

Humanismus und die deutsche Romanistik (5) Zu den verschiedenen Aspekten des frühneuzeitlichen Realismus'

Im Gedenken an meinen verstorbenen Vater,
der in diesem Jahr hundert Jahre alt geworden wäre.

écrit à Montpellier en été 2019

Tomiyasu KAKEGAWA

(Sprachlich bearbeitet von Gregor Julien Straube/Tübingen)

VI. Zur literarischen Darstellung der frühen Neuzeit und zum literarischen Erbe des Mittelalters (1)

1. Grundzüge des frühneuzeitlichen Realismus'

In der folgenden Betrachtung sollen einzelne Werke der Frührenaissance (*Rabelais*, *Montaigne*), des elisabethanischen Zeitalters (*Shakespeare*), der Blütezeit der spanischen Literatur (*Cervantes*) und der französischen Klassik (*Molière*) in Augenschein genommen werden, an denen sich der Eindruck, den die sich verändernde Gesellschaft und die Umbrüche in den Bereichen der Kunst, der Wissenschaft und der Politik in der Literatur hinterließen, exemplarisch ablesen lässt. Dabei sollen die dargestellten gesellschaftlichen Entwicklungen jedoch weder nach politisch-wirtschaftlichen noch nach literarisch-formalen Kriterien, sondern im Hinblick auf den literarischen Stil erörtert werden (2). Die Beschäftigung mit den in den Werken geschilderten sozialen Verhältnissen erfolgt somit auf der Grundlage der vorangegangenen literarischen Stilanalyse. So lassen sich als die zwei wesentlichen Neuerungen, die sich in der literarischen Darstellung in diesem zweihundertjährigen Zeitabschnitt des Spätmittelalters und der frühen Neuzeit vollzogen und auf die weitere literarische Entwicklung ausgewirkt haben, in der Befreiung der Sinne und in der Abwandlung und Profanisierung des literarischen Erbes des Mittelalters, der Stilmischung, zusammenfassen.

Die Befreiung der Sinne und die weitere Entwicklung des „kreatürlichen Realismus“ (3) :

Mit der Verbindung des *kreatürlichen Realismus'* mit dem Geist der Renaissance haben wir uns bereits beschäftigt, so etwa bei *Eustache Deschamps* (1344–1404), bei *Antoine de La Sale* (1385–1460), dem Verfasser von „*Quinze Joyes de Mariage*“ (um 1440), bei *François Villon* (1431/32–nach 1463) und bei *Rabelais* (1483–1553)(4), dessen Betonung der Befreiung der Sinne in Kombination mit einem deutlich fassbaren mittelalterlichen Erbe in methodischer und stofflicher Hinsicht seine ihm eigentümliche Sprachgewalt ausmacht. Doch auch bei den großen literarischen Werken späterer Zeitstellung, wie denen von *Montaigne*, *Shakespeare* und *Molière* ist der kreatürliche Realismus als Grundzug des Realismus' ihrer Zeit deutlich spürbar (5).

Die abgewandelte Aufnahme des traditionellen Erbes der Stilmischung:

Die mittelalterliche Literatur ist wesentlich von der christlichen Weltanschauung und damit von der Stilmischung als ihrem literarischen Ausdrucksmittel geprägt (6). Damit war sie zwar einerseits prägend für die Literatur vom Beginn der Neuzeit bis zur französischen Klassik, die die Stilmischung als innere oder äußere Stiltechnik übernommen hat. Andererseits trat mit der Renaissance programmatisch mit der Befreiung der Sinne die christologische Dimension als eigentliche Veranlassung der Stilmischung in den Hintergrund und wurde schließlich ganz abgelöst (7). Die Stilmischung als Verbindung des Alltäglichen mit dem Tragischen (8), zunächst Ausdrucksmittel in Darstellungen der Christuspassion (9), entwickelte sich zur allgemeinen Stiltechnik der subjektiven Verinnerlichung und der dramatischen Darstellung des individuellen Lebens.

2. Verschiedene Schichten der literarischen Darstellung bei Rabelais

Rabelais ist der erste Autor, der diese im Spätmittelalter entwickelte Form der literarischen Darstellung mit der den Geist der Renaissance prägenden sensuellen Befreiung zu verbinden versteht. Auerbach zitiert Rabelais' Darstellung (im 32. Kapitel seines zweiten Bandes), „wie die Armee Pantagruels auf dem Feldzug gegen das Volk der Almyroden (der „Salzigen“) unterwegs von einem Regenguß überrascht wird“(10). Zwar orientiert sich Rabelais einerseits nicht nur stilistisch, sondern auch stofflich an verschiedenen Vorlagen des Mittelalters. Andererseits aber besticht sein literarisches Werk durch eine ganz eigene reiche Imaginationskraft und verfolgt eine originäre literarische Konzeption. Dies soll im Folgenden mit einigen Schlaglichtern beleuchtet werden. Rabelais, dessen Werk Auerbach als eine Welt des „stürmischen Gelächters“ kennzeichnet (11), greift für „Gargantua und Pantagruel“ zum einen auf das Volksbuch vom „Riesen Gargantua“ (Abdruck eines Dresdner Exemplares in W. Weingants Ausgabe der regisschen Rablaisübersetzung zurück, 3. Auflage Berlin 1923, Bd. 2, Seite 398 ff. (12); vgl. übrigens die Anmerkung 7 in der edition critique von Abel Lefranc, IV, 330), andererseits auf die „Wahren Geschichten“ (I, 30 ff.) des antiken Autors *Lukian* (2. Jh.) zurück.

Die Welt, die Alcofrybas im Mund Pantagruels vorfindet, entspricht der gesellschaftlichen Wirklichkeit des damaligen Frankreich. Alcofrybas spricht mit dem Mann, der „ganz ruhig Kohl pflanzt“ (13). Dieser Mensch ist nicht nur naiv und beschränkt, er hat auch einen „etwas hinterhältigen Humor“, der *sehr französisch* und *insbesondere rabelaisisch* ist (14). Der Bauer hat schon verstanden: Alcofrybas ist wirklich aus einer anderen Welt zu ihm gekommen. Ihr Gespräch wird unterbrochen, als Pantagruel den Mund öffnet. Die Welt, die sich im Innern des Mundes von Pantagruel offenbart, entspricht dem Bild des damaligen Europa, die Handhüserin im italienischen Geschmack (15).

In diesen rabelaisischen Darstellungen lässt sich die Rabelais eigene Verspieltheit in den verschiedenen Schauplätzen, den verschiedenen Erlebnismotiven und vor allem in verschiedenen Stilbezirken erkennen. Dies unterscheidet Rabelais von Lukian, dessen phantastische Darstellung letztlich eintönig und begrenzt bleibt (16). Die Zeit Rabelais', auch das klingt in den wiederkehrenden Perspektiv- und Ortswechselln seines Werks immer wieder an, war die Zeit der „Entdeckung einer neuen Welt, mit all dem Erstaunen, den Verschiebungen des Horizontes und Veränderungen des Weltbildes“ (17).

Stilmischung bei Rabelais: Einerseits steht Rabelais bereits der neuen Wirklichkeit der Welt gegenüber, einer Wirklichkeit, aus der die Revolutionierung des Politischen, der Kultur, des

Wirtschaftssystems, der Religion und der Philosophie folgt, die als „Renaissance“ bezeichnet wird. Gerade die Beweglichkeit der rabelaisischen Darstellung, die sich darin von anderen großen Literaten seiner Zeit unterscheidet, zeigt deutlich die Signatur humanistischen Denkens. Andererseits schöpft Rabelais, selbst Ordensbruder, immer wieder aus dem religiösen Erbe des Mittelalters, vor allem aus dem Geist der spätmittelalterlichen Predigt. Diese Predigt war auf roheste Weise volkstümlich, realistisch auf kreatürliche Weise und zugleich „gelehrt und erbaulich auf biblisch-figural-interpretierende Weise“ (18). Die spezielle *Stilmischung* Rabelais' ist mithin ein Erbe der spätmittelalterlichen Predigt, seine originellen Charaktere sowie die Intention seines Werks verdanken sich hingegen Rabelais' Kreativität.

In Rabelais' literarischer Welt toben sich an vielen Stellen seine „Gelehrsamkeit, seine abertausend Anspielungen auf zeitgenössische Dinge und Personen und seine Wortbildungsorkane“ aus. Hier herrscht ein „wesentliches Prinzip“, „das Prinzip des Durcheinanderwirbelns der Kategorie des Geschehens, des Erlebens, der Wissensbezirke, der Proportionen und der Stile“ (19). Die Leser werden ständig von „perspektivischen Kontrastwirkungen“ erschüttert, wie dies am Wechsel von „einige[n] gemütlich lokale[n] Vorgänge[n]“, einem provinziellen und engen Bezirk einerseits und dem „Motiv der riesigen Ausmaße“ andererseits deutlich wird. In seinen Darstellungen werden die Leser zwischen „provinzielle[n] würcigen und gemütlichen Lebensformen“, „ungeheuren einerseits und grotesk überwirklichen Ereignissen“ und „utopisch-humanitären Gedanken“ andererseits hin- und hergeworfen (20).

Die Befreiung der Sinne und der Stil bei Rabelais: Rabelais schüttelt sowohl die Stil- als auch die Wissensbezirke, so etwa Medizin, Zoologie, Botanik, Zeitsatire und Kostümkunde, durcheinander (21). Die stofflichen Elemente, die sich in Rabelais' Stil vereinen, sind mittelalterlich geprägt. Rabelais hat aber der in seiner Zeit, d. h. in der Zeit des frühen Humanismus, auftretenden Wirklichkeit insofern eine neue Form der *Stilmischung* beschert, die nicht nur die Verbindung des Alltäglichen mit dem Ernstesten sucht, sondern die Wirklichkeit nicht aus einer von vornherein feststehenden Perspektive, sondern mit einem beweglichen Blick betrachtet und die verschiedenen Ebenen des Geschehens herausarbeitet.

(1) Es wird gemeinhin angenommen, dass Rabelais' literarische Welt ein Zeugnis des moralischen Verfalls seiner Zeit darstellt. Eine Einschätzung, die nach Auerbach jedoch nicht das Wesen des rabelaisischen Schaffens im Kern erfasst. Vielmehr, so Auerbach, hat Rabelais eine stilistische Neuerung geschaffen: „Das Revolutionäre seiner literarischen Gattung liegt nicht eigentlich im Antichristlichen, sondern in der Auflockerung des Sehens, Fühlens und Denkens, welche sein beständiges Spiel, sich mit der Welt und dem Reichtum ihrer Erscheinungen einzulassen.“(22) spiegelt. Damit gehört Rabelais ganz klar zu den Nachfolgern Petrarca's (1304–1374), wenngleich er weiter geht hinsichtlich der Dynamik seiner Schilderung und der Profanisierung seiner Inhalte als jener Dichter (23), der als „einer der früheren völlig modernen Menschen“ (Burckhardt) der Frührenaissance bezeichnet wird. Diese auf die Stilanalyse bezogene Einschätzung folgt Auerbachs Ansatz, die soziokulturelle Lebenswirklichkeit erst anhand der Analyse des Stils der betreffenden literarischen Werke tiefgreifend verstehen zu können. Der kritische Blick auf den Stil und die Frage, wie das Dargestellte stilistisch behandelt wird, offenbart notwendigerweise den Blick des Verfassers auf seine Gesellschaft und ihre soziale Gliederung. Es ist dies eine der grundlegenden Aufgaben der Stilanalyse. Stil zeigt und bestätigt uns jedes Mal Gesellschaft und die ihr zugrundeliegende

Weltanschauung. (24)

(2) Bei Rabelais hat der „kreatürliche Realismus“, der schon im Spätmittelalter beim Verfasser des kleinen Werkes „*Quinze Joies de Mariage*“ aufscheint und danach weiterentwickelt worden war, gegenüber dem Spätmittelalter neue Bedeutung und Funktion gewonnen (25).

Bei Rabelais hat dieser „kreatürliche Realismus“ den Sinn des „vital-dynamischen Triumphs der Leiblichkeit und ihrer Funktionen“ (26) gewonnen. Für Rabelais ist der Mensch ein Wesen, das seiner Natur folgt (27): „Der Mensch freut sich als ein Teil der Natur seines atmenden Lebens. [...]“ (28). So gehört Rabelais' Liebe, Wissensdurst und Kraft sprachlicher Nachahmung diesem atmenden Leben des Menschen und der Natur (29).

Indem die auch bei Rabelais vom Mittelalter übernommene Tradition der Stilmischung mit dem offenen, positiven Sinn und der Gefühlswelt der neuen sozialen Wirklichkeit verbunden wird, hat Rabelais' Realismus seine ganz eigene Ausprägung gewonnen. Damals ist es der ersten Hälfte des Renaissancejahrhunderts eigentümlich, dass in der Alltäglichkeit das Neue in jedem wirklichen und überwirklichen Experimente mit Freud gefunden wird (30). Es ist der Geist der Entdeckung neuer Welten nicht nur hinsichtlich der Überwindung geographischer, sondern auch ständischer, religiöser und moralischer Grenzen und steht damit dem mittelalterlichen geschlossenen Blick auf die Außenwelt gegenüber. Auerbach hat die rabelaisische Welt, in drei Aspekten zusammengefasst: 1. die groteske Sphäre, 2. die Utopie, „ein feines, noch kaum entdecktes Land“ und 3.. „tout comme chez nous“.(31) D. h., im Land Gargantuas und Pantagruels, das von Rablais nach *Thomas Morus* (1478-1535) ‚Utopie‘ genannt ist alles so wie in unserem Land. Dabei gilt es aber zu beachten, dass sich Rabelais' Realismus in erster Linie an die geistige Elite seiner Zeit richtet und nur nachrangig an das einfache Volk, an das sich ja die Predigt des Spätmittelalters in ihrer „formlos aufgehäuften Gelehrsamkeit“ und ihrer „groben Volkstümlichkeit“ richtete (32).

Rabelais' Stil und Sokrates: Zum Schluss seiner Analyse über Rabelais' literarische Welt bezieht sich Auerbach auf Rabelais' eigene Äußerung über die „Höhenlage des Stils seines Werkes“ (33). Dabei beruft sich Rabelais keineswegs auf mittelalterliche Traditionen, was angesichts der hier gemachten und zitierten bisherigen Ausführungen durchaus denkbar gewesen wäre, sondern auf die Person des antiken Philosophen Sokrates (34). Bekanntlich soll sich bei diesem Philosophen ein ärmliches Äußeres mit einem erhabenen, edlen und kritischen Geist verbunden haben. Wesensmerkmale — nach Auerbach hat diese von Alcybiaco angedeutete, paradoxe Verbindung dieser persönlichen Elemente "breit ausgeführt" (35) — Sokrates' Persönlichkeit verkörpert mithin selbst eine Art Stilmischung, eine Verbindung des Alltäglichen mit dem Ernsten, Erhabenen, „[...] nichts liegt ihm [= Sokrates] ferner als die antike Trennung der Stilgattungen, die bald darauf auch in Frankreich, zum Purismus, zum ‚Klassizismus‘ führte“ (36). Rabelais' literarische Welt ist somit „als Stilideal die Stilmischung des grotesk-komischen niedrigen mit dem pathetisch-feierlichen hohen Stil“ (37) „Ihr müßt das Buch öffnen und sorgfältig abwägen, was darin ausgeführt wird; ihr werdet sehen, die behandelten Gegenstücke sind durchaus nicht so närrisch wie der Titel vermuten ließ. Und selbst wenn ihr im wörtlichen Sinn des Inhalts noch genug Stoff zum Lachen findet, von der Art, wie es dem Titel entspricht, so dürftet ihr euch doch nicht damit genügen, ihr müßt es tiefer deuten.“ (38)

3. Ein Ansatz zum modernen Journalismus: das Neue bei Montaigne

Montaignes Blick auf sein Selbst und seine Beobachtungen des Alltags:

Der 1533 geborene humanistische Essayist Michel de Montaigne hat in einer bis dahin – einmal abgesehen von Augustinus (354–430) – ungekannten Weise *sein Selbst* und seine Beobachtungen des Alltags zum Gegenstand seines literarischen Schaffens gemacht (39). Montaigne distanziert sich damit nicht von seiner Umgebung, indem er in einem neuzeitlichen Sinne als kritisch analysierendes Subjekt nach einer letztgültigen Gewissheit sucht (40). Er beschreibt vielmehr den Alltag und nimmt damit alle ihn umgebenden, alltäglichen Dinge in *sich* auf. Montaigne schreibt dabei weder Autobiographie noch Tagebücher, sondern folgt dem Zufall, dem Schicksal und der Natur (41). Montaignes Darstellung *seines Selbst* entwickelt sich innerhalb dieses Zufalls, des Schicksals und der Natur ebenso wie die Darstellung der ihn umgebenden Dinge innerhalb seiner experimentalen Beobachtungen in Wechselwirkung mit diesem *seinem Selbst*. Dieser montaignesche Blick auf *sein Selbst* und die äußeren Dinge, in dem Sinne, dass Montaigne einen sich ständig verändernden Gegenstand genau und sachlich zu beschreiben versucht und „den Veränderungen desselben genau und sachlich folgt“ (42), unterscheidet sich von dem der Anderen, die ihre Gegenstände auf der Grundlage ihres kritisch analysierenden *Ichs* einander gegenüberstellen wollen. Montaigne beschränkt also seine Untersuchung gemäß der von den Gegenständen vorgegebenen Grenzen, und bemüht sich, diese in sich wiederholenden Experimenten zu behandeln (43). Die montaignesche Methode ist somit eine „eine strenge experimentelle“ und geradezu „im modernen Sinne wissenschaftliche Methode“ (44).

Montaigne, selbst „ein großer Herr, angesehen und einflußreich“ (45) wählt „niedriges und glanzloses Leben“ (46) als seinen Gegenstand. Seine Ausführungen sind von Logik und gedanklicher Schärfe geprägt (47), die Lebhaftigkeit seines Ausdruckswillens ist so stark, dass „der Stil den Rahmen einer theoretischen Abhandlung sprengt“ (48).

Montaignes Darstellungsmethode ist auch weit entfernt von antiker Stiltrennung. In der Stiltrennung können Bildung und Lebensform „abstrakt, wirklichkeitsleer, dem Beliebig-Alltäglichen abgewandt“ dargestellt werden (49). Montaigne neigt vielmehr jener Tonlage zu, die er selbst als *stile comique et privé* (1, 40, p. 485)(50) bezeichnet. Mit dieser Bezeichnung wird auf den realistischen Stil der antiken Komödie, den „sermo pedestes“ oder „sermo humilis“ verwiesen. Der Inhalt ist aber hier keineswegs komisch, sondern von der Frage nach der „condition humaine“ geprägt, er handelt von den Belastungen, Problemen und Abgründen, den grundsätzlichen Ungewissheiten und den kreatürlichen Bedingungen des Menschen. Nach Auerbach ist Montaignes Realismus zwar eigentlich von der Stilmischung geprägt, hat aber, so Auerbach, den christlichen Rahmen, „in dem er einst entstand“, verlassen (51). Die Gesinnung seines kreatürlichen Realismus ist nicht mehr mittelalterlich-christlich (52). Zwar hat die Literatur der frühen Neuzeit zahlreiche wichtige Elemente der mittelalterlichen Tradition aufgenommen und beerbt, wie dies bei Rabelais gezeigt werden konnte. Im Zuge der Befreiung der Sinne im 14. und 15. Jahrhundert ist freilich die christologische Basis des nicht nur inhaltlich, sondern auch formal von der Stilmischung geprägten Realismus kaum noch erkennbar und wird schließlich bewusst negiert, wie dies etwa bei den obenerwähnten Dichtern der Fall ist (53). Diese literaturgeschichtliche Entwicklung, die auf der Verwandlung des vorangegangenen mittelalterlichen Realismus' beruht, ist auch der Grund dafür, dass etwa bei Rabelais und Shakespeare die tragischen Elemente in einer Figur wie Hamlet ohne eine

christologische Basis konzipiert und realisiert werden konnten und mussten. Die Tragödie wird somit als außerhalb des göttlichen Willens stehend gedacht und damit individualisiert. Eine solche Loslösung von einem objektivierbaren Grund der Tragödie kann auch bei Montaigne beobachtet werden. Die Stilmischung steht hier im Dienst der Beobachtung des Alltäglichen (54) und vor dem Hintergrund der Subjektivierung desselben durch den Autor. Sein Blick konzentriert sich auf seine eigene Wahrnehmung und die damit verbundene Begrenzung seiner Erkenntnisfähigkeit. Der beobachtete Gegenstand ist damit „ein wesentlicher Bestandteil seiner selbst“ (55).

Die Anthropologie und das Problem der Ethik: Montaignes kreatürlicher Realismus ist wesentlicher Bestandteil seiner Anthropologie. Die Betrachtung *seines Selbst* beruht nicht auf der Trennung von Körper und Geist, sondern auf der „Körper-Geist-Einheit“. Eine Begrifflichkeit, die nicht ohne die „christlich-kreatürliche Anthropologie“ als geschichtlicher Voraussetzung gedacht werden kann (vgl. Essai II, Kap. 17), was nicht zuletzt durch Montaignes eigene Äußerungen (III, Kap. 13) belegt wird (56). „Natur und Schicksal“ (57) stehen bei ihm im Zentrum, nicht „la connaissance des cause“, die ein wesentlicher Bestandteil neuzeitlichen kritischen Denkens seit Descartes ist: „La cognossence des causes appartient seulement a celuy qui a la conduite des choses, non a nous qui n'en avons que la souffrance, ey qui en avons l'usage parfaictment plein selon notre nature, sans en prenetre l'origine et l'essense...“ (58).

Aus dieser seiner Anthropologie ist auch Montaignes Ethik entwickelt. So wendet er sich entschieden gegen jene, die Körper und Geist voneinander trennen wollen: „Ceux qui veulent desprendre nos deux pieces principales, et les sequestrer l'un de lautre, ils sont tort; [...] ils scavent que la justice divine embrasse cette societe et jointure du corps et de l'ame, jusqu a rendre le corps capable des recompenses eternelle; et que Dieu regarde agir tout l'homme, et veut qu'entier il recvois le chastiment, ou le loyer, selon ses merites.“ (59) Die Betonung der Körper-Geist-Einheit bedeutet daher nicht eine unmittelbare Aufwertung des Körperlichen, sondern seine mittelbare, reflektierte Anerkennung, das Resultat einer dialektischen Denkbewegung.

Das Bildungsideal: In der frühen Neuzeit, der Zeit Montaignes, hat sich im Bereich des Wissens und der Wissensvermittlung immer stärker das Konzept des „Fachmanns“ entwickelt. Demgegenüber steht Montaignes ganzheitlicher Ansatz, nämlich dass der Idee des *ganzen Menschen* der Anspruch auf ein breit angelegtes *Allgemeinwissen* entspricht (60). Montaignes Definition des *Selbst*, nicht als einem neuzeitlich-kritischen Analytiker, sondern einem experimentalen, in offener Selbstbeobachtung die Welt befragenden Geist ist hierin begründet. Bei Montaigne ist das *Selbst* bzw. der *homme suffisant* noch nicht der *honnête homme* der späteren klassischen Epoche, sondern *ein ganzer Mensch*. Zwar entspricht die montaignesche Charakterisierung des Wissens-Menschen („*homme suffisant*“) (61) dem *honnête homme* in der späteren französischen Klassik hinsichtlich der hohen Bedeutung des Allgemeinwissens für den idealen Menschen. Es ist dabei aber zu beachten, dass, wie oben gesehen, Montaignes Wissensideal immer von seinem Blick auf das Alltägliche geprägt und dass das Alltägliche in der Stilmischung wiederum so dynamisch dargestellt ist, dass, wie Auerbach schreibt, Montaignes Blick auf das Alltägliche von in seinem Bewusstsein sich bewegender Beliebigkeit und Wahllosigkeit beherrscht wird. Dagegen ist die französische Klassik von der seit der Antike tradierten Stiltrennung in ihrer erhöhten Form geprägt und hat sich in ihrer „erstrebte[n] allseitige[n] Vollkommenheit“ nicht auf das „Konkrete“, „Lebenmäßige“ und „Praktische“

gerichtet (62). Der Grundton der Stiltrennung entspricht damit dem einer in sich geschlossenen Schicht der damaligen Gesellschaft (63).

„homme de lettres“, „ecrivain“ und „Schreibender“ als neuzeitliches literarisches Phänomen: Das Verhältnis des Schriftstellers Montaigne zu seiner Umwelt unterscheidet sich nur unwesentlich von den heutigen Schriftstellern (64). Wenn wir der Intention Auerbachs folgen wollten, könnten wir aufgrund seines Interesses an der den gewöhnlichen Menschen umgebenden Lebenswirklichkeit in Montaigne jenen Literaten sehen, der dem europäischen Realismus am Anfang der Neuzeit jenen Impuls gegeben hat, der im Schaffen heutiger Schriftsteller fortwirkt.

Und auch in seinem Selbstverständnis weist Montaigne über seine Zeit hinaus: „Dieser unabhängige und berufslose Mann schuf [...] einen neuen Beruf und eine neue soziale Kategorie; den ‚homme de lettres‘ oder ‚ecrivain‘, den Laien als Schriftsteller“ (65). als eine eigenständige Berufsgruppe. Montaigne ist mithin gewissermaßen der erste „selbständig Schreibende“ (66): „Damit ist gesagt und anerkannt, daß die Schriftsteller das Erbe und Amt jener angetreten haben, nämlich die geistige Hegemonie des modernen Europa. Von Montaigne bis Voltaire ist es ein ununterbrochener Aufstieg, im 19. Jahrhundert haben sie ihre Stellung ausgebaut und ihre Wirkung auf eine breitere Basis gestellt, die *journalistische*, und trotz mancher nun auch schon lang beobachteten Zeichen des Verfalls ist es sehr wahrscheinlich, daß sie sich auch noch im 20. Jahrhundert als Stimmen der Welt behaupten werden“ (67). Durch seinen konzentrierten Blick auf *sein Selbst* ist zum ersten Mal bei Montaigne das Leben des Menschen im modernen Sinne des Wortes problematisiert geworden. Freilich hinderte sein Charakter Montaigne auch daran, über das Problematische hinaus bis zum Tragischen vorzudringen. Montaigne ist niemals getragen oder pathetisch, niemals verzichtet er der Würde des Gegenstandes zuliebe auf eine „kräftig-volkstümliche Ausdrucksweise oder ein dem alltäglichen Leben entnommenes Bild“ (68). Das Werk des empfindsamen Geistes Montaigne stellt damit einen Vorläufer des modernen Realismus' dar, der erst im 19. Jahrhundert zu seiner Vollendung gelangen sollte (69). Demgegenüber hat die auf ihn folgende Zeit das Tragische als dem Individuum innewohnende Eigenschaft betont, was sich etwa bei Shakespeare und den französischen Klassikern feststellen lässt. Wie bereits bei Rabelais (so in seinem Vorwort zu „Gargantua und Pantagruel“), spielt der antike Philosoph Sokrates auch bei Montaigne eine bedeutende Rolle: wie Rabelais betrachtet Montaigne ihn als sein literarisches Vorbild. Für alle drei, Montaigne, Rabelais und Sokrates galt das literarische Leitbild, die sie umgebende alltägliche Lebenswirklichkeit in ihrer Vielschichtigkeit darzustellen (70), was schließlich erst auf der Grundlage der Stilmischung in Gänze möglich ist. Sokrates kommt damit eine besondere literaturgeschichtliche Rolle zu. Sokrates geistige Einstellung und sein ganzes Sein entspricht dem Wesen der Stilmischung. Diese sokrates'sche Stilmischung kommt, nach Auerbach, von der „produktiven Ironie“, derjenigen Ironie, die „die gewohnten Aspekte und Proportionen verwirrt, die das Wirkliche im Überwirklichen, das Weise im Närrischen, die Empörung in der behaglich-würzigen Lebensfreude erscheinen und im Spiel der Möglichkeiten die Möglichkeit der Freiheit aufleuchten lässt“ (71).

4. Die Verinnerlichung des Grundes des Tragischen: Shakespeare

Shakespeare als Teil der Geschichte des abendländischen Realismus: Das elisabethanische Zeitalter, jene Ära, in die auch Shakespeares literarische Tätigkeit fällt, ist Teil der Epoche des politischen Absolutismus, der Übergangsphase zwischen mittelalterlichem Lehenwesen und demokratischer Neuzeit. Und auch Shakespeares literarische Stilistik ist in ihrer Eigenart von der gesellschaftlichen Transition geprägt: Einerseits die mittelalterliche Tradition der Stilmischung, andererseits der bereits bei Rabelais und Montaigne spürbare Geist der Neuzeit, vor allem hinsichtlich einer noch erweiterten Befreiung der Sinne. Es lohnt sich daher, im Blick auf die Geschichte des abendländischen Realismus' diese beiden Aspekte des Werks Shakespeares herauszuarbeiten und zu betrachten.

Die Eigenart der Shakespeareschen Stilmischung: Textanalyse: Heinrich IV, Der Kaufmann von Venedig)

Auerbach zitiert aus dem Stück Heinrich V. [II, 2, 2] die Unterhaltung des Prinzen mit seinem alten Freund „Poins“, Diener, Gefährte und Zeuge früheren jugendlichen Übermuts des zukünftigen Königs. Während dieser Unterhaltung überkommen den Prinzen „humble considerations, die ihm die eigene Größe verleiden“: „Ist es nicht eine Schande für mich [den Prinzen], dass ich mich deines Namens, deines Gesichts, ja sogar des Inventars deiner Kleidungsstücke erinnere?“ Ein Satz, in dem wir verschiedene Elemente der *Stilmischung* vorfinden: „das Element der körperlichen Kreatürlichkeit, das der niedrig-alltäglichen Gegenstände und das der ständischen Mischung zwischen Personen hohen und niederen Rangs“ (72).

Die an Poins gerichtete Rede des Prinzen ist nach Auerbach freilich als „eine Persiflage“ der zu Shakespeares Zeit schon sehr mächtig gewordenen Bestrebungen nach „strenger Trennung zwischen dem Erhabenen und dem Realistisch-Alltäglichen“ aufzufassen. Shakespeares Kritik an der damals wieder auftretenden Tendenz zur Stiltrennung bleibt aber aufgrund seiner grundsätzlich positiven Haltung zur Verfasstheit der damaligen Gesellschaft begrenzt. Dies lässt sich auch anhand seiner Darstellung der Figur des Shylock (Der Kaufmann von Venedig) und seiner Tragödie feststellen. Shylock wird bei Shakespeare zwar mit allen stilistischen Mitteln der Dramatik dargestellt, bleibt aber inhaltlich dem von der Stiltrennung geprägten Realismus verhaftet. Shakespeare, dessen Werk, abgesehen von der „ständigen Einschränkung“, von der Stilmischung geprägt ist, ist hinsichtlich seiner Idee und Vorstellung vom „Tragisch-Erhabenen“ vom Selbstverständnis der Aristokratie geprägt: Die unteren Schichten der Gesellschaft werden bei ihm niemals tragisch dargestellt. Shakespeare ist damit noch weit von einem modernen Realismus entfernt, für den die Verbindung dieser unteren Schichten mit dem Tragischen essenziell ist.

Die Mischung des Tragischen mit dem Komischen (73): Wenn wir den bekannten Monolog des Shylock im Lichte der Analyse Auerbachs betrachten, können wir konstatieren: Shylock spielt zwar eine tragische Rolle, kann aber bei Shakespeare kaum als tragische Figur dargestellt werden. „Für ihn [Shakespeare] ist Shylock, ständisch und ästhetisch, eine niedrige Figur, des Tragischen unwürdig“ (74). Shylocks Rolle, die den Rezipienten zunächst als eine tragische erscheinen mag, wird tatsächlich lediglich in den Dienst des „Triumph[s] einer höheren, edleren, freieren, und auch aristokratischen Menschlichkeit“ gestellt. Demgegenüber ist in der

Darstellung der aristokratischen Charaktere „das Tragische und das Komische, das Erhabene und das Niedrige“ (75) in seinen vielen tragischen Werken „auf das engste“ ineinandergearbeitet. Die komplizierte Struktur der Darstellung dieser Figuren ist schließlich erst unter der Voraussetzung der Stilmischung zu verstehen (76).

Auerbach hat die diese verwickelte Struktur der shakespeareischen Dramen und die ihr entsprechende Stilistik, in den drei folgenden Punkten zusammengefasst:

- 1) „Das Abwechseln tragischer und komischer Szenen innerhalb der Tragödie“, in den Haupt- und Staatsaktionen, die tragisch angelegt und eng oder locker mit „der Haupthandlung“ verbunden sind, in den Volksszenen der Römerdramen, in den Falstaffepisoden der Königsdramen und in der Totengräberszene des *Hamlet*.
- 2) In den tragischen Szenen treten neben den Helden „Narren oder andere komische Typen“ auf (77), so etwa im *König Lear*, im *Hamlet* und in *Romeo und Julia*.
- 3) Schließlich „tragen viele tragische Personen selbst in sich die Neigung zum komischen, realistischen oder bitter-grotesken Stilbruch“, also zur Stilmischung innerhalb der tragischen Person selbst (78). (Shylock: Bei Shakespeare ist diese Person als „komisch-niedere Gesamtaufassung“ zu verstehen. Die erfolgreiche Werbung Glosters um Ladz Anne am Sarge Heinrich IV; *Hamlet*, *Lear*)

Das Mittelalterliche und das Neue im Tragischen bei Shakespeare und die Entchristianisierung des Grundes des Tragischen: Nach Auerbach ist im Mittelalter unter dem allgegenwärtigen Eindruck der Tragik des Lebens Jesu Christi – die Natürlichkeit und Selbstverständlichkeit des Tragischen war Bestandteil des alltäglichen Bewusstseins und das Drama des gewöhnlichen Lebens in die christologische Tragödie eingeschlossen – das Tragische in der Dramatik zwar nicht explizit thematisiert, zugleich aber materiell weiterentwickelt worden.

In der Zeit Shakespeares ist diese Denkweise verändert, aufgelockert und ihrer Grundlage beraubt worden: „Das Christusdrama ist nicht mehr das allgemeine Drama, es ist nicht mehr das Gefäß, in welches alles Menschenschicksal zusammenfließt“ (79). Durch diese literarisch-klimatische Veränderung ist „die Einteilung der menschlichen Schicksale in die Kategorie des Tragischen und des Komischen aufs neue ins Bewusstsein getreten“ (80). Mit dieser Entwicklung korreliert das Wiederhervortreten der hinter das Christlich-Tragische zurückgetretenen griechisch-römischen Antike im Zuge der Renaissance, des Barock und schließlich im Gewand der europäischen Klassik. Das Klassische und die Klassik streben danach, das Ideale in jener Wirklichkeit zu suchen, in der das Tragische mit Biographien des Patriziats bzw. des Adels verknüpft ist, eine Wirklichkeit, die literarisch in und seit der Antike auf der Grundlage der traditionellen Dreistillehre (Cicero) dargestellt wurde (81).

Das Revolutionäre, das die Stilmischung vorgelegt hat, besteht in der Ermöglichung der Verbindung des Tragischen und Ernsten mit dem niederen Stil, wie sich dies in der jüdisch-christlichen Tradition entwickelt hat. Auerbach: „Im Laufe des 16. Jahrhundert nun lockert sich die christlich-figurale Rahmenvorstellung fast überall in Europa“ (82). Diese Tendenz wiederum ist das geschichtliche Resultat der weiteren Entwicklung des *„kreatürlichen Realismus“*, die sich schon im Spätmittelalter etwa bei Villon vollzogen und aus deren Geist sich die *Befreiung der Sinne* entwickelt hat. Und so ist es auch bei Shakespeare zu beobachten. Überall entwickelt sich die literarische Darstellung der menschlichen Lebenswirklichkeit in Richtung eines „eigenständig-menschlichen“ Seins. „Im elisabethanischen Theater, ist der Überbau des

[christologischen] Ganzen verloren gegangen“ (83). Aus diesem Weggelassenwerden des Überbaus resultiert jenes Theater, in dem die Schauspieler nicht auf einer heiligen, sondern auf einer profanen Bühne spielen: Shakespeares Theater „bietet innerweltliche Verstrickungen, die aus den gegebenen Umständen und dem Zusammenhang der vielfältig geformten Charaktere erwachsen“ (84).

In der Zeit Shakespeares ist jedoch weiterhin auch die „strenge Trennung zwischen dem Erhabenen und dem Realistisch-Alltäglichen“ noch und wieder präsent (85). In Drama *Heinrich IV.* (II, 2, 2) hat Shakespeare dies persifliert (86). Dennoch würden wir zu weit greifen, wenn wir Shakespeare *in jeder Hinsicht* als einen Vertreter jenes Realismus' betrachten würden, der auf der Grundlage der *Stilmischung* beruht. Wie schon festgestellt, ist Shakespeares Einstellung zur damaligen Gesellschaft letztlich aristokratisch geprägt (87): „Shakespeares Weltgeist ist [daher so] auf keine Weise Volksgeist“ (88). „Dies unterscheidet ihn auch grundsätzlich von seinen Bewunderern und Nachahmern im *Sturm und Drang* und in der *Romantik*“. Im Hinblick auf den Realismus zeigt Auerbach, dass Shakespeares Theater, anders als in England, positiv in Deutschland und Frankreich gespielt ist. In Deutschland ist Shakespeare in diesem beiden literarischen Bewegungen (89) in der Verbindung mit dem "Volksgeist", d. h. mit dem Geist der niederen Leute, akzeptiert. Und auch in Frankreich wurde Shakespeare von den Vertretern der Revolte gegen die in der Klassik vorausgesetzte Stiltrennung und ihren Realismus herangezogen. Dennoch gibt es bei Shakespeare keine Verbindung zu den Tiefen der „Volksseele“, wie sie später die Vertreterinnen und Vertreter der Romantik für sich in Anspruch genommen haben (90).

Der Unterschied der antiken Tragödie und der Tragödie Shakespeares im Hinblick auf das „perspektivisch-geschichtliche Bewusstsein“: Shakespeares Tragödie unterscheidet sich aber auch stark vom antiken Theater. Shakespeares Stil zeigt sich zwar, wie oben gesehen, von der traditionellen Stiltrennung beeinflusst, zugleich aber auch, wenn auch mit Einschränkungen, von der *Stilmischung* gefärbt und reguliert und bildet damit eine eigene, abgeschwächte Form der *Stilmischung* aus, die zwar dem Drama als Ganzem, nicht aber jeder einzelnen Figur gerecht wird. Dies verdeutlicht Auerbach anhand der Figur des Shylock: Shylock, obschon namengebende Figur des Dramas, scheitert letztlich an der „Gesamtökonomie“ des Stücks: Wie Pains stellt Shylock als Kontrastfigur „nur eine Würze zum Triumph einer höheren, edleren, freieren, und eben auch aristokratischen Menschlichkeit“ (91) dar.

Im antiken Drama sind es „die dramatischen Ereignisse des Menschenlebens überwiegend in der Form des Glückwechsels, der von außen und oben über den Menschen hineinbricht“ (92). Demgegenüber wird in der elisabethanischen Tragödie (der ersten eigentlich modernen Form der Tragödie) der besondere Charakter des Helden als Quelle seines Schicksals stärker betont. Hier geschieht die Tragödie im Herzen der betreffenden Personen selbst. Das elisabethanische Theater zeigt uns damit auch eine größere Bandbreite an persönlichen Facetten und menschlichen Gefühlen als die antiken Stoffe. Ein Umstand, der sich nicht allein einem psychologisch motivierten schriftstellerischen Vorgehen, sondern, wie wir hier zu zeigen versuchen, in der Wechselwirkung von Stil und (literarischer) Wirklichkeit der Stilentwicklung der vorangegangenen Jahrhunderte verdankt.

Die Figur des Shylock ist als tragische Gestalt ein literaturgeschichtliches Novum, eine Figur, die in ihren Beweggründen und ihrer Handlungsweise im Rahmen eines antiken Dramas so nicht hätte dargestellt werden können. Das Neue an Shylock ist nach Auerbach das

geschichtliche Bewusstsein der Figur, die wiederum das neu entstehende geschichtliche Bewusstsein der frühen Neuzeit spiegelt (93).

Wurden im Mittelalter „die Ereignisse und Menschen jener fernen ‚antiken‘ Epochen in die eigenen Lebensformen und -bedingungen übertragen“ (94), so hat Shakespeare auf der Grundlage des „perspektivisch-geschichtlichen Bewußtseins“ (95) eine neue (abgeschwächte) Form der Stilmischung entstehen lassen, die vor dem Hintergrund des Humanismus' des 16. Jahrhunderts die Varietät und Mannigfaltigkeit menschlichen Lebens (Rabelais, Montaigne) bewusst macht und im Rahmen eines erweiterten Blickfelds „eine historische Tiefensicht“ ermöglicht. Shakespeares Dramen sind vom Wechselspiel von äußeren Gegebenheiten und innerweltlichen Verstrickungen und der Interaktion unterschiedlicher Charaktere geprägt. Und auch die Umwelt, die Landschaft, die Geister der Verstorbenen und andere überirdische Wesen sind Teil des Dramas, jenes *Weltorchesters* das sich der Mischung des *Erhabenen* mit dem *Niedrigen* verdankt und in dem das Niedrige innerhalb des erhabenen Haupttons bis hin zum Farcehaften und Albernem weiterentwickelt wird (96). Zu diesem Orchester hat zweifellos auch die in der Renaissance entwickelte Idee eines „magischen“ und „vieltimmigen“ Weltzusammenhangs beigetragen. Demgegenüber ist in der antiken Tragödiendichtung „eine einzige, wenige Personen betreffende Schicksalswendung, in einer einzigen Stillage, radikal aus dem allgemeinen Zusammenhang des Geschehens herausgelöst“ (97), ein Vorgehen, das mit dem Hintergrund Shakespeares und der daraus resultierenden Intention nicht vereinbar war.

Die „mittelalterlich-volksmäßige“ Tradition als Ursprung der shakespeareschen Stilmischung: Der Skalenreichtum der Stillagen des *Weltorchesters* ist damit nach Auerbach zwar eigentümlich elisabethanisch-shakespearesch, stellt aber vor dem Hintergrund des Humanismus' die Transformation einer volkstümlichen Tradition dar, die im mittelalterlich-christlichen Theater wurzelt und ihre Ursprünge im Welt drama der Geschichte Jesu Christ hat.

Die aus der jüdisch-christlichen Stiltradition kommende Stilmischung hat es ermöglicht, das Tragische oder Ernste in Verbindung mit dem Alltäglichen und zwar im Blick auf die unteren gesellschaftlichen Schichten realistisch darzustellen. Im Spätmittelalter findet sich diese Stiltradition zum Teil bereits, etwa bei Villon, von ihrem religiösen Gegenstand gelöst, eine entwicklungsgeschichtliche Linie, in die, unter dem Eindruck des neu gewonnenen geschichtlichen Bewusstseins im 16. Jahrhundert auch das Werk Shakespeares tritt. Damit stellen die Werke Villons ebenso wie die *Quinze Joyes de Mariage* für Auerbach eine wichtige Vorstufe des modernen Realismus' (Stendhal, Balzac, Flaubert) dar, für dessen mittelalterliche und antike Wurzeln Shakespeare der wohl wichtigste Vermittler war.

5. Der Vertreter des goldenen Zeitalters der spanischen Literatur: Cervantes

Cervantes und der Realismus: Wenn wir eine Entwicklungslinie der stilistischen Erneuerung von Dante über Rabelais und Montaigne bis hin zu Shakespeare ziehen und die jeweilige stilistische Erneuerung als verbindendes Glied und wesentliches Merkmal der jeweiligen Autoren begreifen, so liegt es nahe, wollen wir Auerbach folgen, dem Namen Miguel de Cervantes' (1547-1616), des großen Vertreters des goldenen Zeitalters der spanischen Literatur, eine eher nachrangige Bedeutung zuzumessen (98). Zwar war die mittelalterliche spanische Literatur, so Auerbach, „auf eine besondere echte und konkrete Art realistisch“, ihr Realismus

hatte aber kaum etwas mit dem modernen Realismus gemein, war sie doch innerhalb einer Weltordnung konzipiert, der es an einer Fortschrittsperspektive fehlte: In ihr war „der Rahmen des Lebens so fest und gesichert [...], wenn auch noch so viel Verkehrtes in ihm geschieht, [...] trotz allem bunten und lebhaften Getriebes, nichts von einer Bewegung in den Tiefen des Lebens, oder gar von einem Willen zu seiner grundsätzlichen Erforschung und praktischen Gestaltung.“ (99). Für diese Literatur war die Welt „ein Wundertheater“ (100). Nach dem Verfasser ist noch wichtiger für den Cervantes'schen Realismus zu sehen, wie Don Quixote und Sancho Panza wie jene drei Bäuerinnen in ihren alltäglichen Leben verstanden werden können. In diesem Sinne erscheint Don Quixote „als Person der zeitgenössischen spanischen Lebenssphäre“, konkret gehört zu einem „kleine(n) Landjunker, der den Verstand verloren hat“ (101). Vor diesem Hintergrund betrachtet Auerbach die Darstellung des alltäglichen Lebens im Hinblick auf das Ernste und das Tragische. So sprechen und handeln etwa die drei Bäuerinnen als komische Figuren. Und obwohl Don Quixote als tragische Figur handeln könnte, tut er es ihnen gleich. Vielmehr sind bei Don Quixote seine fixen Ideen als das Edle, Reine und Erlösende mit dem absolut Sinnlosen verbunden. Don Quixotes Realismus beruht nicht auf echter Erkenntnis und Einsicht in die tatsächlichen Verhältnisse der Welt. Was Don Quixote gegenüber den Bäuerinnen spricht, ist nicht treffend, sondern gegenstandslos.

Wie aber können wir dieser Darstellung „etwas Neues“ oder „einen verborgenen tiefen Sinn“ entnehmen? Es fällt auf, dass es hier nicht um „tragische Verwicklungen“ oder um „ernste Folgen“ des Handelns geht. Nach Auerbach ist das ganze Werk „ein Spiel“ (102), in dem die „Narrheit lächerlich an einer wohlgegründeten Wirklichkeit“ wird (103). Aber „die Weisheit Don Quixotes ist nicht die Weisheit eines Narren, sondern der Verstand, der Edelmut, der Anstand und die Würde eines klugen und ausgeglichenen Menschen“ (104). Es ist eine „ungewohnte Kombination“ des Komischen mit den verschiedenen Abstufungen der Tongebung (105), die dieses insgesamt komisch geprägte Werk kennzeichnet. Und es dominiert hier nicht, wie in anderen komischen Werken der abendländischen Literaturgeschichte, die Verbindung des Komischen mit der Tongebung des *gehobenen* Stils (106). „Es findet sich mithin wenig Problematik und Tragik in diesem Buch, obwohl es zu den Meisterwerken einer Epoche gehört, in der die europäische Problematik und Tragik formte. Das ganze Buch ist ein „Spiel, in dem Narrheit lächerlich wird an einer wohlgegründeten Wirklichkeit“ (107).

Das Werk Cervantes' ist freilich keineswegs eindimensional. Das Komische ist vielschichtig konzipiert (108). „Jede dieser komischen Geschichten ist in einem anderen Stil verfasst, jede enthält in sich Wechsel der Stilhöhe, alle sind sie ausgelöst durch Don Quixotes Narrheit und alle bleiben sie im Bezirk des Heiteren“ (109). Die Spannung zwischen Don Quixote und Sancho Panza ergibt sich erst aus der „weisesten Heiterkeit“ des Werks. Sancho Panza ist Don Quixotes Trost und sein Widerpart. Der Stilwechsel wird innerhalb des Komischen entwickelt (110).

Das Wesen des Cervantes'schen Realismus': Diese Eigentümlichkeit des „cervantischen“ Werks, das „eigentümlich Cervantische“, das „spontan Sinnliche“ (111), unterscheidet sich von dem zuvor dagewesenen Realismus, in dem der Gegenstand der Erzählung nur „begrenzt“, „konventionell“ und „zweckgebunden“ dargestellt wird (112). Erst bei Cervantes wird, anders als etwa bei Bojard (1441–1494) und Ariost (1474–1533), „die echte alltägliche Wirklichkeit“ glanzvoll, absichtslos und kombinatorisch dargestellt (113). Cervantes hat den Stoff seines Don Quixote dem „kleinen und sonst ganz uninteressanten zeitgenössischen Werk ‚El entremés de los romances‘“ entnommen (114). Das in dieser Geschichte enthaltene Potenzial des „Mannigfaltigen

und Perspektivischen, die Mischung von Phantastik und Alltäglichkeit, das Wendige, Knetbare und Denkbare des Gegenstandes“ (115) hat Cervantes gereizt: „Tapferkeit und Gleichmut“ (116), „etwas südlich Herbes und Stolzes“, das seinem Werk zugrunde liegt, hindert ihn, „das Spiel sehr ernst zu nehmen“, vielmehr. „sieht“ und „formt“ Cervantes es, und „es erfreut ihn.“ (117). In Cervantes' Werk liegt „keine moralische Problematik, und kein grundsätzliches Urteil“ des Lebens (118). Cervantes' Welt wird zu einem Spiel. Hier ist jede Spielfigur durch ihr bloßes Leben an ihrem Ort gerechtfertigt. In dieser wohlgeordneten Welt, so scheint es, hat allein Don Quixote unrecht. Doch Cervantes und mit ihm Don Quixote sehen sich mit einer sich verändernden soziokulturellen Wirklichkeit konfrontiert, die Cervantes seit langem suspekt und unverständlich geworden war und sich somit nicht in den Stil eines Romans einschließen ließ (119). Aus diesem Grund hat Cervantes „die Ordnung der Wirklichkeit“ nur im Spiel gefunden. Cervantes ist somit der unvergleichbare, einzige Dichter der abendländischen Literaturgeschichte, der „[e]ine so weltweite und vielschichtige, dabei kritikfreie und problemlose Heiterkeit in der Darstellung des alltäglichen Wirklichen“ (120) erreicht hat.

6. Übersteigerte Stiltrennung: Die französische Klassik

Shakespeares Tragödie ist, wie oben gesehen, das Produkt des Spannungsfelds zweier widerstrebender Stiltraditionen. Sein Werk ist stilistisch und literarisch einerseits vom mittelalterlichen Erbe und seiner Tradition geprägt, was an der Darstellung seiner tragischen Figuren offenbar wird. Andererseits kennzeichnet es aber auch eine teilweise Wiederbelebung der antiken Stiltrennung. Zugleich kann für ihn wie für andere Autoren seiner Zeit ein noch weiter fortgeschrittener Abbau der christologischen Begründung der Stilmischung beobachtet werden. Die Stilmischung wird dadurch auf die Darstellung des Schicksals der betreffenden Figur gerichtet und beschränkt. Der Grund des Tragischen ist so verinnerlicht, dass es nicht mehr in der Leidensgeschichte Christ, sondern in der Figur selbst und ihrem individuellen Schicksal wurzelt; eine Haltung und Herangehensweise, die zuvor schon bei Montaigne beobachtet werden kann.

Dieses hier beschriebene Spannungsfeld ist nur wenige Jahrzehnte später, in der französischen Klassik vollständig zugunsten einer Rückkehr einer reinen und noch gesteigerten Stiltrennung aufgehoben, deren theoretische Grundlage in *Nicolas Boileaus* (1636–1711) Schriften beschrieben wird (121). „Die klassische Tragödie der Franzosen stellt das äußerste Mass von Stiltrennung dar oder von Loslösung des Tragischen vom Wirklich-Alltäglichen, das die europäische Literatur hervorgebracht hat.“ (122).

Auf die von diesem stilistischen Verständnis geprägte Problematik der französischen Klassik soll hier nun am Ende noch ein kurzer Blick geworfen werden, genauer gesagt auf das Wirklichkeitsverständnis von, Auerbach folgend, *Molière* (1622–73), *Jean de La Bruyère* (1645–96), Boileau, *Jean Racine* (1639–99) und *Pierre Corneille* (1606–84).

Wie schon mehrfach ausgeführt, gilt Auerbachs grundlegendes Interesse nicht unmittelbar dem Inhalt der behandelten Werke, sondern den der Darstellung zugrunde gelegten Stilformen. Die Darstellung des Inhalts ist von Stil abhängig, und jeder Stil erzeugt jeweils eine eigene Wirklichkeit. Der Stil hat für ihn sachliche Priorität vor der literarisch dargestellten Wirklichkeit.

„Man kann Molières Kunst als das Höchstmaß derjenigen Realistik betrachten, die in der voll ausgebildeten französischen klassischen Literatur, unter der Herrschaft Ludwigs XIV., noch gefallen konnte“ ; In der französischen Klassik, in der Zeit der obengenannten Dramatiker hatte der Gedanke der Dreistillehre, die Dreiteilung der Höhenlagen beherrscht (123).

Nach dieser Theorie werden die dramatischen Werke je nach verwendetem Stil in die folgenden drei Kategorien eingeteilt:

- (1) Die Tragödie kann nur im „hohen, erhabenen Stil“ dargestellt werden. Es gibt hier keine Möglichkeit der Verbindung des Tragischen mit dem Alltäglichen und den mittleren und unteren Schichten der Gesellschaft, die diesen Alltag leben.
- (2) Als nächstes folgt in der stilistischen Hierarchie die Gesellschaftskomödie, die im *mittleren Stil* verfasst ist. Hier handeln die Schauspieler *badient noblement*. *Die Gesellschaftskomödie handelt von „honnêtes gens“ und ist bestimmt für „honnêtes gens“.
- (3) Die dritte und letzte Kategorie ist die Volksfarce. Hier herrscht nicht nur in den Ereignissen, sondern auch in der Sprache *le bouffon*.

Diese Aufteilung ist aus der literarischen Tradition der Stiltrennung geboren. Die Figuren, die Stilistik und die Themen sind je nach gesellschaftlichem Stand vorgeprägt.

Molière im Vergleich mit La Bruyère und Boileau: Molières Schauspiel *Tartuffe*, das die Darstellung des Scheinheiligen zum Inhalt hat, ist von seiner komischen Wirkung bestimmt.

Speziell dieses Werk Molières, dessen Dramen die am stärksten ausgeprägte Realistik der klassisch-französischen Literatur aufweisen, hat, sowohl aus inhaltlichen wie aus stilistischen Gründen zahlreiche Kritiker auf den Plan gerufen, unter anderen den Dramatiker La Bruyère und den Theoretiker Boileau, die beide die Ausformung der Realistik bei Molière infrage gestellt haben. So kritisiert La Bruyère den Umstand, dass Tartuffe, der Scheinheilige, ein Betrüger, von Molière abweichend vom natürlichen Charakter der Figur dargestellt wird. Es ist die von Molière beabsichtigte komische Wirkung Tartuffes, die sowohl von La Bruyère als auch von Boileau aus stilistischen und damit auch gesellschaftlich-weltanschaulichen Gründen abgelehnt wird.

La Bruyère schreibt dazu in seiner Abhandlung „Caractères“: „il passeroit pour ce qu' il es, pour un hypocrite, et il vent psser pour ce qu' il n'est pas, pour un homme devot; il est vrai qu' il fait ensorte qu' l'on croit, sans qu' ille diese, qu' il porte une haire et qu' il se donne la discipline.“ (124). Mit diesen Sätzen insinuiert La Bruyère „den vollkommenen, gleichsam idealen Typus des Scheinheiligen, [...] der ohne jede menschliche Schwäche oder Lücke, in ausgesetzter, vernunftbeherrschter Wachsamkeit den aus kalter Überlegung gefassten Plan, der zu der Rolle des Scheinheiligen gehört, folgerichtig durchführt“ (125). In die gleiche Richtung zielt auch Boileau, der Molières Entscheidung, der Bühnenfigur Tartuffe, „starke komische Wirkungen“ gegeben zu haben, aus stilistischen Gründen kritisiert. Boileaus Kritik an Molière folgt damit der bekannten Phrase „la cour et la ville“. An diesen beiden Orten herrscht „die gebildete Gesellschaft“, das sog. „Publikum“. Bei Hofe „la cour“, ist dies der Amtadel (*noblesse de robe*), mit „la ville“ ist das Pariser Großbürgertum gemeint. Und diese Gesellschaftsschicht ist nun selbst Gegenstand der Literatur und somit unter Beobachtung des Dramatikers Molière, der es wagt, durch den Einsatz von Komik, im Rahmen der Stiltrennung eigentlich vorgesehen für die Darstellung der einfacheren Schichten der Bevölkerung (126), auf stilistischer Ebene das Florett der Gesellschaftskritik zu zücken.

Das Verwischen der stilistischen Grenzen der gesellschaftlichen Schichten funktioniert bei Molière freilich nur in eine Richtung. So hat Molière den Dramen der gebildeten Gesellschaft

komische Wirkungen gegeben, „la peuple“, das Volk, konnte er umgekehrt aber nur als „personnages ridicules“ darstellen. Hier lässt sich keine ernste Verbindung der hohen Gesellschaft mit dem alltäglichen Leben herstellen, das die einfachen Menschen in ihrem Leben erfahren, und dem sie sich stellen müssen.

Zusammenfassung: Im Folgenden sollen einige Eigenarten der französischen Klassik herausgestellt werden, die sich zum einen aus dem zu Beginn Erwähnten und zum anderen aus dem soeben Ausgeführten ableiten lassen:

- (1) **Die klare Stiltrennung:** Ein wesentliches Element der Stilmischung besteht in der stilistischen Verbindung des Alltäglichen mit dem Tragischen oder mit der Erhabenheit. Diese Verbindung wird der strömenden geschichtlichen Wirklichkeit gerecht, die das Volk alltäglich erlebt. Demgegenüber hat die französische Klassik ihre ideale Stilistik in der Stiltrennung gefunden. Hier wird jede gesellschaftliche Schicht als geschichtslos und unbeweglich dargestellt. Auerbach hat gezeigt, dass bei Balzac, Hugo und anderen Autoren nach der Französischen Revolution der von der Stilmischung geprägte Realismus wiederbelebt wurde (127).
- (2) **Scharfer Bruch mit der christlich-stilmischenden Volksüberlieferung:** Die französische Klassik mit ihrer vollendeten Stiltrennung ist die am deutlichsten in der Geschichte des abendländischen Realismus' von der Tradition der Stilmischung abgegrenzte literarische Epoche. Bekanntlich war Boileau einer der theoretischen Begründer dieser Linie. Nach Auerbach ist die französische Klassik wegen der „radikalen Trennung des Tragischen von dem Wirklich-Alltäglichen, weit mehr als „bloße Nachahmung der Antike“, wie sie sich bei den Humanisten des 16. Jahrhunderts zeigt. Das antike Vorbild wird in der französischen Klassik übersteigert. Dies bedeutet „einen scharfen Bruch mit der jahrtausendalten, christlich-stilmischenden Volksüberlieferung“ (128).
- (3) **Das Menschenbild des „honnête homme“ und das Problem der Bildung:** Das Menschenbild, das von der französischen Klassik als ihr idealstes bezeichnet wurde, ist das Bild des „honnête homme“. Die damalige französische Gesellschaft hat diesen Menschentyp herausgebildet und von ihm eine möglichst allgemeine Bildung und Haltung verlangt. Der *honnête homme* hat aber auch einen völlig anderen Charakter als den der Dichter oder Gelehrten. Die *honnête homme* sprachen weder über die ökonomischen Grundlagen ihres Lebens noch über ihre berufliche Spezialisierung, eine gesellschaftliche Haltung, die von den Lustspielen Molières (*L'Avare*, *Le Bourgeois gentilhomme*, *Les Femmes savantes*, *Le Malade imaginaire*) bezeugt ist. Die Figuren gehören zum gehobenen Bürgertum. Sie sind Privatiers. In ihrer Gesellschaft sind elegante Liebhabereien und eine leichte und angenehme Unterhaltung hochgeschätzt. Eine berufliche Spezialisierung kann weder gesellschaftlich noch ästhetisch bewertet werden. Sie gehört zur Sphäre des Grotesken (129).

Diese Verhältnisse werden noch deutlicher, wenn wir die gesellschaftlich-literarische Phrase *La cour et la ville* (130) betrachten, mit welcher die Trennung der sozialen Schichten in der französischen Klassik positiv bewertet und verteidigt wurde. König, Adel, Großbürgertum und Klerus heben sich ab vom *Dritten Stand*, dem „Volk“. Die führenden Schichten der Gesellschaft produzieren und genießen literarische, d.h. tragische Werke im *hohen Stil*. Demgegenüber war das Volk bloß Gegenstand komischer Darstellungen, eben *personnages ridicules*. Die literarische Idee der französischen Klassik ist in der Theorie der „Einheitsge-

setze“ systematisiert worden, auf der die Struktur der Literatur jener Epoche beruht (131).

Es sind diese „Einheitsgesetze“, die bewirken, dass die dargestellten tragischen Vorgänge verschärft und raffiniert werden können. Damit die Dramen wahrhaftig, kraftvoll und überzeugend wirken, muss ihre Handlung innerhalb des Ablaufs eines Tages(zeitlich), an einem einzigen Ort (räumlich) und mit einer abgeschlossenen Handlung (inhaltlich) entwickelt werden. Die geschichtliche, soziale, ökonomische und landschaftliche Verwurzelung des Geschehens darf nur im Allgemeinen angedeutet werden, eine Vorgehensweise, die die eigentümliche „Geschichtslosigkeit“ dieser Art von Dramen der französischen Klassik zur Folge hat.

(4) ***Der Naturbegriff der französischen Klassik: harmonisch – vernünftig – natürlich:***

In der Zeit Ludwigs XIV. und Racines ist der Naturbegriff ein psychologischer. Diese Tatsache ist umso wichtiger und bemerkenswerter, als dass dieser Begriff sich vom später, in der Zeit der Romantik, entwickelten Naturbegriff unterscheidet, der von der Sehnsucht zur Rückkehr zur Einfachheit und der Wertschätzung überlieferter Tradition geprägt ist (132). Der Naturbegriff der französischen Klassik teilt noch nicht dessen immanente Zivilisationskritik. Er hat vielmehr das Natürliche mit dem Ewig-Menschlichen gleichgesetzt (133). Die Aufgabe der Dichtung ist es demnach, das gewissermaßen überzeitliche Ewig-Menschliche in seiner reinen Form darzustellen. In der Diskurspraxis des Barockzeitalters stellt der als Kopf des Staatsorganismus' gedachte König in der Übernahme dieses Naturbegriffs die Quintessenz des Menschlichen in ihrer überhöhten Form dar und folgt darin dem Geniebegriff der Renaissance. Die Person des Königs als Inhaber der höchsten Würde verkörpert dieses Ideal sowohl in ihrer äußeren als auch in ihrer inneren Form. Als konkrete, damit verbundene Charaktereigenschaften galten in der zweiten Hälfte des 17. Jahrhunderts „vollkommenste Selbstbeherrschung, richtige Beurteilung jeder Lage und des eigenen Platzes in ihr, richtige, bis ins Subtilste ausgeformte und doch spontane Haltung in jedem Wort und jeder Geste“, die in Literatur und Aufführung weder zuvor noch nachher „kaum je zu solcher Vollendung gediehen.“ (134).

(5) ***Die körperliche „Intaktheit“ (135): Die Kategorie des Kreatürlichen in der französischen Klassik und das Problem der Liebe:*** In der französischen Klassik wird die Erhabenheit nicht nur geistig, sondern auch körperlich am höchsten bewertet. Daher sind „Zeichen der körperlich-kreatürlichen Hinfälligkeit“ zu vernachlässigen (136) und dürfen für die literarische und dramatische Darstellung keine Rolle spielen. Das „Körperlich-Natürliche oder gar Kreatürliche“ kann nur auf der komischen Bühne zur Geltung kommen. Einzig der Tod wird in der Sphäre der Erhabenheit geduldet, freilich unter dem Vorbehalt, dass die betreffende tragische Person nicht als „alt, krank, hinfällig und entstellt“ dargestellt wird (137), ist doch die körperliche Unversehrtheit wesentlicher Bestandteil der klassischen Auffassung von *Erhabenheit* und muss in *hohem Stil* geschildert werden (138).

Was die Liebe betrifft, die in der Antike nicht als thematischer Gegenstand des *hohen Stils* akzeptiert war, ist sie in der Zeit von Racine, aufgrund des Petrarkismus, der sich unter dem Einfluss mittelalterlicher Mystik und Kultur entwickelt hatte, ein positiver Bestandteil höfischer Dichtung und Dramatik geworden (139). Die Liebe wird nun in ihrer eigenen Erhabenheit dargestellt, wobei freilich alles Körperliche und Geschlechtliche außer Acht gelassen wird (140).

Anmerkungen

* Ebenso wie bei der Abfassung der vorangegangenen Teile dieser Arbeit habe ich mich auch hier nicht auf die Sekundärliteratur, sondern auf die Darstellung Auerbachs konzentriert, bin dieser gefolgt und habe schließlich aus dieser heraus auf die Sekundärliteratur Bezug genommen. Der Verfasser bedankt sich an dieser Stelle für die sprachliche Bearbeitung des deutschen Textes bei Herrn Gregor Julien Straube (Tübingen).

(1) Dieser Teil (5) der vorliegenden Arbeit entspricht den Abschnitten des Werks "Mimesis" (Kap. XI - Kap. XV) über die Literatur der frühen Neuzeit. Eigentlich sollten auf die Darstellung über den europäischen Humanismus (Heft 1, 2017) und auf die für das sachgemäße Verständnis des Werkes bestimmte methodische Vorbemerkung (Heft 2, 2018) die Interpretationen, beginnend mit der Genesis, weiter zur antiken und mittelalterlichen Literatur bis hin Antoine de la Salle (Kap. I-Kap. X) folgen. Diese Interpretationen werden in den noch erscheinenden Teile 3 und 4 publiziert werden.

(2) Auerbachs auf den Stil konzentrierte literaturgeschichtliche Methode ist unter dem Einfluss des mit ihm befreundeten Romanisten Leo Spitzer (1887-1960) entwickelt, worauf hier nicht näher eingegangen können. Zu Auerbachs Rezensionen zu Spitzer (1932; 1948) vgl. Auerbach (2018), GArPh, S. 336 ff., 339-348.

(3) Auerbach (1946), S. 235, 246 f., 249, vgl. 261, zum Terminus "kreatürlich" vgl. S. 235-239, 245-249, 257, f., 298 f.

(4) T. Kakegawa (2018), S. 63.

(5) Auerbach (1946), 235 ff., 245 ff., 257 ff., 262 f., 295 f. et ali.

(6) S. 147, 153 ff., 177, 199, 236 f.

(7) bes.S. 308 f.

(8) Auerbach (1946), S. 268 f., 360. (9) S. 296 (10) S. 250 (11) S. 259 (12) S. 252

(13) S. 255 (14) S. 255 (15) S. 256 (16) S. 256 (17) S. 256 (18) S. 258

(19) S. 259 (20) S. 259 (21) S. 260 (22) S. 263 (23) Vgl. dazu *Jakob Burckhard* (1988) S. 215. (24) S. 468 f. Vgl. dazu Kapitel XIX zu "Germinie Lacerteau" von den Brüdern Goncourt

(25) S. 263 (26) S. 263 (27) S. 263 (28) S. 263 (29) S. 263 (30) S. 260 (31) S. 257

(32) S. 265 (33) S. 265 (34) Was hier geschrieben wird, lässt sich im Vorwort des Rabelais'schen Werkes bestätigen. (35) S. 260 (36) S. 265

(37) Weiter vgl. dazu *F.-R. Hausmann* (1994), S. 123, in Kap. Die Literaten der Renaissance, in: *Französische Literaturgeschichte* [1994, hrsg. v. *Jürgen Grimm*, 3., um die francophonen Literaturen außerhalb Frankreichs erweiterte Auflage, Stuttgart/Weimar. (38) S. 266.

(39) Auerbach (1946), S. 285. Auerbach zitiert die anfänglichen Sätze von Montaignes "Essais" (III, 2); *Mimesis* (1946), S. 272 ff.

(40) S. 285. Mit diesen Sätzen ist die Kritik an dem Cartesianischen Denken gemeint.

(41) S. 279 (42) S. 277 (43) S. 277 f. (44) S. 277

(45) S. 282 f. (46) S. 281 (47) S. 257 (48) S. 276 (49) S. 293

(50) S. 295 (51) S. 295 (52) S. 295 (53) Vgl. dazu S. 246 f. (54) S. 293-294, 275 f.

(55) S. 289. (56) S. 290 (57) S. 279 (58) S. 285 (59) S. 290

(60) S. 282 (61) S. 293 f. (62) S. 293 (63) Auerbach (2007), Kap. III, JÜ S. 201 ff. *ders.* (1947), S. 364 f., 369. Auerbachs Urteil über die französische Klassik lässt sich am deutlichsten anhand der Darstellung in seiner „*introduction aux études de philologie romane*“ (Jue. Kap. III, 1, S. 201 ff.) verstehen. Vgl. dazu auch *Mimesis*, S. 364 f., 369 f. et al. u. Molière-Kapitel, Kap. XV. „Scheinheilige“ auf der Seite 369 liest sich wie folgt; „Die klassisch-französische Trennung der

Stile ist weit mehr als bloße Nachahmung der Antike im Sinne der Humanisten des 16. Jahrhunderts; das antike Vorbild wird übersteigert und es gibt einen scharfen Bruch mit der Jahrtausendalten, christlich-stilmischenden Volksüberlieferung; Übersteigerung der tragischen Person (ma gloire) und der zum Äußersten getriebene Kult der Leidenschaften ist geradezu widerchristlich.“

- (64) Auerbach, GARPh, S. 181 f. (65) GARPh, S. 183 (66) S. 293
 (67) GARPh, S. 183 (68) Auerbach (1946), S. 294 (69) Vgl. dazu S. 370 (70) S. 280 f., 294 f.
 (71) S. 268; Zum bekannten Problem von Sokrates und Ironie, vor allem *Soeren Kierkegaard* (1841), V. Jankelevitsch(1975), S. 10 ff., 84 ff. Auf beiden Stellen, d. h. innerhalb des Rablais-Kapitels (S. 266 ff.) und innerhalb des Montaignes-Kapitels (S. 287), hat Auerbach Sokrates erwähnt. Kierkegaard hat die Ironie als existenziellen Ausdruck menschlichen Seins bezeichnet. Gegenüber der Kierkegaards Ansicht, dass die Ironie aus der Romantik hergekommen ist, ist Auerbachs Anliegen zur Romantik vielmehr auf die Dynamik der dieser geistigen Bewegung innewohnenden literarisch-realistischen Darstellung konzentriert. Vgl. dazu Auerbach (1942).
 (72) S. 298 (73) S. 298 (74) S. 300 (75) S. 300 (76) S. 313 f. S. 307 (77) S. 300 f. (78) S. 300 (79) S. 308 (80) S. 302 (81) Vgl. dazu *T. Kakegawa* (2018), S. 62 f.; *K.Spang* (1994).
 (82) S. 302 (83) S. 308 (84) S. 307 (85) S. 297
 (86) S. 297 (87) S. 313 f. (88) S. 313
 (89) Zur Geschichte der Entwicklung der Shakespeare-Interpretation von Wieland zu W. Schlegel vor allem vgl. *Friedrich Gundorf* (1911, 1927)
 (90) S. 313 f. (91) S. 300 (92) S. 303 (93) S. 305 (94) S. 305 (95) S. 305 (96) S. 308
 (97) S. 303 (98) S. 331. Das Cervantes-Kapitel Auerbachs (Kap. XIV) wurde erst 1949, drei Jahre nach der Veröffentlichung der spanischen Übersetzung von „Mimesis“ (1946) als ein unabhängiges Ergänzungskapitel in das Werk integriert. Aus diesem Grund befindet sich die Cervantes-Interpretation Auerbachs nicht im nämlichen Cervantes-Kapitel, sondern auf den letzten Seiten (S. 316-318) des vorangehenden Shakespeare-Kapitels.
 (99) S. 317 (100) S. 317 (101) S. 326 f. (102) S. 331 (103) S. 331 (104) S. 333 (105) S. 334 (106) S. 331 (107) S. 331 (108) In diesem Punkt ist Cervantes' Komödie Shakespeares Tragödie gegenüberzustellen, die gleichfalls in einer vielschichtigen Tongebung gehalten ist.
 (109) S. 336 (110) S. 338 (111) S. 338 f. (112) S. 339 (113) S. 339 (114) S. 339 (115) S. 339 (116) S. 339 (117) S. 339 (118) S. 342 (119) S. 342 (120) S. 342
 (121) *Watababe/Suzuki* (1990), S. 85 (122) S. 364
 (123) Vgl. dazu Anm. 131 und vgl. Ph. V. Tiegem (1973), I. Kap. 5, bes. S. 68ff.
 (124) Auerbach (1946), S.343 (125) S. 343 (126) S. 117
 (127) Vgl. dazu Kap. III, IV, V.
 (128) S. 369 (129) S. 350 f. (130) Zu diesem Thema vgl. auch Auerbach (1951/1), S. 12 ff.
 (131) Vgl. dazu *J. V. Tiegem* (1973), S. 68 ff. (132) Auerbach (1946), S. 366 (133) S. 366 f.
 (134) S. 368 (135) S. 130 (136) S. 362 (137) S. 362 f. (138) S. 32 (139) S. 363 (140) S. 363

Literatur

- Erich Auerbach* (1946, 1994. 9. Aufl.), *Mimesis. Dargestellte Wirklichkeit in der abendländischen Literatur*, Bern/Heidelberg; Jü. (1967; 1967) v. *Hajime Shinoda/Jiro Kawamura*
- Ders.* (1932), *Der Schriftsteller Montaigne*, zuerst in: *Germanisch-romanische Monatsschrift*, XX., S. 39-53, jetzt in: *ders.* (2018), S. 180-190.
- Ders.* (1949, JÜ 2007), *Introduction aux études de philologie romane*, Farnkfurt a. M.
- Ders.* (1951), *Vier Untersuchungen zur Geschichte der Franzoesischen Bildung*, Bern
- Ders.* (1951/1), *Le court et la ville*, in : *ders.* (1951), S. 12-50.
- Ders.* (1958), *Literatursprache und Publikum in der lateinischen Spätantike und im Mittelalter*, Bern (= LPSM)
- Ders.* (1967, 2018), *Gesammelte Aufsätze zur romanischen Philologie*, Tübingen (= GARPh).
- Ders.* (2007), >>Romantik und Realismus<<, in: M. Treml/K. Barack (Hrsg. v., 2007), S. 426-438.
- Ders.*>>Über die ernste Nachahmung des Alltäglichen<<, in: M. Treml/K. Barack (Hrsg. v., 2007), S. 439-465.
- Ders.* (2007), >>Epilegomena zu Mimesis<<, in: M. Treml/K. Barack (Hrsg. v., 2007), S. 466-479.
- Ders.* (2014), *Kultur als Politik. Aufsätze aus dem Exil zur Geschichte und Zukunft Europas (1938-1947)*, hrsg. v. Christian Rivoletti, aus dem Türkischen von Christoph Neumann, Konstanz
- Ders.* (2014), *Die Entstehung der Nationalsprachen im Europa des 16. Jahrhundert*, in : *ders.* (2014), S. 51-65.
- Ders.* (1942), *Realismus im Europa des 19. Jahrhundert*, in: *ders.* (2014), S. 67-84.
- Petra Boden* (2007), *Philologie als Wissenschaft. Korrespondenzen und Kontroversen zur Mimesis*, in: M. Treml/K. Barack (2007), S. 125-152.
- Walter Busch/Gerhart Pickerodt* (Hrsg., 1998), *Wahrnehmen Lesen Deuten. Erich Auerbachs Lektüre der Moderne*, Frankfurt a. M.
- Cicero* (1997), *Brutus, Orator*, LCL 342, London/Cambridge
- Jürgen Grimm* (hrsg. 1994), *Französische Literaturgeschichte*, unter Mitarbeit von Elisabeth Arend-Schwary, Frank-Ruttger Hausmann et ali, 3., um die frankophonen Literaturen außerhalb Frankreichs erweiterte Auflage, Stuttgart/Weimar
- Hans Ulrich Gumbrecht* (2002), *Vom Leben und Sterben der gerossen Romanisten*. Carl Vossler, Ernst Robert Curtius, Leo Spitzer, Erich Auerbach, Werner Krauss, München/Wien
- Ders.* (2002), >>Pathos des irdischen Verlaufs<< Erich Auerbachs Alltag, in: U. Gumbrecht (2002), S. 152-174.
- Friedrich Gundorf* (1911, unv. Aufl. 1927) *Shakespeare und der deutsche Geist*, Berlin
- Vladimir Jankelevitsch* (1964, Jue. 1975), *L'ironie*, Jue. von Hiroshi Kume
- Tomiyasu Kakegawa* (2017), *Humanismus und die deutsche Romansitik; Der Wiederkehr zum Ursprünglichen und die Begegnung mit dem Fremden*, in: *Journal of Ibaraki Christian University*, Bd. 51, S.73-87.
- Ders.* (2018), *Humanismus und die deutsche Romanistik (2); Vorbemerkung zu Erich Auerbachs Werk (1946). Realismus, Stilmischung, Stiltrennung, Vulgärlatein usw.*, in *Journal of Ibaraki Christian University*, Bd. 52, S. 57-71.
- Hartwig Kalverkämpfer* (2009), *Art. Stillehre, Stilistik. Romanischer Sprachraum*, in: *HWRh*, Bd. 9, Sp. 29-52.
- Søren Kier Kegaard* (1841), *Über den Begriff der Ironie mit ständigen Rücksicht auf Sokrates*

- Luiz Codstya Lima* (2007), *Zwischen Realismus und Figuration: Auerbachs dezentrierter Realismus*, in: M. Treml/K. Barack (2007), S. 255-267.
- Henri-Irene Marrou* (1938), *Augustin et la fin de culture antique*, Paris
- Heike Mezer et al.* (2009), Art. *Stillehre, Stilistik*, in: HWRh, Bd. 9, Sp. 1-83.
- Ernst Müller* (2007), *Auerbachs Realismus*, in: M. Treml/K. Barack (2007), S. 268-280.
- Hajime Shinoda* (1967, 1981), *Zur Lektüre der "Mimesis"*, zuerst in: *ders.* Erich Auerbach (1967, J.ue), betitelt, *Stattdessen des Vorwortes*, S. i-viii, dann in: *ders.* (1981), *Die Sprache der Kritik in Europa*, S. 123-131.
- Kurt Spang* (1994), *Dreistillehre*, in: HWRh, Bd 2, Sp. 921-972.
- Robert Stockhammer* (2007), *Weltliteratur und Mittelalter: Auerbach und Ernst Robert Curtius*, in: M. Treml/K. Barck (2007), S. 105-124.
- Philippe Van Tieghem* (1946), *Petite Histoire des grandes Doctrines litteraires en France*, Paris; J.Üe. (1973) von *Yahiko Hagiwara, Komao Naruse et al.*
- Martin Treml/Karlheinz Barck* (Hg., 2007), *Erich Auerbach. Geschichte und Aktualität eines europäischen Philologen*, Berlin
- Kazuo Watanabe* (1981), *Erläuterung zum Bd. 1 von François Rabelais, La vie très horricficque de Grand Gargantua, pere de Pantagruel*, Tokio/Iwanami Taschenbuch, S. 392-516.
- Kazuo Watanabe/Rikie Suzuki* (1990), *Einführung in die französische Literatur*, Iwanami Taschenbuch.

フマニスムとドイツ・ロマニスティーク (5)
 初期近世の文学的リアリズムの諸相について

掛川 富康

中世末期の文学的リアリズムは、すでに長期にわたって様式混合に支配されながらも、そこからの解放を志向する様式分化の傾向にも刻印されており、両者の緊張関係の中に置かれていた。このような中世末期のリアリズムを継受した、初期近世のリアリズム（ラブレール、モンテーニュ、シェイクスピア、セルヴァンテス、モリエール等々）の特質は、(1) ヴィヨン、ユスタシュ・デシャン以来の生物的リアリズムを一層の進展させ、様式混合を駆逐していったこと、また (2) 従来の様式混合においては、悲劇の根柢が、個人を超えた客観的次元に求められていたのとは異なり、悲劇の主体の中へと内在化された次元に求められるようになった、という二点に要約される。

*ラブレールの文学描写のなかには、中世の説教文学から多くの素材が取り入れられている。その特徴ある文学描写の本質は、中世の宗教的・倫理的制約からの解放という点に求められるべきではなく、新しい、ものの見方、感じ方、考え方といった文学的感性に求められるべきであり、これを根柢にした新しい文学的現実描写にある。そしてまたこのような文学的描写は、中世以来の様式混合によって可能とされたのである。他方、ラブレール自身は、作品の文体水準は、様式混合に対応した、ソクラテスという最初のイロニーの自覚者の存在に対応するものであるとしている。

*モンテーニュの自己観察とこれをもとにした環境や日常性の叙述は、その文体の動的性格からも理解できるように、様式混合の性格をもっており、それは個人の存在が近代的な意味で問題的な存在になったことの現われでもある。従来の人間や事物を新たに問題視する観察的視線は、近代のジャーナリズムの精神に連なっていくとも分析される。哲学者デカルトの批判的知性よりも、文学描写のレベルでの新しい感覚とこれに対応した文体こそ近代的だとされている。

*シェイクスピアにおいては、アリストクラティーというその社会的姿勢を保持した枠内で、様式混合に基づいた、悲劇中心の文学描写の可能性が様々に追求されている。崇高なものと日常的なものとの峻別する、当時再生しつつあった様式分化の文体感覚には、距離をとっている。また様式分化の法則に対して中世以来の様式混合における、個人を超越した悲劇の根柢は個人の運命や性格などの内在化された次元に定位されるようになった。このような傾向は当時のヨーロッパ文学の一般的傾向であったとされる。

*スペイン黄金期のセルヴァンテスにおいては、ボヤルドやアリオストという先行者のリアリズムが慣習的であり、目的に制約され、限界づけられていたのに比して、真の日常的現実が、当時の変転する文化社会的現実に立ち向かう姿勢のうちに、描写されることになった。セルヴァンテスは、ヨーロッパ文学史の中で、日常的現実についての広く、多層な、批判的態度からは自由な、そしてまた問題から解放された、明朗さをもった文学者として際立っている。

*モリエールは、古典古代において完成していた様式分化の原理が、全面的に再度支配的になった古典主義の時代の代表的作家である。モリエールも、庶民を笑劇の対象としか認知せず、日常性とリアリズムの様式混合の結びつきには遠い。タルチュフの描写には、様式混合的要素も見られるが、それは、ボワローの文体論やこれと同類のラ・ブリュイエールの、悲劇と崇高性と高雅な文体の結合という様式分化の原理による現実描写の中に包摂されてしまう。フランス古典主義文学は、オネトムという人間像、理性中心の自然概念、肉体的均整への志向等々において、様式混合の志向した現実描写には対立する。フランス古典主義は、中世以来の様式混合の可能性を、遮断した、様式分化の再生であると性格づけられる。