Op. cit.*, S. 58.

vorbei und wird dadurch an Babeuf und die Verschwörung der Gleichen erinnert. Aragon sagt selbst, dass dieses Detail als Überladung für ein Buch von 1815 erscheinen kann.

„Ce détail peut sembler surcharge pour un livre de 1815. Mais il a été le point de départ d'une toute autre rêverie, celle qui dans mon roman fait revenir le mardi 18 mars au-dessus du cimetière de Poix un ancien compagnon de Babeuf, et le fils d'un de ses amis. Les Bains Chinois, c'est une raison pour Géricault d'avoir entendu parler de Babeuf, c'est ce qui le prépare à plus ou moins comprendre ce qu'il entendra à Poix, dans le bois des Arbrisseaux, à entrer dans l'atmosphère de la Picardie collectiviste et athée"²⁵.

Dieser Zeitrücksprung mit der Reminiszenz an Babeuf ist allerdings ein einmaliger. In den Abschnitten 3, 4 und 5 des ersten Kapitels (das insgesamt 7 Abschnitte umfasst) dagegen wird durchgehend mit zwei Zeitebenen gearbeitet — auch das wurde von Lukács z. B. als naturalistisch unechte Erzählweise verworfen! —: den gegenwärtigen Beobachtungen Théodores bei seinem Ritt durch die Stadt und den sich assoziativ daran anschliessenden Rückerinnerungen an Begegnungen und Ereignisse früherer Zeit, vornehmlich im Vorjahr und 1812. Diese ständige Zeitüberblendung ist aber hier keine „naturalistische“ Spielerei, sondern entrollt durch die bewusste Konfrontierung des gegenwärtigen Geschehens, der gegenwärtigen Gedanken und Reaktionen Théodores mit dem Geschehen und den Reaktionen des Helden in der vorhergehenden Zeit in diesen Abschnitten umfänglich und von den verschiedensten Seiten bereits das Entscheidungsthema.

Ähnlich, wie hier zeitliche Blendtechnik realistischer Gestaltung dienstbar gemacht wird, liessen sich eine Reihe von Beispielen gleicher Umwertung kompositioneller Mittel anführen. Das Aussageziel wird somit zum Kriterium für die Einführung und damit auch für die Bewertung der verwendeten formalen Mittel, d.h. aber nicht, dass die formalen Probleme dadurch ihre relative Eigenwertigkeit und Problematik verlieren.

Der eben dargestellte Sachverhalt, dass die tatsächliche Verbindung der sich kreuzenden Schicksalswege der einzelnen Gestalten nicht in der zufälligen Orts-Zeit-einheit liegt, sondern in der Gemeinsamkeit des geschichtlichen Geschehens, hebt das von Aragon betonte Formproblem aber nicht auf, stellt es den Künstler doch vornehmlich vor zwei, nicht nur für diesen Roman, sondern allgemein für den modernen insbesondere den historisch-sozialen, realistischen Roman charakteristische Probleme: das der Gestaltung der Contemporaneität für raummässig oft weit auseinanderliegende Handlungszentren und das der kompositionellen Verknüpfung dieser Handlungsteile.

In der *Semaine Sainte* entsteht diese Schwierigkeit durch die sich trennenden Wege des Königs mit seinem Gefolge von dem der Prinzen und der königlichen Haustruppen. Da andererseits die Gleichzeitigkeit bestimmter Vorgänge für die

²⁵ *Op. cit.*, S. 61.

Zentralthematik der Entscheidung — z.B. das Wissen oder Nicht-Wissen über die Pläne und Absichten des Königs, die Vorgänge in Paris, das Verhalten der Familienangehörigen für die zu fassenden eigenen Entschlüsse — von ausschlaggebender Bedeutung ist, hat Aragon die vielfältigsten Mittel eingesetzt, um diese Gleichzeitigkeit der Vorgänge dem Leser bewusst zu machen. Als einfachstes und für einen historischen Roman selbstverständlichstes: die ständig durchgehaltene genaue Angabe von Ort, Tag und Stunde.

Aber dies allein würde noch nicht genügen, um dem Leser diese Contemporaneität künstlerisch gestaltet zu vermitteln. So greift Aragon zu Gedankenassoziationen, der Wiederaufnahme der Gestalten in Erinnerungen, Gesprächen oder Träumen, womit sie eingeführt und wiederum an den Ausgangspunkt zurückgeführt werden, oder auch zu klammernden Naturbildern, wie dem Windbild im 14. Kapitel: *Un jour de grand vent*, dem Gründonnerstagskapitel, wo der Wind über Dieppe hinwegfegt, wo einer der Offiziere die Einschiffung der königlichen Truppen vorbereitet, zu der es gar nicht kommen wird, über Lille, wo der König noch immer keinen endgültigen Entschluss gefasst hat, über Abbeville, von wo die *Maison du Roi* gerade aufbricht über die Grenze, über die unbekannt ein Offizier in abgeschabter Kleidung in die gleiche Heimat zurückkehrt, die die einstigen Emigranten wie er zu verlassen im Begriff stehen, über das *Sommetal*, wo der Freund *Théodores* aus seiner Ohnmacht aufwacht und der Torfstecher *Eloy* zur Arbeit geht, über *Montreuil*, wo eine Feuersbrunst den Ort verwüstet und über *Doullens*, wo die von den Königlichen wie ein Gespenst gefürchteten Truppen *Exelmans'* inzwischen eingezogen sind.

Aragon bedient sich zum gleichen Zwecke der Bewusstmachung der Gleichzeitigkeit und der Verknüpfung der auseinander gezogenen Handlungsräume, aber auch des Leitmotivs, das in Zolas Werk sehr häufig tatsächlich ein „naturalistisches“ Gestaltungsmittel war. Im., 6, 7. und 8. Kapitel z.B. taucht vor einer ganzen Reihe von Personen die bange, schicksalsschwere Frage auf: „*Où était le roi?*“, vor dem *Père Elysée*, der hinter dem König herjagt, vor *Macdonald*, der sich zunächst noch in *Saint-Denis*, später auf dem Weg nach *Beauvais* befindet, ebenso wie vor *Théodore* und den Soldaten in *Beauvais*, oder den in *Beauvais* Rast machenden Mitgliedern des Königshauses, die die Verbindung mit der Spitzengruppe des Königs selbst verloren haben. Dieser leitmotivisch wiederkehrende Satz bringt nicht nur die inhaltliche Gleichheit des alle bewegenden Problems zum Ausdruck, die Unsicherheit über die möglichen Entscheidungen des Königs — und damit die inhaltliche Klammer der historischen Situation für die nebeneinander herlaufenden, sich nur gelegentlich kreuzenden Einzelschicksale —, sondern macht vor allem die Zeiteinheit dieses bei den räumlich auseinander gezogenen Akteuren sich abspielenden Vorgangs deutlich.

An anderer Stelle dagegen kann die gleiche Leitmotivtechnik völlig andere Funktionen erfüllen, intensivierende, pathetisch unterstreichende, oder einfach erzählungsgliedernde, mit einem oratorischen Unterton.

Mit diesen beiden Problemen der Contemporaneität und der Verknüpfung weit auseinander liegender Handlungsräume ist natürlich keineswegs der Umkreis der gestalterischen Fragen abgeschritten. Aragons *Semaine Sainte* würde einer Untersuchung der formalen Aspekte von den verschiedensten Seiten her hinsichtlich der Personeneinführung, der Verknüpfung der Vorgeschichte, der Sach-, Orts- und Zeitbestimmung, der Verbindung der Szenen und der Herstellung der Übergänge das reichste und interessanteste Material bieten. Nur auf eins möchte ich noch hinweisen: die allmähliche Erschliessung und Bestimmung der Gestalt Géricaults, z.B. im ersten Kapitel, und die allmähliche Fixierung des historischen Zeitpunktes. Alle hier verwandten Mittel konvergieren letztlich auf ein zentrales Anliegen, das auch sonst Aragons Gestaltung massgeblich bestimmt: den Leser zum Mitdenken, zum rationalen Verarbeiten des Gebotenen aufzufordern, ja zu zwingen.

Wenn wir uns einmal die Zeitfixierung im ersten Kapitel ansehen, so wird folgendermassen vorgegangen: Der Roman setzt ein mit der Bemerkung, dass man seit zehn Tagen im Alarmzustand ist, aber der Leser weiss nicht: wann, warum, wieso? Dann kommt die Frage, wie spät es sei, und wir erfahren, dass es fünf Uhr morgens ist. Danach wird festgestellt, dass die Truppen, unter denen dieses Gespräch spielt, seit einer gewissen Zeit, seit dem 15. (wir wissen aber noch nicht den Monat), in den Tuilerien keinen Dienst mehr tun. Gleichzeitig bringen die Gespräche eine ganze Reihe Anspielungen auf die historische Situation, darauf nämlich, dass die napoleonische Armee bereits kurz vor Grenoble steht, so dass wir zumindest das Jahr fixieren können, denn die vor Grenoble stehende napoleonische Armee bedeutet den Beginn der hundert Tage, also befinden wir uns im Jahre 1815. Nach dieser genauen Fixierung des Jahres kommt dann die Eingrenzung des Monats, die Ereignisse spielen im Monat März, und schliesslich die Fixierung des Tages, diese allerdings indirekt in Géricaults Gedanken: übermorgen ist Frühlingsanfang, und der Leser muss nachrechnen: übermorgen ist der 21., also ist heute der 19. Das heisst, diese Szenen des ersten Kapitels spielen am 19. März 1815 in Paris, in einer ganz bestimmten historischen Situation, wo Napoleon sich anschickt, ganz Frankreich wieder in Besitz zu nehmen.

Aragon hält den Zeitpunkt, nachdem er so gewissermassen dem Leser das Vergnügen gewährt hat, ihn zu erraten und sich schöpferisch einzuschalten in die Darstellung des Autors, noch einmal in einem späteren Abschnitt genau fest. Das heisst, das vornehmliche Mittel, dessen sich Aragon bedient, um die Aussage seines Werkes dem Leser einzuprägen, besteht darin, ihn zu zwingen mitzudenken, ihn zum rationalen Durcharbeiten des Gebotenen aufzufordern. Aragon hat darauf selbst hingewiesen: „ce qui m'importe c'est de forcer leur attention, leur mémoire...“²⁶

Das heisst natürlich nicht, dass Aragon nicht auch das Gefühl des Lesers anspricht, aber sich an das Gefühl zu wenden, ist nur eines der vielen Mittel, um den Leser für die Erarbeitung der sich aus dem Roman abhebenden Lehre zu gewinnen: sie

²⁶ *Op. cit.*, S. 163.

soll nicht nur stimmungsmässig erlebt und aufgenommen werden, sondern rational durchdacht und gefestigt in ihm haften bleiben.

Der aus dieser mitdenkenden Tätigkeit, diesem schöpferischen Mitbeteiligtsein sich ergebende Genuss kommt dem der durch schöpferische Arbeit überwundenen Schwierigkeit gleich. Die denkende, nicht allein emotionale Bewegung als neue Stufe des ästhetischen Genusses scheint mir aber gerade ein Charakteristikum einer Kunst zu sein, die einer durch historische Bewusstheit und Beherrschung der gesellschaftlichen Gesetzmässigkeit charakterisierten Gesellschaftsformation entspricht.

Stellen wir schon bei dem Aufbau eine durch die Gesamtaussage des Werkes bedingte radikale Umwertung einer ganzen Reihe von Kompositionsprinzipien fest, die vornehmlich in der späteren Periode der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts im kritischen Realismus, aber nicht nur in diesem ausgebildet wurden, so gilt für die aus der gleichen und späteren literarischen Erfahrung entlehnten gestalterischen und sprachlich-stilistischen Mittel ein ähnliches.

Aragon lässt gleichsam keine Möglichkeit ungenutzt, um optimale Wirkung zu erzielen, wobei der Weg, den er wählt, um zu dieser Wirkung zu gelangen, wiederum der ist, den Leser zur tätigen Verarbeitung des Gesagten, zum Mitdenken zu zwingen. Dem dient beispielsweise auch der Wechsel der Bezeichnungen für ein und dieselbe Person, die bald mit ihrem Vornamen, bald mit ihrem Familiennamen, bald mit einem unter Napoleon oder dem König verliehenen Titel bezeichnet wird.

Mag das Durcheinander von Namen auf den ersten Blick auch verwirrend wirken, in der Endkonsequenz zwingt es den Leser, aufmerksam die Zusammenhänge herauszusuchen.

Dieses gleiche reizvolle Auflösungs spiel steckt auch hinter den indirekten Personenfixierungen und Charakterisierungen: die politische Haltung des geheimnisvollen Reisenden, der von Bernard in Beauvais abgeholt wird, wird beispielsweise nicht einfach genannt, sondern indirekt angedeutet, durch Nennung eines bekannten, politisch als Demokrat fixierten Namens, Carnot. Und ausserdem verrät sich die Gesinnung des Ankömmlings in der zweimal wiederholten Anrede: citoyen. Seinen Namen, sein Pseudonym zumindest, erfahren wir jedoch erst viel später.

Dies wird auch erreicht durch Anspielungen auf Zusammenhänge, die erst später aufgeklärt werden. Beispielsweise kommt gleich in einem der ersten Kapitel, in dem Gespräch im königlichen Hause, eine Anspielung auf irgendeinen ominösen Brief, den der König in der Hand hat und der ihm Material bietet gegen seinen eigenen Bruder. Dieser habe in dem Vendée-Aufstand eine sehr unrühmliche Rolle gespielt. Aber wir erfahren im Anfang nichts Genaueres über die Zusammenhänge. Dieser Brief wird mehrmals wieder aufgenommen, aber erst auf Seite 419 werden die Verhältnisse in den Gedanken des Königs aufgeklärt. Auch hier geht es darum, durch die Wiederaufnahme des gleichen Themas, das allmählich entwickelt wird, den Leser zum Mitdenken zu zwingen und damit zugleich eine strukturelle Klammer zu finden.

Dem gleichen Zweck, die rationale Mitarbeit des Lesers zu erzwingen, ihn zum Nachdenken über das eben Gesagte zu bewegen, dienen auch die Autoreinbrüche.

Balzac hat sie bekanntlich abgelehnt, aber als „bavardages“. Aragon sagt dazu: „Quant aux interventions de l'auteur que j'y ai introduites, je ne connais pas de texte — émanant d'une personne autorisée — qui interdise une chose semblable au réalisme socialiste. C'est Balzac qui voulait l'interdire à Stendhal. Mais le réalisme de Stendhal s'en accommodait cependant. Dans les sources françaises du réalisme socialiste, chacun sait que je suis plus du côté de Stendhal que de celui de Balzac“²⁷.

Schockartig reisst der Autor den Leser aus der entstandenen Erzählillusion, um ihn durch sein Eingreifen zum Nachdenken über das eben Gehörte zu zwingen.

Schockwirkung hervorzurufen, war z.B. eines der Mittel *kat' exochén*, mit denen der Surrealismus den Übergang des Lesers von der rational arbeitenden Realwelt in die intuitive Schau auf einer surrealen Seinsebene hinüberleiten wollte.

Die Zusammenspannung ungewöhnlicher, ja absurder Wörter, deren innere Bezugslosigkeit, ja Widersinnigkeit schockierend, deren Klangwirkung jedoch intuitiv affizierend wirken sollte, zerstörte zugleich systematisch den in der Umgangssprache fixierten rationalen Kern der Sprache und verwies sie gleichsam auf den Platz musikalische Klangwirkung vermittelnder Schallkomplexe. Ganz im Gegensatz zu dieser Art Schockwirkung bedient sich Aragon des Schocks zur Verstärkung des rationalen Elements. Diese Technik erinnert an die Technik der modernen Bühne, wo häufig der Erzähler selbst auf der Bühne erscheint. An gewissen Punkten der Handlung lässt er die Gestalten gleichsam wie Marionetten für einen Augenblick zurücktreten, um sich selbst erläuternd, erklärend oder distanzierend einzuschalten und erst dann wieder den Gestalten selbst das Wort zu erteilen. Dieser Technik, die aus Brechts Theater zur Genüge bekannt ist, die man vielleicht auch für Aragon unter dem Begriff der Verfremdung zusammenfassen könnte, bedient sich der Autor vor allem an den für die ideologische Aussage des Werkes entscheidenden Stellen.

In dieser Form, die gleichsam einen Bruch in die Darstellung bringt, geht Aragon in der Beschreibung der Stadt Beauvais in die Gegenwart über, in das Jahr 1940, in seine eigene Lebensgeschichte, so wie er auch in der Nachtszene in Poix zu seinen eigenen Erfahrungen aus dem Jahre 1919 überwechselt, um den Erlebnisschock in Géricault deutlich zu machen.

In derselben Form knüpft er an die Erinnerungsphantasien des im Sterben liegenden Hauptmanns Degeorge die grandiose Zukunfts- und damit Gegenwartsvision an, die das ideologische Fazit aus der *expérience* des behandelten historischen Stoffes zieht.

Am nachdrücklichsten hat er diese Schockwirkung in der Nachtszene in Poix vorbereitet, weil hier zum ersten Mal der bewusstseinsmässige Wandel im Inneren des Helden und damit auch die Lehre des Romans voll entwickelt wird. Bei der bis

²⁷ *Op. cit.*, S. 91.

ins Melodramatische vorgetriebenen Gestaltung der vorhergehenden Szene ist das Zerreißen der Illusion durch das Dazwischentreten des Autors in die Erzählung eine vollständige.

Diese Autoreinbrüche sind meist auch mit einem merkbaren Wechsel der Sprachhaltung verbunden. Vor allem die eben erwähnte Schlusszene des Romans, worin Aragon sein eigentliches Credo, die Lehre des Romans ausspricht, ist im Gegensatz zur sonstigen, meist umgangssprachlichen Erzählung durch eine pathetische Darstellung gekennzeichnet.

Wie man allgemein sagen kann, dass dieser Roman eine Fülle von Stilhöhen, abgestimmt auf den jeweiligen Gegenstand, in sich vereint, die von der trivialsten Umgangssprache bis zur gehobesten Literatursprache reichen.

Unter diesem Aspekt, den Leser zum Mitdenken anzuregen und zu zwingen, muss man auch die sprachliche Gestaltung der *Semaine Sainte* ganz allgemein betrachten.

Dabei bedient sich Aragon zweifellos gewisser Erfahrungen aus seiner surrealistischen Periode: „Il est indiscutable que mon langage ne serait pas ce qu'il est s'il n'était sorti du surréalisme ...“²⁸ Wenn ich sage Erfahrung, so im eigentlichen Sinne des Wortes genommen, nicht als direkte Fortführung oder Übernahme, sondern als konstitutive, aber überwundene Etappe des künstlerischen Werdeganges.

Auf den ersten Blick fällt z.B. auf, dass die *Semaine Sainte* fast durchgängig in erlebter Rede oder innerem Monolog geschrieben ist. Ich verwende die Termini, in der heute in der Sprachwissenschaft gängigen Art und Weise, wobei ich die erlebte Rede nicht nur auf die Darstellung von Bewusstseinsinhalten, sondern auch auf die besondere Form der Wiedergabe von Dialogfetzen bezogen sehen möchte. Die erlebte Rede (die in der französischen Sprachwissenschaft zum ersten Mal im Ausgang des vorigen Jahrhunderts von Tobler (1898) für das Französische untersucht wurde, die mit einer veränderten Erzählhaltung des Autors zusammenhängt) ist eines der charakteristischen Mittel des modernen Romans. Stanzel schildert in seinem Buch *Die typische Erzählsituationen im Roman* die erlebte Rede folgendermaßen:

„Unter Beibehaltung des Er-Bezuges kann das auktorale Medium von seinem Privileg der olympischen Überlegenheit [...] immer weniger Gebrauch machen und gleichzeitig seine persönliche Anwesenheit als Erzähler mehr und mehr zurückdrängen. Dabei entsteht der Anschein, dass die dargestellte Welt dem Leser nicht mehr durch den Autor und Erzähler vermittelt wird, sondern durch eine oder mehrere Gestalten aus der dargestellten Wirklichkeit.“

Der Autor tritt hinter seinen Charakteren zurück. Der Leser sieht sich nicht mehr einem Erzähler *in persona* gegenüber, sondern glaubt ähnlich wie beim Schauspiel vor der dargebotenen Szene zu stehen, bzw. die dargestellte Welt im Bewusstsein seiner Romangestalt gespiegelt zu sehen.

²⁸ *Op. cit.*, S. 89.

Die Vorteile der personalen Erzählsituation in einem Roman liegen fast alle in diesem Umstand der scheinbaren Unmittelbarkeit, die sich aus dem Fehlen einer für den Leser wahrnehmbaren Erzähldistanz ergibt.

Die Vorgänge in einem Bewusstsein können ungehindert und scheinbar ohne Entstellung durch irgendwelche auktorale Behandlung dem Leser dargeboten werden. Der Leser selbst fühlt sich in seinem Urteilsvermögen angesprochen, da eine Vordeutung und Kommentierung seitens des Autors nirgends sichtbar wird.

Die personale Erzählsituation hält ausserdem das Orientierungszentrum des Lesers auf der dargestellten Szene fest, wodurch der Eindruck des Erzählens weitgehend aufgehoben und jener der unmittelbaren szenischen Darbietung des Erzählten bekräftigt wird²⁹.

Diese in der erlebten Rede angelegte Möglichkeit der Umsetzung der Erzählung in eine Art szenischer Darbietung, eine Art Ersatzhandlung, prädestiniert dieses Stilistikum für einen Roman, der auf Grund des oben dargestellten Kompositionsprinzips im wesentlichen unter Ausschaltung direkter Dialogszenen auf die reine Erzählung seitens des Autors angewiesen wäre. Eine solche Darstellungsweise hätte, auf die Länge eines Romans ausgedehnt, ermüdend und langweilig wirken müssen. (Es ist kein Zufall, das beispielsweise Zola, der als erster umfänglich sich dieses Stilmittels im *Assommoir* (*Totschläger*) zunutze gemacht hat, die erlebte Rede auch in *Lourdes* verwendet, wo die Darstellung weniger die Ausspinnung eines Einzelschicksals als die sich kreuzende Koppelung mehrerer durch das gleiche Grunderlebnis des Leidens und Heilungsuchens verbundener Einzelschicksale wiedergibt, und zwar ähnlich wie in Aragons *Semaine Sainte* gegliedert nach der Orts- und Raumeinheit des fahrenden Zuges und des Aufenthaltes in Lourdes, und der Zeiteinheit der aufeinander folgenden Tage.)

Dieses Stilistikum bietet dem Autor aber auch die Möglichkeit, kollektives Erleben als kollektives Erleben wiederzugeben und zugleich in dieser Wiedergabe die Stimme der Beurteilung seitens des Volkes, die Massenmeinung darzustellen, wie sich überhaupt die erlebte Rede zur Massendarstellung eignet. Diese aber ist Aragons Anliegen in der *Semaine Sainte* ebenso, wie bereits vorher in den beiden letzten Bänden der *Communistes*, und Aragon selbst hat darauf hingewiesen, dass sich stilistisch beide Werke ausserordentlich nahestehen:

„Maintenant, si l'on rapproche notamment les deux derniers volumes des *Communistes* de *La Semaine Sainte*, ce qu'étrangement les critiques n'ont point fait, il apparaîtra que je n'aurais jamais décrit comme je l'ai fait les mouvements de la Maison du Roi, la diversité de ces mouvements, si je n'avais pas eu préalablement l'expérience de la description de la guerre de 40 dans *Les Communistes*. Que l'on rapproche les textes, on verra que la méthode documentaire, que la méthode d'expression, le style d'écriture, sont ici singulièrement proches, qu'il y a d'un livre à l'autre un rapport de cause à effet³⁰.

²⁹ Stanzel, *Die typischen Erzählsituationen im Roman*, Wien 1955, S. 164.

³⁰ L. Aragon, *op. cit.*, S. 149/150.

Eine ausführliche vergleichende Untersuchung könnte hier ausserordentlich wichtige Aufschlüsse vermitteln, vornehmlich über die Möglichkeiten und Grenzen der Massendarstellung, der Darstellung von Massenerlebnissen, ist doch gerade auch in der *Semaine Sainte* nicht nur der Maler Géricault eigentlicher Held des Geschehens, sondern in selber Masse sind es alle Soldaten und Offiziere der *Maison du Roi*, ja vor allem und immer wieder das französische Volk selbst.

Das Problem der Massendarstellung, das bekanntlich mit Zola zuerst in neuer Qualität in der Literatur erscheint, führt daher auch nicht zufällig bei diesem Autor gerade im *Assommoir*, im *Germinal* und in der *Débâcle* zu ähnlichen stilistischen Lösungsversuchen.

Nun muss aber, abgesehen von Aragons Verwendung der erlebten Rede, mit einem Wort zumindest eingegangen werden auf die allgemeine Verwendung der erlebten Rede im modernen Roman. Dort dient sie vornehmlich einer unter Ausschaltung des Autors vor sich gehenden, möglichst dem Ablauf des Bewusstseinsstromes folgenden Wiedergabe heterogener, durch die Aussenwelt affizierter Eindrücke. Der Autor verliert gewissermassen vollständig die Regie der von ihm wiedergegebenen Vorgänge und überlässt sich, sein Werk und seine Darstellung anscheinend der Abfolge unkontrollierter, von der Aussenwelt hervorgerufener Eindrücke. Dadurch wird natürlich dieses Stilmittel der wirklichen Ausdrucksmöglichkeiten beraubt und zu einem Gestammel unbewusster und oft zusammenhangloser Gedankenketten herabgewürdigt³¹ denen, rein syntaktisch gesprochen, Satzketten entsprechen. Beispiele hierfür könnte man in vielen modernen Romanen finden.

Um eine solche Verwendung der erlebten Rede handelt es sich in der *Semaine Sainte* nicht, wohl aber um die subtilste Wiedergabe von Bewusstseinszuständen, angefangen von der Spiegelung der Entscheidungsfragen im Inneren der Helden, über die Träume, Visionen und Erinnerungen bis hin zu den Fieberphantasien eines Marc-Antoine. In all diesen Verwendungsbezirken dient die erlebte Rede nicht der Wiedergabe zufälliger, unbedeutender Eindrücke, sondern der im Grunde auktoral beherrschten, wenn auch formal personal wiedergegebenen Darstellung typischer wesentlicher Inhalte. So wird die erlebte Rede zu einem der wichtigsten Typisierungsmittel für die Zustände und Vorgänge im Inneren der Helden.

Und da es sich bei einem Roman mit der zentralen Thematik der Entscheidung gerade auch um die Darstellung dieser in der Seele der Helden sich abspielenden inneren Kämpfe zu dieser Frage handelt, ist der umfängliche Einsatz der erlebten Rede in der *Semaine Sainte* von daher erfordert. (Neubert hat in seiner Darstellung der erlebten Rede im modernen englischen Roman³² diese besonders abgewandelte

³¹ A. Neubert, *Die Stilformen der „erlebten Rede“ im neueren englischen Roman*, Halle 1957; Stanzel, *op. cit.*; Kayser, *Das sprachliche Kunstwerk*, 1951.

³² A. Neubert, *op. cit.*, S. 172.

Art des Einsatzes der erlebten Rede folgendermassen charakterisiert: „Die Darstellung von Bewusstseinsvorgängen in einem neuen »Realismus der Seele«³³ setzt nicht die personale Grundhaltung der Bewusstseinskunst fort. Wohl benutzt der fortschrittliche Roman[...] hinsichtlich der Psychologisierung die formalen Errungenschaften der personalen erlebten Rede. Er gibt der Figurensprache einen weiten Raum bei seiner Introspektion und bedient sich auch bisweilen der sogenannten »inneren Sprache« der Gestalten. Jedoch ordnen die realistischen Schriftsteller[...] die erlebte Rede stets einem höheren künstlerischen Ziel unter, das gehaltlich viel bedeutsamer ist als die inhaltlich arme blosser Unmittelbarkeit. In ihren Romanen spiegelt die Bewusstseinsdarstellung in erlebter Rede nicht nur rein Subjektives, sondern der Leser erlebt durch die Identifikation mit dem Innern der Person den realistischen Erkenntnisprozess vom »Horizont des einzelnen zum Horizont aller«³⁴, wie Eluard sagte“.)

Zumal ja auch die historische Tiefenperspektivierung über Rückerinnerungen mit Notwendigkeit auf das gleiche Stilistikum als adäquateste Wiedergabe verweist. Im übrigen kann die erlebte Rede zu diesem Zweck auch mit dem inneren Monolog wechseln. Für die realistische Funktion der erlebten Rede in Aragons Werk ist aber ein Weiteres entscheidend: die bis aufs feinste auf die Charaktereigenschaften der jeweiligen Helden abgestimmte Variierung dieses Stilistikums.

Die erlebte Rede im Munde Géricaults ist eine ganz andere als die im Munde Dieudonnés. Die Darstellung der Ereignisse in Paris auf napoleonischer Seite in der Sicht Dieudonnés ist gekennzeichnet durch eine fast burschikose Sprechweise, kurze abgerissene Sätze, die im Gegensatz stehen zu den viel länger ausschweifenden Perioden bei der Wiedergabe der inneren Überlegungen, Gedankengänge und Bewusstseinsvorgänge, sagen wir, eines Macdonald oder Géricaults selbst.

Eine weitere Besonderheit der spezifischen Verwendung der erlebten Rede in Aragons Roman ist die, dass Aragon an eine ganze Reihe formaltechnischer, in der auktoral beherrschten erlebten Rede ausgearbeiteter Möglichkeiten anknüpft, d.h., dass er selbst dann, wenn er die übergangslose Form vom Berichten der Erzählung zu erlebter Rede wählt, entweder durch ein vorgesetztes Verbum: er sagte oder sagt usw., den Leser darauf hinweist, dass das Nachfolgende in erlebter Rede kommt, bisweilen auch durch ein Substantiv, oder indem er nach dem Ablauf dieser erlebten Rede in einem solchen eingeschalteten Wort den Zusammenhang noch einmal aufklärt. So verwendet Aragon die erlebte Rede auch zur Darstellung von Halbdialogen, d.h. er gibt die Hälfte des Dialogs in direkter, die andere Hälfte

³³ Die Bezeichnung „Realismus der Seele“ wurde von Aragon geprägt für André Stil, zitiert nach Tichonow („Kunst und Literatur“, 2, 1955, S. 320): „Möglicherweise ist das die Erklärung für die Spannung, die Stil so talentvoll in den komplizierten und bunten Szenen [...] erreicht, in denen nicht nur der politische Hintergrund der Ereignisse, sondern auch das innere Leben der Teilnehmer an diesen Ereignissen gezeigt werden und die voller menschlicher Erlebnisse sind“.

³⁴ P. Eluard, zitiert nach Tichonow, *op. cit.*, S. 321.

in indirekter Rede wieder. Oder aber er lässt die erlebte Rede sich gleichsam auf mehreren Ebenen abspielen, indem während der Darstellung irgendeines Vorganges, der Widerspiegelung eines Vorganges im Bewusstsein des Helden, zwischengeschaltet werden, ebenfalls in erlebter Rede oder manchmal auch in Pseudodialog oder Monolog, dazwischen tretende Gedankenketten, die Bezug haben auf irgendeinen Vorgang der Aussenwelt oder die assoziativ angeschlossen werden an einen bestimmten Gedankengang innerhalb dieser erlebten Rede selbst.

Der nachfolgende Abschnitt aus dem 8. Kapitel („Le printemps“, S. 251—252) ist ein gutes Beispiel dieser die vielfältigsten Koppelungs- und Variationsmöglichkeiten einsetzenden erlebten Darstellung.

Die Szene spielt in Paris. Das Regiment Robert Dieudonné (des Freundes und Modells Géricaults) ist am Vortag zum Kaiser übergegangen und setzt sich nun, nach der Paradeabnahme durch Napoleon persönlich, in Richtung Saint-Denis, zur Verfolgung der Königlichen, in Bewegung. Da wird der Oberst, Baron Simonneau, durch einen kleinen Zwischenfall kurz aufgehalten:

Tandis que la colonne se reformait en ordre de marche le long de la Seine, devant le jardin des Tuileries,

le colonel-Baron Simonneau vit (Vorankündigung des Nachfolgenden als erlebte Rede) s'approcher de lui

le quartier-maître Grenier, trésorier du régiment, qu'on lui avait présenté tout à l'heure (ist Übergang zu erlebter Rede und schließt den vorherigen Berichtssatz) ...

(beginnt erlebte Rede) c'est-à-dire que le major Le Nourry, investi du commandement par son prédécesseur, lui avait présenté juste avant la revue, pour une affaire pressée, à laquelle Simonneau n'avait pas voulu alors prêter attention:

après la revue, avait-il dit (Zwischenschaltung der direkten Rede unter Kenntlichmachung durch Verb in erlebter Rede) ... et on y était après la revue.

alors le quartier-maître, sur son cheval d'un genre que le Baron n'aimait guère

(dieser Satzteil stellt eine schwer zu bestimmende Übergangsform zwischen erlebter Rede, erlebtem Eindruck und Bericht dar, das Ineinandergreifen der drei Aspekte ist bewusst angestrebt, um den in Bericht mitgeteilten Anfang des Vorgangs: „le colonel-Baron Simonneau vit s'approcher de lui le quartier-maître Grenier“, mit den im nachfolgenden in erlebter Rede gegebenen Abschluss dieses Vorgangs zu koppeln — gleichzeitig ist „cheval d'un genre“ Ansatzpunkt für eine assoziativ, gleichsam in Parenthese zugefügte, formal in erlebter Rede ausgesprochene Bemerkung zu diesem Pferd.)

celui-là aussi trop fin pour un officier des chasseurs,

il faut des bêtes solides,

la guerre ce n'est pas le Bois de Boulogne (Parenthese zu Ende)

le quartier-maître s'était approché, et saluait.

(Könnte der Form nach, ohne den vorherigen Zusammenhang, ebensogut Bericht sein, dadurch formale Heranrückung an den einleitenden, den Vorgang mitteilenden Berichtssatz. Übergangsloser Wechsel zur direkten Rede, es spricht

Simonneau bereits als Antwort auf einen nach „saluait“ ausgesprochenen, im Text aber nicht wiedergegebenen Satz Greniers:)

Ah bah, est-ce que j'ai le temps d'écouter vos comptes, mon ami!

Nous prenons la route d'Amiens (Die Antwort Greniers wird nicht gegeben, ist aber aus der nun folgenden Reaktion Simonneaus zu erraten.)

Quoi? Qu'est-ce qu'il y a de si pressé? (Antwort Greniers muss wieder ergänzt werden.)

M. de Saint-Chamans? Qu'est-ce que vous me chantez, avec M. de Saint-Chamans? Le colonel de Saint-Chamans a invoqué des raisons de santé pour demeurer à Paris ...

(Und nun hören wir die Erwiderung Greniers in erlebter Rede:)

Bien sûr. C'était justement. Le quartier-maître avait entre les mains une note de M. de Saint-Chamans ...

(Unterbrechung durch Simonneau in direkter Rede)

Comment? une note? Comment, une note? (Durch Zeichensetzung wird Tonfall und damit psychische Reaktion Simonneaus ausgedrückt.)

(Antwort Greniers in erlebter Rede:)

C'était que la veille au soir le colonel, après que le régiment eût assuré la sécurité de Sa Majesté l'Empereur rentrant aux Tuileries ...

(Unterbrechung durch Simonneau wieder in direkter Rede:)

Eh bien, quoi, mon ami, expliquez-vous!

Greniers umständliche Ausdrucksweise, die mit den kurzen, abgehackten Sätzen Simonneaus kontrastiert, dient gleichzeitig seiner Charakterisierung. Der entstehende Gesamteindruck wird aus der Sicht Simonneaus mit dem abschliessenden Qualifikativ „impatissant“ zusammengefasst.

(Antwort Greniers neuerdings in erlebter Rede. Die durchgängige Verwendung der erlebten Rede für die Reden Greniers erscheint gerechtfertigt, wenn man bedenkt, daß die ganze Szene ja aus der Sicht Simonneaus dargestellt ist.)

Sur l'ordre du général Exelmans, le quartier-maître avait fait distribuer aux hommes, à l'arrivée à la caserne rue de Grenelle, une somme de deux francs par tête ... ce qui était une sage précaution, avec des cavaliers qui n'avaient rien mangé, ni bu depuis pas mal d'heures, et qui auraient pu, vu les événements, l'exaltation de ce soir-là, un peu, enfin, un peu piller les boutiques du quartier, sans cela, cela se comprend!

(Der Form nach könnte diese zweite Satzhälfte ebensogut eine in erlebter Rede gegebene, nicht ausgesprochene Überlegung Greniers sein. Aus dem folgenden „Reaktionssatz“ Simonneaus wird jedoch klar, dass Grenier diesen Gedanken ausspricht als Begründung für seine Entscheidung, aber die zwischen beiden Darstellungsweisen schwebende formale Fixierung ist sicher bewusst gewollt. Es folgt die Reaktion Simonneaus als innerer Kommentar in erlebter Rede, wovon

die ausgesprochene Antwort Simonneaus formal infiziert und ebenfalls in erlebter Rede gegeben wird:)

Ce quartier-maitre était impatientant. (Gedanke Simonneaus.)

Puisque c'était un ordre, on n'avait qu'à l'exécuter, et quoi? (Simonneaus Worte.)

(Antwort Greniers in erlebter Rede:)

Voilà: il n'y avait pas d'argent, dans la caisse du régiment, et c'était le colonel de Saint-Chamans qui en avait fait l'avance de sa poche...

(Antwort Simonneaus in direkter Rede:)

L'avance? de quarante sous?

(Grenier antwortet diesmal, wo es gleichsam um das entscheidende Faktum geht, ebenfalls in direkter Rede, wodurch die ganze Szene, ebenso wie durch den nachfolgenden Berichtssatz auktoral eingefangen und gleichsam aus dem Halbdunkel emporgehoben im Licht fixiert wird:)

Enfin il y a quatre cent cinquante cavaliers, cela fait neuf cents francs, bien comptés. Aussi le colonel, je veux dire M. de Saint-Chamans, ce matin...

Simonneau éclata de rire. (Bericht.)

(erlebte Rede Simonneaus) Le démissionnaire réclamait neuf cents francs! Qu'il s'adresse au maréchal Davout! Cela regarde le ministre de la Guerre de savoir s'il faut lui donner de l'argent, ou le faire passer au falot pour abandon de poste au retour de Sa Majesté l'Empereur.

Damit ist die Angelegenheit für Simonneau und die Begegnungsszene mit Grenier zu Ende und der nächste Satz bringt in erlebtem Eindruck (nach Neubert) Simonneaus Eindruck von dem Wetter und der augenblicklichen Situation, in der man ist.

Durch diese Schachtelung, man könnte sogar sagen Segmentierung der Sätze, ist das Verständnis oft nicht leicht. Im letzten aber zielt auch diese Schwierigkeit des Lesen-Könnens darauf ab, den Leser zu zwingen, das Werk nicht zu überlesen, sondern aufmerksam durchzulesen. Aragon hat selbst in einem bezeichneten Autoreinbruch darauf hingewiesen, dass er sich die Möglichkeiten einer schlüpfrigen Darstellung entgehen lässt, weil dieses Buch kein Roman sei, wo der geneigte Leser an einer bestimmten Seite einen Knick macht, um diese Stelle den Damen seiner Umgebung zur Lektüre zu empfehlen, womit sie sich dann das übrige schenken könnten.

Aragons Roman ist ein schwieriges Buch, ein Buch, in dem jede Seite, jeder Satz, ja jedes Wort verarbeitet, aufgenommen und überdacht sein will, ein Buch, in dem man vom ersten bis zum letzten Satz mitdenken, gleichsam selbst mitgestalten muss, denn auch dies ist eine Seite der erlebten Rede als Stilistikum, dass sie eine Art stiller Komplizität zwischen dem Autor und dem Leser schafft.

Insgesamt gesehen erweist sich so die sprachliche Ausführung ebenfalls als eine geniale Umschmelzung und Einschmelzung von Darstellungsweisen, deren gestalterische Möglichkeiten keineswegs nur von der Moderne, sondern vor allem vom

kritischen Realismus des vergangenen Jahrhunderts ausgelotet wurden, ermöglicht und bewirkt durch die umfassende Methode des Herangehens an den Gegenstand und seiner Wiedergabe, die Methode des sozialistischen Realismus.

Thesenartig zusammengefasst kann man das theoretische Ergebnis unserer Betrachtung ungefähr folgendermassen umreissen:

1. Formal ähnliche Mittel, innerhalb verschiedener Methoden angewandt, üben verschiedene Wirkung aus und erfüllen verschiedene Funktion³⁵.

2. Allgemein gesehen, kann man sagen, dass Gestaltungsmittel, sofern sie nicht die elementare Funktion der Sprache als Kommunikationsmittel aufheben, in der Abstraktion genommen, indifferent sind und verschiedenen Aussagezwecken dienstbar gemacht werden können.

3. Ihre jeweilige Funktion und konkrete Wirkung im Kunstwerk hängt von dessen Inhalt, seiner Aussagekraft und seinem Gehalt ab.

4. Der sozialistische Realismus ist als einzige künstlerische Methode in der Gegenwart in der Lage, den ganzen Reichtum der durch die literarische Tradition entwickelten künstlerischen Verfahrensweisen und Gestaltungsmittel aufzugreifen und schöpferisch weiterzuentwickeln.

Die *Semaine Sainte* ist das Buch eines Kommunisten und gerade darum das Buch eines Menschen, der alle Höhen und Tiefen der menschlichen Seele durchmessen hat, der ihre Freuden kennt und ihre Leiden, ein Buch, das einen Zusammenbruch schildert, aber einen Aufstieg verkündet, den Aufstieg einer Welt, in der Géricaults Entscheidung für die Kräfte des Volkes zur Entscheidung der ganzen Menschheit geworden ist.

„WIELKI TYDZIEŃ” ARAGONA

STRESZCZENIE

Autorka, poddając analizie temat dzieła, jego wymowę oraz środki formalne, stara się przede wszystkim dać odpowiedź na pytania ogólnoteoretyczne rzucone przez krytykę literacką w polemice wokół *Wielkiego Tygodnia* Aragona: mianowicie, czy o zaliczeniu danego dzieła do realizmu socjalistycznego decyduje jego tematyka i wymowa, czy też użyte w nim określone środki formalne, niesłusznie nazywane „modernistycznymi”.

Autorka określa tę powieść jako utwór realizmu socjalistycznego najpierw w wyniku skondensowanej analizy zawartości tematycznej dzieła. Jako taki charakteryzuje go nie tylko bezpośrednie zaangażowanie polityczne podjętego tematu — chodzi tu o historyczno-społeczną decyzję jednostki, a w rezultacie całego narodu w historycznie określonej sytuacji kryzysu (problem, który w roku ukazania się powieści (1959) był w związku z objęciem władzy przez de Gaulle’a szczególnie palący) — lecz przede wszystkim głębia i wymowa dzieła jako całości, osiągnięte przez zgodne z prawdą, tj. ujmujące powszechną prawidłowość naświetlenie znaczenia tego problemu dla ogółu. Przez partyjny sposób przedstawiania, tj. interpretujący świat z punktu widzenia najwyższej świadomości

³⁵ Iwaschtschenko in „Kunst und Literatur”, 1957/12/1249.

historycznej proletariatu, oraz przez układ, który pozwala jasno poznać perspektywy rozwoju wybiegające poza omawiany okres czasu. Tym samym utwór prezentuje wzór dla współczesności.

Treść powieści, jej tematyka i wymowa zarówno warunkują zastosowanie pewnych środków formalnych, jak też określają ich realną funkcję w dziele.

Analiza strony formalnej rozpoczyna się od zbadania takich środków kompozycyjnych, jak schemat budowy według jedności przestrzenno-czasowej, ukształtowanie momentu równoczesności, technika „bocznych przyciemnień” (*seitliche Blendtechnik*), motyw przewodni — których możliwości techniczno-formalne zostały wypróbowane nie tylko przez realizm krytyczny, lecz także w pewnym zakresie, chociaż często w wyniku jednostronnej tendencji do eksperymentowania formalnego, przez tzw. „prądy modernistyczne”. Analiza wykazuje, że te środki, narzucone przez tematykę i jej podporządkowane, stają się prawdziwymi kształtującymi środkami realizmu. To samo odnosi się do technik, które stosuje Aragon dla osiągnięcia zamierzonej wymowy dzieła, jak np. „technika rozprowadzania efektów” (*Auflösungstechnik*) przy nakreślaniu postaci i określaniu czasu, „technika niedomówień” (pomijania — *Auslassungstechnik*) przy formowaniu obrazów i scen, wreszcie „technika wyobcowania” (*Verfremdungstechnik*) przy bezpośrednich dygresjach autora — technik zmuszających fantazję, a przede wszystkim *ratio* czytelnika do twórczej współpracy.

W podobny sposób analiza językowa pokazuje funkcję określonych środków stylistycznych, przede wszystkim mowy pozornie zależnej i monologu wewnętrznego, segmentacji zdania i techniki niedomówień.

W wyniku analizy *Wielki Tydzień* Aragona zostaje określony jako dzieło realizmu socjalistycznego, które nie cofając się przed odważnymi, nieraz ryzykownymi, a w poszczególnych wypadkach nawet problematycznymi eksperymentami, otwiera nowe możliwości przedstawiania i kształtowania.

Przełożył Mieczysław Urbanowicz