"La maison de(s) jeux". Charles Sorel: *Le Berger Extravagant*

VALÉRIE HEINEN

Ein beliebtes Motiv in narrativen Texten ist die Einbindung der literarischen Lektüre über Figuren, die selbst wiederum narrative Texte lesen. Diese Inszenierung der Lektüre auf fiktionaler Ebene (im folgenden Lektüreinszenierung genannt) läßt sich oftmals deuten als poetologische Auseinandersetzung mit den Begriffen von Realität und Fiktion. Unter diesem Aspekt kann Cervantes' *Don Quijote* für die Literatur der Neuzeit als paradigmatischer Text angesehen werden. Der vorliegende Beitrag soll der näheren Untersuchung der Lektüreinszenierung in einem Roman gelten, der auch als 'französischsprachige Antwort' auf den *Don Quijote* angesehen werden kann, nämlich Charles Sorels *Le Berger Extravagant ou parmy des Fantaisies amoureuses on void les impertinences des Romans & de Poësie.*[1]

Die Rezeptionsgeschichte von Charles Sorels 1627-28[2] erschienenem Roman unterscheidet sich wesentlich von der des *Quijote*. Nach einigen Neuauflagen unter wechselnden Titeln im Laufe des 17. Jahrhunderts ist der Roman mehr oder minder in Vergessenheit geraten. Im 19. Jahrhundert wurden Sorels Werke wiederentdeckt, doch der *Berger Extravagant* sowie dessen zweite, *L'Anti-Roman* betitelte Fassung von 1633-34 wurden im Gegensatz zu der 1623 erschienenen *Histoire Comique de Francion* durchweg negativ beurteilt. Sigrun Thiessen faßt die in der Forschung des 19. Jahrhunderts zum *Anti-Roman* zum Ausdruck kommende "Irritation" dahingehend zusammen, daß der Roman "vor allem unter drei Gesichtspunkten interessierte – und enttäuschte: als Ausdruck von Sorels Einstellung zur literarischen Tradition, als 'realistischer' Roman und als Imitation des *Don Quijote*".[3] Erst in den 60er und 70er Jahren des 20. Jahrhunderts wurde der *Berger Extravagant* im Zuge der strukturalistischen

1 Sorel 1972.

2 Cervantes' *Don Quijote* wurde bereits kurz nach seinem Erscheinen in Spanien ins Französische übersetzt. Die Rede von "*Don Quijote*-Rezeption" in Zusammenhang mit dem Roman von Sorel stellt damit, abgesehen von den noch aufzuzeigenden strukturellen Analogien, auch historisch betrachtet keine Schwierigkeit dar; vgl. dazu Christian Wentzlaff-Eggebert 1985:159-180.

3 Thiessen 1977:118ff. Es verwundert einigermaßen, selbst in Hervé D. Bechades Einleitung zum Nachdruck des Romans von 1972 im Zusammenhang mit dem Versuch, den Mißerfolg des Werkes zu erklären, einen Großteil der von Thiessen zitierten Argumente wiederzufinden: "Sorel a voulu trop en faire, et, imitant ses victimes, il est tombé dans leurs travers. [...] D'où cette impression de lourdeur que l'on éprouve, le sentiment que le roman eût mieux valu moins long, moins touffu, et que la démonstration, plus légère, eût porté plus haut et plus loin" (Sorel 1972:9). Auch Gérard Genettes Einleitung zu seinem Vergleich von *Le Berger Extravagant* und *Don Quijote* – "Outre la platitude du style et l'indigence des inventions [...]" (1982:166) – weist eher in den Bereich unreflektierter tradierter Literaturbewertung denn in jenen der Analyse narrativer Strukturen, der Genettes Abhandlung gewidmet ist.

Untersuchungen von Romanschemata und deren Brechungen sowie unter dem Einfluß des 'nouveau roman'[4] erstmals wieder ernsthaft untersucht. Man suchte nach Vorläufern des 'nouveau roman', für den unter anderem auch die Bezeichnung 'anti-roman' geprägt worden war.[5] Seither sind zum *Berger Extravagant* zahlreiche Studien erschienen, die das über Jahrhunderte tradierte Urteil, Sorel habe mit diesem Roman nichts zur Entwicklung der Gattung beigetragen, revidieren.[6]

Im folgenden soll zunächst der Romananfang analysiert werden, der – wie die meisten Romananfänge – bereits in der Anlage die für den gesamten Roman wesentlichen Elemente beinhaltet. Im Anschluß daran werden das Verhältnis der lesenden Hauptfigur des *Berger Extravagant* zu Fiktion und Realität sowie die Relevanz dieses 'Spiels des Romans' für das Begriffspaar Lesen-Schreiben dargelegt. Abschließend wird auf zwei Fragen einzugehen sein, die unmittelbar in Beziehung zueinander stehen. Die erste lautet: Was läßt sich über die Lektüreinszenierung im *Berger Extravagant* im Hinblick auf dessen Fiktionsverständnis aussagen? Die zweite resultiert aus der ersten: In was für einem Verhältnis stehen Lektüreinszenierung und Erzählsituation zueinander?

Die Geschichte[7] beginnt 'in medias res', der reale Leser wird unmittelbar mit einer Szenerie aus der Schäferwelt konfrontiert:

> Paissez, paissez librement, cheres brebis, mes fidelles compagnes: la Deïté que i'adore a entrepris de ramener dedans ces lieux la félicité des premiers siecles, & l'Amour mesme qui la respecte se met l'arc en main à l'entrée des bois & des cauernes, pour tuer les loups qui voudroient vous assaillir. Tout ce qui est en la Nature adore Charite. Le Soleil treuuant qu'elle nous donne plus de clarté que luy, n'a plus que faire sur nostre horisõ, & ce n'est plus que pour la voir qu'il y revient. Mais retourne-t'en, bel astre, si tu ne veux qu'elle te fasse eclypser pour aprester à rire aux hommes. Ne recherche point ta honte & ton infortune, & te plongeant dedans le lict que te prepare Amphitrite, va dormir au bruit de ses ondes. (1,1f.)[8]

Eine Erzählerstimme kommentiert sodann dieses Spektakel. Der 'locus amoenus' erweist sich als gesprochene Inszenierung und wird zusammen mit dem Sprecher dieser Worte gegenüber der nun vom Erzähler präsentierten Realität als pure Fiktion relativiert:

> Ce sont les paroles qui furent ouyes un matin de ceux qui les purent entendere, sur la riue de Seine en vne prairie proche de Sainct Clou. Celuy qui les proferoit chassoit deuant soy une demie douzaine de brebis galeuses qui n'estoient que le rebut des bouchers de Poissy. (1,2)

4 Vgl. Wim De Vos 1994:12.

5 So belegte Sartre schon 1956 in seiner Einleitung zu Nathalie Sarrautes *Portrait d'un Inconnu* diesen Roman mit dem Terminus. Eben jenem Zusammenhang zwischen dem 'nouveau roman' des 20. Jahrhunderts und dem 'anti-roman' des 17. Jahrhunderts geht Wolfgang Leiner in seiner Studie "Begriff und Wesen des Anti-Romans in Frankreich" nach (1964:97-129).

6 Einen sehr aktuellen Überblick über die Forschung der letzten zwei bis drei Jahrzehnte bietet u.a. De Vos in den Anmerkungen zum Abschnitt "Variations sur le thème du singe. A. *Le Berger Extravagant*" (1994:289-304). Für die Forschung vor 1977. s. Thiessen 1977: 383-389.

7 Der Roman selbst wird eingeleitet durch eine "Préface" (zum ersten Teil).

8 Der Roman umfaßt drei Teile, die ihrerseits insgesamt 14 Bücher sowie die Remarques enthalten. Ziffern vor dem Komma verweisen hier auf das jeweilige Buch, Ziffern nach dem Komma auf die Seite(n). Mit einer Ausnahme wurden Graphie und Orthographie des Originaltextes beibehalten: Der im Text durch "e" und Tilde gekennzeichnete e-Nasal muß hier aufgelöst werden zu "en".

Wie im *Don Quijote* haben wir es hier also mit einem fiktionalen Universum zu tun, das je nach Blickwinkel sein Aussehen verändert. Anders als dort – zumindest in bezug auf das 'incipit' – wird aber die fiktionale Welt zuerst so vorgestellt, wie die Hauptfigur sie sieht, und dann durch den heterodiegetischen Erzähler entmystifiziert. Aus seiner Perspektive betrachtet – und für die in die psychopathologische Deutung Eingeweihten[9] – erweist der Sprecher der Eingangsszenerie sich als geistig beschränkt:

> [...] sõ visage auoit quelques traits qui l'eussent fait paroistre assez agreable, si son nez pointu & ses yeux gris à demy retournez & tout enfoncez ne l'eussent rendu affreux, mõstrant à ceux qui s'entendoient à la Physiognomie, que sa cervelle n'estoit pas des mieux faites. (1,4)

Diesen beiden Blickpunkten auf die Wirklichkeit gesellt sich ein dritter hinzu, repräsentiert durch "un jeune homme de Paris appellé Anselme". Mit dem heterodiegetischen Erzähler teilt er die Beurteilung dessen, was sich vor seinen Augen (und Ohren) abspielt, als etwas Außergewöhnliches – "[Anselme] s'estonna de sa façon si extraordinaire" –, mit der Hauptfigur seinen Standort in der Diegese. Die Perspektive, die sich durch diese Mischung aus Distanz und Teilnahme ergibt, kulminiert im Voyeurismus, den der reale Leser, will er denn mehr erfahren, notgedrungen teilen muß:

> Anselme [...] quittant sa pourmenade se vint cacher assez pres de luy à costé d'vn tas de foin, où il auoit si peur de faire du bruit qu'à peine osoit-il respirer. (1,4)

Ausgehend von Genettes Differenzierung von Erzählperspektive ('mode') und Erzählerstandpunkt ('voix')[10] können wir hier bereits zu Beginn der Geschichte drei Perspektiven des Geschehens ausmachen – diejenige des heterodiegetischen Erzählers, der alles sieht und alles hört, diejenige von Lysis, die auf die Schäferwelt verweist, und schließlich diejenige Anselmes, die auf das unmittelbar Sicht- und Hörbare beschränkt ist. Dies läßt schon an dieser Stelle auf einen multiperspektivischen Roman schließen.

Anselmes Neugierde ist es, die ihn dazu bringt, den Schäfer anzusprechen, nachdem dieser seine "beaux discours" unterbrochen hat. Die Hauptfigur übernimmt nun die Erzählung und weiht Anselme (und damit den realen Leser) in seine Geheimnisse ein: "Assis toy pres de moy & ie te conteray l'histoire. [...] Ie resserre mon pain pour tantost, afin de te cõter mes peines" (1,8f.).

Nachdem der heterodiegetische Erzähler das unmittelbare Geschehen wiedergegeben hat, übernimmt nun Lysis das Erzählen seiner eigenen Geschichte. Demnach können wir hier neben dem bereits festgestellten Multiperspektivismus eine Polyphonie erkennen, eine Feststellung, die darauf schließen läßt, daß wir es hier mit einem dialogischen Roman im Sinne Bachtins zu tun haben.

Lysis alias Louis scheint es freilich weniger um das Aufdecken der Realität als um das Erzählen zu gehen: "Il fait bõ de deuiser icy de nos amours pendant qu'vn doux Zephir haleine encore les terres; [...] les deuis sont plus agreables que les festins" (1,8f.) Anselme, der in

9 Thiessen hat auf das Interesse Sorels an der Psychopathologie hingewiesen, das dieser mit Cervantes geteilt habe (1977:195). Auf die hier physiognomisch begründete "extravagance" des Helden, wie Thiessen und andere sie ausführen und die diesen ebenfalls mit Don Quijote vergleichbar macht, ebenso wie auf die Relativierung dieser "extravagance" werden wir zurückkommen.

10 1972:203ff.

der Zwischenzeit begriffen zu haben glaubt, daß er es mit einem "Verrückten" zu tun hat, beeilt sich, den von Lysis aufgestellten Verhaltensnormen für die Unterhaltung zu entsprechen, also seine Rolle als geneigter Zuhörer einzunehmen:

> Anselme oyant toutes ces choses si peu communes, eut vn estonnement nonpareil, & connut qu'il auoit trouué vn homme malade de la plus estrange folie du monde, si bien que sçachant qu'il ny a que des coups à gaigner auec ces gens là, lors que l'on leur contrarie, & rien que du plaisir à receuoir, quand l'on leur accorde tout, il se mit aussi tost aupres de luy. Il resolut de se mordre les lévres toutes les fois qu'il diroit quelque chose de plaisant de peur d'en rire, & prit vne contenance si modeste, que le Berger croyant qu'il luy preparoit vne audience fauorable, commença ainsi de parler. (1,8f.)

Die Verschränkung von Erzähltem und Erzählkritik wird in dieser Textpassage besonders deutlich: Die Erfahrung des 'plaisir du texte' erfordert ein Außerkraftsetzen üblicher Wahrheitskategorien. Wahr ist immer der Text, unabhängig davon, wie sein Verhältnis zur Realität ist. Anselme bekommt die Geschichte nur unter der Voraussetzung zu hören, daß er bereit ist, sich zum Teil der Fiktion, wie Lysis sie projiziert, erklären zu lassen. Er wird die Distanz zwischen sich und dem, was er vorher meinte, als Schauspielprobe identifizieren zu können (1,4f.), aufgeben und die Bühne nun selbst betreten müssen, und zwar in der Rolle, die Lysis ihm anweist:

> Dés que l'autre [d.i. Lysis] l'eut aperceu, il luy [d.i. Anselme] dit, Pan te garde, gracieux Berger, veux-tu estre de mon banquet pastoral: i'ay des abricots dans ma poche dont la peau semble estre faite d'or entremeslé de roses; nous partagerons avec vne concorde fraternelle ce que les Dieux nous ont donné. (1,7)

Anselmes Ablehnung dieser Einladung und die – in ironischem Ton geäußerte – Bitte, statt dessen in die "Geheimnisse" eingeweiht zu werden, zieht ihn um so mehr in die Fiktion hinein:

> I'ayme mieux pour cette heure que vous me faciez part de vos secrets que de vostre desieuné. I'adore ton humeur, repartit le Berger, puis que tu as de la curiosité, tu as de l'esprit. (1,8)

In der Reaktion des Schäfers wird deutlich, wie sehr Anselme gerade mit der ironischen Distanz zum Geschehen schon in die Mystifikation[11] verwickelt ist: Anselme glaubt, Lysis durchschaut zu haben, und markiert dies in seiner Rede. Doch gerade sein Sprachwitz ist es, der dazu führt, daß Lysis ihn in seine Fiktion hineinzieht, geht es diesem doch, wie oben schon gesagt, vor allem um die – für die Schäferexistenz unabdingbare – Konversation.

Anselme fügt sich in die Rolle des 'geneigten Zuhörers' und wird belohnt: Lysis erzählt ihm, was es mit den Dingen auf sich hat, die Anselme ihn vorher als "precieuses reliques" hatte bezeichnen hören, ein wenig trockenes Gras, eine vollkommen verwelkte Nelke, etwas schmutziges Papier und ein kleines Stück abgenutztes Leder (1,6):

> Mais pour te contenter particulierement sur les ioyaux que tu me vois tenir, Gentil Berger, Sçache que ce sont des choses qui me tiennent lieu de faueurs tres-exquises. Pour le peu que i'ay veu encore Charite, ie ne pense pas qu'elle me connoisse; elle ne m'a point donné

[11] Thiessen argumentiert im Hinblick auf die Sorelschen Mystifikationsverfahren auch mit der weiter unten noch anzusprechenden Relevanz der verschiedenen Fassungen des Romans sowie der Existenz der Remarques im Anhang.

> de bracelets de cheueux; elle ne m'a point enuoyé de lettres, n'y ietté d'œillades fauorables. A faute de cecy ie ne veux pas laisser de garder quelque chose qui vienne d'elle. Hier comme i'arriuay dans S. Cloud, ie la vy pourmener avec vne de ses compagnes. En folastrant elle prit vn œillet qui estoit sur son sein, & le ietta à la teste d'vne autre qu'elle rencontra: ie fus soigneux de le ramasser pour auoir le plaisir le reste de mes iours de baiser cette belle fleur qui auoit touché à ces belles pommes plus pretieuses que celles des Hesperides. (1,16f.)

Ebenso verhält es sich mit den anderen "Reliquien". Es sind Substitute für echte Liebesbeweise der Dame, die nicht nur im Hinblick auf das, was sie eigentlich darstellen sollten, vertrocknet, verwelkt, kurz: entwertet sind – was im Sinne der Fallhöhe ein typisches Merkmal der Parodie oder, genauer, der Travestie darstellt –, sondern denen das wichtigste Merkmal abgeht, die Authentizität. Es sind eben keine Liebesbeweise, denn Charite, die von der Existenz ihres Verehrers im übrigen nichts weiß, hat sie nicht mit dieser Funktion versehen (es handelt sich im Gegenteil bei jedem Stück um "une chose inutile", dessen sie sich möglichst schnell zu entledigen versucht hat), sie können folglich nicht synekdochisch die Dame oder ein Liebesband repräsentieren. Vielmehr stehen sie für das, woran Lysis am meisten interessiert ist: für die Inszenierung der bukolischen Fiktion. Dies wird unter anderem daran deutlich, daß Lysis in seiner Erzählung die Art und Weise der Erlangung seiner "ioyaux" mindestens genauso herausstellt wie deren Bedeutung:

> Le destin me fut fauorable, Charite & ses compagnes se retirerent dans une maison, si bien que ie demeuray seul dans la rue, où i'eus la hardiesse de prendre ce riche tresor, & qui plus est, à fin qu'il ne manquait rien à ma félicité, ie cueillis de l'herbe où la belle auoit imprimé ses pas diuins. (1,17f.)

Es hat für Lysis geringe Bedeutung, daß Charite ihn nicht kennt, geschweige denn seine Liebe erwidert. So ist denn auch die Schilderung seiner ersten Begegnungen (aus der Ferne) mit seiner Dame eher ein Hinweis dafür, daß gerade Charites Ahnungslosigkeit Lysis im Gegenteil besonders wichtig ist, daß er sich weniger, um von den Nachbarn nicht erkannt zu werden, versteckt, als um von Charite selbst nicht erkannt zu werden (1,11). Die Inszenierung einer Welt durch Konstruktion von Zeichen gemäß einem bestimmten Kodex, nämlich dem im Schäferroman herrschenden Kodex, ist Lysis' Hauptanliegen, das er konsequent verfolgt.

Der Romananfang von *Le Berger Extravagant* präsentiert sich wie der Eingang zu einer Spielhalle. Lektüre wird hier in zweifacher Hinsicht zum Spiel. Zunächst handelt es sich um ein Spiel der Romanfigur mit dem aus ihrer Lektüre der Pastoraldichtung resultierenden Verständnis von Liebesvorstellungen: Realität wird dahingehend von Lysis neu interpretiert. Sodann ist im Text des *Berger Extravagant* ein Verwirrspiel um den Bereich angelegt, der durch den virtuellen Leser als 'eigentliche' Fiktion wahrgenommen werden kann. Multiperspektivismus und Polyphonie machen es unmöglich, eine Dimension von Realität auszumachen, die gegen eine andere Dimension von 'bloßer' Fiktion abgegrenzt werden könnte.

Diese Spielhallen-Metapher thematisiert der Realist Balzac über eine Warnung an den 'narrataire' in seinem Roman *La Peau de chagrin*, und zwar bezeichnenderweise im 'incipit' des Romans. Ist diese Textstelle auch in bezug auf die *Comédie humaine* anders zu deuten als im Hinblick auf Sorels Roman, so trägt sie doch zumindest der Erläuterung unserer Ausführungen bei und soll daher an dieser Stelle zitiert werden:

> Quand vous entrez dans une maison de jeu, la loi commence par vous dépouiller de votre chapeau. Est-ce une parabole évangélique et providentielle? N'est-ce pas plutôt une manière de conclure un contrat infernal avec vous en exigeant je ne sais quel gage? [...] Mais, sachez-le bien, à peine avez-vous fait un pas vers le tapis vert, déjà votre chapeau ne vous appartient pas plus que vous ne vous appartenez à vous-même; vous êtes au jeu, vous, votre fortune, votre coiffe, votre canne, votre manteau.[12]

Der Eintritt in den Roman kommt dem Eintritt in die Spielhalle gleich. Wer spielen, das heißt lesen will, verliert seinen Hut, das heißt seinen Kopf, also seine Identität. Ist der (Lektüre-)Pakt besiegelt, gibt es kein Zurück mehr: Kopfbedeckung, Stock und Mantel, identitätsstiftende Zeichen im Referenzsystem der außerliterarischen Wirklichkeit, verlieren hier ihren Wert. So hat denn auch Lysis im 'Spiel des Romans' sein Gesicht und damit seine Identität verloren, wie der heterodiegetische Erzähler es gleich zu Beginn der Geschichte deutlich gemacht hatte.[13] Aber für den Pfand erhält der Spieler das, wonach er verlangt: die Möglichkeit zu spielen. Lysis' Spiel ist 'game', nicht 'play',[14] eine durch bestimmte Normen geregelte Aktivität. Wie im Karneval ist auch dieses nur möglich aufgrund der Kenntnis der Regeln und der Identitäten, die es umzudrehen und aufzubrechen gilt. Dieses dialektische Wechselspiel der De- und Rekomposition kennzeichnet sowohl die Romanfigur Lysis als auch den Roman *Le Berger Extravagant*.[15]

Das 'Spiel des Romans' ist hier im doppelten Sinne zu begreifen: Lysis spielt einerseits 'einen' Roman nach und er 'erspielt' selbst einen Roman. Der Roman, den Lysis nachspielt, ist in Wirklichkeit eine ganze Gattung – hier der Schäferroman, wobei als hauptsächlicher Referenztext d'Urfés *Astrée* fungiert, deren vierter Teil fast unmittelbar vor dem *Berger Extravagant* erschien. Die Tatsache, daß Charite die Liebe Lysis' nicht erwidert, ist für diesen keineswegs ein Grund der Verzweiflung, sondern im Gegenteil Anlaß zur Freude, da damit eine der wesentlichen Bedingungen der Liebesbeziehung erfüllt ist, wie sie der Schäferroman vorgibt:

> Synope se treuua là & comme elle estoit vn peu effrõtée, elle s'en alla dire au Berger deuant tout le monde, ha! cœur inhumain ne croiras tu iamais les peines que ie souffre pour toy? Ne voila t'il pas ce que l'on void dans toutes les pastoralles? dit Lysis: vne fille ayme tousiours celuy qui ne l'ayme point. Dans Montemajor Seluage cherche Alanio, Alanio cherche Ifimenie, Ifimenie Montain, & Montain Seluage: Ainsi Synope me poursuit, & ie poursuy Charite, Charite demande Fontenay, & Fontenay demande vne autre Bergere, qui possible ayme vn Berger qui n'ayme rien que Synope. N'est-ce pas là vne belle rouë qui vaut bien celle de Pythagore? (4,613f.)

12 Zitiert nach Verrier 1992:92.

13 Vgl. Bianzina-Levasseur: "La physiognomie altérée, l'absence de visage, d'éventuelles blessures à la tête tendent à prouver la perte d'identité du personnage premier qu'est Louis [...]. Entre lui-même et l'autre, il se perd de vue en se sentant plusieurs fois disparaître" (1992:389). Ein wesentlicher Aspekt betrifft dabei auch die soziale Identität, die bürgerliche Herkunft, die Lysis über das Nachleben seiner literarischen Vorbilder aufs Spiel setzt bzw. aufs Spiel setzen muß, schließen doch die bürgerliche Herkunft und die Möglichkeit gerade einer literarischen 'Schäfer'-Existenz sich gegenseitig aus.

14 Vgl. dazu die Aussage von Jean Echenoz im Zusammenhang seiner Romanpoetologie: "[Die] Idee des Spiels [war] für mich immer von Bedeutung. In der französischen Sprache gibt es dafür nur ein Wort, während es im Englischen zwei gibt. Was ich meine, liegt zwischen play und game, zwischen dem Spiel als spontaner Tätigkeit, etwa dem Spiel eines Kindes, und dem Spiel als Aktivität, die gewissen Regeln unterworfen ist, wobei die Regeln völlig willkürlich sind" (Bitter 1989:180).

15 Die Inbezugsetzung von Sorels Roman mit Bachtins Theorien der Karnevalisierung von Literatur über die Figur Lysis unternimmt ebenfalls Bianzina-Levasseur (1992:392). Nicht nur Lysis begreift Literatur als Haus der Spiele (vgl. Godenne 1970:32f.). Fausta Garavini hat ihrerseits den Titel der Novellensammlung für ihre Untersuchung der französischen Narrativik des 17. Jahrhunderts aufgegriffen (Garavini:1980).

Neben der – affirmierten – Imitation der Welt der Schäferromane liegt hier – der ersten übergeordnet – die eines weiteren Textes vor. Indem Lysis Romane im allgemeinen, aber auch den Schäferroman im besonderen mimetisch nachzuleben versucht, imitiert er unweigerlich eine Romanfigur, die ihm dieses Verhalten vorgelebt hat. Der *Berger Extravagant* ist einer der weiter oben genannten Texte, die den im *Don Quijote* bereits angelegten intertextuellen Bezug zum Schäferroman realisieren. Lysis ist der Mann, vor dem Don Quijote seine Nichte gewarnt hat, er ist aber auch Don Quijote selbst, dessen Versuch, Arkadien neu zu beleben, nun gelungen ist. Bezeichnenderweise betont Lysis mehrmals, daß er mit den realen Schäfern nichts gemein habe, sondern "einer von jenen sei, deren Geschichten man heute in den Romanen und auf den Theater-Bühnen darstelle" (4,609). Gerade dies läßt einen der Beteiligten den Vergleich mit Don Quijote anstellen, den Lysis selbst freilich vehement abstreitet:

> Ma foy nostre maistre (dit Fontenay, qui ne pouuait rien celer de ce qu'il pensoit) ie pense que vous estes le successeur de Dom Quixote de la Manche, & que vous auez herité de sa folie. Apres auoir esté Cheualier errant, il voulut estre Berger, mais il mourut sur ce dessein, & ie croy que vous voulez estre Berger au lieu de luy, & que vous l'imitez en vos extrauagances. Vous auez menty, s'escria Lysis, ie ne fay rien que de mon inuention propre, ie n'imitay iamais celuy que vous dites, & si i'ai leu son histoire, ce n'a esté qu'en passant. C'estoit vn fou, qui s'imaginoit qu'il estoit l'Amant de Dulcinee, sans iamais l'avoir veuë, au lieu que i'ay cét auantage d'entretenir tous les iours Charite. (4,609f.)[16]

In der Forschung ist diese Aussage der Romanfigur, verstärkt durch jene des Kommentators in den *Remarques*, häufig zur Unterstützung der These herangezogen worden, daß der *Berger* – trotz aller Gemeinsamkeiten mit Cervantes' Werk – nicht als Nachahmung des Quijote angesehen werden könne.[17] Was die *Remarques* angeht, so ist deren Nicht-Identifizierung mit Aussagen des Autors eine der wesentlichen Voraussetzungen für das Verständnis des Werks als eines dialogischen und dialogisierenden Romans, wie wir weiter unten sehen werden. Darüber hinaus ist auch die Gleichsetzung des literarischen Urteils, das Lysis über den Quijote fällt, mit der poetologischen Aussage des realen Autors Sorel wenig angebracht, schon allein, weil Lysis vom heterodiegetischen Erzähler zu den "Verrückten" gezählt wird, mithin seine Aussagen gerade als das Gegenteil derer des Autors verstanden werden können.[18] Viel wichtiger allerdings für unsere Belange und als eindeutige Parallele zur Figur des Don Quijote zu betrachten ist jedoch Lysis' Beharren auf der Originalität seiner "Erfindung". Die permanent geforderte Anerkennung der Originalität gerade der Imitation führt uns zum zweiten Aspekts des 'Spiels mit dem Roman', vom Nachspielen zum Erspielen des Textes.

16 Vgl. Weichs Kommentar zu dieser "doppelten intertextuellen Gebundenheit": "Für den Helden Lysis ist der Wechsel des Gattungsrahmens eine Verbesserung gegenüber *Don Quijote*: der Wechsel der Gattungsreferenz impliziert die Ablösung vorrangig kämpferischer Ereignisse durch Liebeshandlung" (1989:187).

17 Vgl. Kay 1973, besprochen bei De Vos (1994:289). Auch Maurice Bardon sieht hier eine Aussage des Autors, wie er in *Don Quichotte en France* deutlich macht (1931:107ff.), einer Studie, die trotz ihres Alters und der entsprechend eigentümlich anmutenden Textbewertungen immer noch zu den detailreichsten historischen Untersuchungen der *Don Quijote*-Rezeption in Frankreich gehört. Bardons Urteil in diesem Punkt kritisiert auch Jacqueline Sessa (1980:235f.).

18 Vgl. Sessa 1980:235: "Faut-il prendre au sérieux ces dénégations? Ce serait bien les seules paroles de Lysis qui le mériteraient. D'autant qu'il ajoute: 'C'était un fou', ce qui dénote bien l'ironie de Sorel". Sessas Argumentation ist wiederum insofern zu relativieren, als sie von der (u.E. nicht belegbaren) Glaubwürdigkeit der erzählenden Instanz als Bürge für den Autor ausgeht.

Denn wie Don Quijote lebt Lysis "ja nicht nur einem literarischen Ideal 'nach' [...], sondern er lebt ebenso bewußt auf Literatur 'hin': Er sucht die Abenteuer, um sich damit literarischen Nachruhm zu schaffen, um durch seine Taten Unsterblichkeit in der Dichtung zu erlangen".[19] Mit seinen von Imitationen ausgehenden "Erfindungen" beansprucht Lysis von vornherein den Platz des Dichter-Königs, wie beispielsweise mit der über das Anagramm von Catherine ermöglichten Umbenennung seiner Angebeteten:

> Combien de lauriers ay-ie merité pour cette belle inuention, puisque ce nom là est tout à fait vn nom de Bergere, & que l'on a faict mesme depuis peu vn liure de Bergeries qui s'appelle ainsi? (1,15)

Die Treue zum Original macht hier die eigene Originalität aus. Dabei geht es jedoch, wie sehr schnell deutlich wird, nicht nur um das genaue Abbilden der Romanwelt, sondern um deren Überbietung. Insbesondere als Liebender beansprucht er, über die Protagonisten der *Astrée* hinauszugehen. So erklärt er einem Buchhändler, "qui faisoit imprimer force Romans" (3,330):

> [...] car sçachez que ie fay mieux l'amour, que pas un Amant qui ait iamais paru sur le theatre de l'histoire. Ie suis marry que ie ne suis venu icy auec mon habit de Berger, vous eussiez veu qu'il me sied mieux qu'à ce Celadon qui est au frontispice de vostre Astree. (3,434)

Seinem Begleiter, der die Bücher, die Lysis gekauft hat, für nutzlos hält und den Kauf derselben als verlorenes Geld ansieht, macht Lysis deutlich, daß die Romane die Grundlage für neue 'inventions' darstellen:

> Vous n'entendez pas nos affaires, luy vint dire Lysis, nous n'achetons ces liures que pour voir si nous pourrons faire des merueilles plus grandes que celles qui y sont racontees. Vous aurez vostre part du plaisir qu'il y aura à les voir faire. Scachez que si les Amans de ces histoires sont deux iours sans manger, i'en veux estre quatre, & que s'ils iettent des larmes grosses comme le poulce, i'en veux ietter de grosses comme la teste. (3,436)

Das Verhältnis des Protagonisten gegenüber literarischen Vorbildern ist mit dem vergleichbar, das Dichter und Poetologen der Renaissance wie Petrarca und Scaliger zum verbindlichen Nachahmungsmodell erklärten: So sollen literarische Vorlagen nicht allein nachgeahmt ('imitatio'), sondern zudem erhöht und erweitert werden ('aemulatio'), was es ermöglicht, zugleich einer literarischen Tradition zu folgen und dem Anspruch einer eigenen literarischen Originalität zu genügen. In diesem Sinne argumentiert auch Thiessen gegen eine "strikte Trennung von Parodie und 'aemulatio', von negativer und positiver 'Nachahmung' gewisser Vorlagen", da diese Trennung sich "bei näherer Betrachtung von Sorels Werk als eine Konstruktion von 'Idealtypen', eine künstliche Systematisierung" erweise, "die den tatsächlich vorhandenen schillernden Mischformen kaum gerecht werden" könne.[20]

In der Tat läßt Lysis keine Gelegenheit aus, Nachahmung und Neuschöpfung kontinuierlich ineinanderlaufen zu lassen: So wie das Spiel einer Sarabande auf der Laute, die eigentlich

19 Leube 1969:457.

20 Thiessen 1977:136. Zu einem ähnlichen Ergebnis gelangt Sessa, wenn sie die strikte Abgrenzung des Berger vom Quijote durch den in den Remarques zu Wort kommenden Kommentator des Romans als "un amour du paradoxe poussé à l'absurde" bezeichnet, "ce que Sorel lui-même intitule un 'exercice d'esprit'" (1980:236).

eine Gitarre ist, ihn zur Komposition eigener Stücke veranlaßt (4,489), spinnt er auch die als stereotyp erkannten Fäden der Schäferdichtung weiter. Zu seiner weiter oben dargelegten Freude darüber, daß der aus der einschlägigen Literatur bekannte Liebesreigen wirklich geworden ist, gesellt sich diejenige über den Fortgang der Geschichte in der Realität. Das Spiel des Romans konzipiert er von der Struktur der Geschichte über die Dialoge bis hin zum glücklichen Ausgang in eigener Regie:

> Nous courrons tous l'vn apres l'autre par les champs, nous tenans par la queuë comme les enfants quand ils iouent à vn certain petit ieu dont i'ay oublié le nom. Charite dira ne va pas si fort mon Fontenay, & Lysis dira, arrestez vous ma Charite, au moins que ie meure deuant vous, & puis Synope ira apres qui dira, laisse cette ingrate Lysis, demeure aupres de celle qui ne vit que pour toy. [...] mais aussi vn iour tout s'accordera, & par le pouuoir de quelque Dieu, chacun aymera ce qu'il doit aymer, comme il arriue à la fin de toute bonne histoire, qui finit tousiours par mariage. (4,614f.)

Wie Don Quijote malt Lysis sich seine eigene Geschichte im vorhinein aus, und wie Don Quijote begnügt er sich nicht damit, diese zu leben, sondern zielt darauf ab, selbst zum Romanheld zu werden. Im Unterschied zu Don Quijote wartet er jedoch nicht solange, bis ein Autor sich für seine Geschichte interessiert, sondern er setzt selbst einen ein. Dabei beruft er sich darauf, daß sein Ruf ihm offenbar vorausgeeilt sei, was sein persönliches Einwirken wiederum relativiert. Nach der öffentlichen Lektüre und Diskussion des *Banquet des Dieux* in der oben erwähnten Buchhandlung in der "ruë Sainct Iacques" beschließt Lysis, dessen Autor mit dem Verfassen seiner Geschichte zu betrauen, wobei er erneut betont, die Fäden der Publikation seiner Geschichte selbst in der Hand behalten zu wollen:

> Mon Genie me dit qu'il est destiné à faire mon histoire. [...] Mais à propos puis que ma renommee est espanduë par tout & que les Peintres ont desia fait mon Portrait, quelque Romaniste de ce siecle n'aura t'il point desia entrepris de mettre mes amours par escrit. [...] Ie m'y oppose: cela ne se doit faire que de mon consentement. Alors il se tourna vers le Libraire, & luy dit, N'auez vous point, Les Amours du Berger Lysis? Non, Monsieur, respondit le Libraire, ie ne sçay ce que c'est, & ie ne croy pas qu'il y ait aucun liure qui porte ce tiltre. I'en suis fort aise, replique le Berger, vous en verrez vn quelque iour. (3,431ff.)

Diese Geschichte soll unter anderem sowohl die Lesung als auch den vollständigen Text des *Banquet des Dieux* umfassen, was dem doppelten Zweck diene, den Vorwurf der Kürze des *Banquet* zu relativieren und seine eigene Authentizität zu belegen, "car puis qu'il est vray que l'on me l'a leu, il faut bien que l'on le raporte mot à mot" (3,432f.). Die Freiheit des Autors hinsichtlich der Geschichte Lysis' ist jedoch sehr eingeschränkt. Denn sobald Clarimond einige Zeit später mit der Lektüre des bisher Geschriebenen beginnt, wird er von Lysis unterbrochen und über die Regeln aufgeklärt, nach denen ein Autor zu verfahren habe. Diese betreffen hauptsächlich den Romananfang, und Lysis besteht auf einem Beginn 'in medias res' (8,273ff.) – was als literarästhetische Debatte im allgemeinen ebenso wie als Motivierung des Anfangs des *Berger Extravagant* im besonderen angesehen werden kann. Später ersetzt Lysis seinen "Historiographen", "qui n'est qu'vn broüillon, & vn mesdisant" (10,551), durch Phirilis, und auch diesen versorgt er mit den Dichtungsregeln: "[...] si tu veux faire mon histoire, ie m'en vay t'aprendre de quelle maniere il s'y faudra prendre" (10,555). Phirilis' Befürchtung, den Ansprüchen des zukünftigen Romanhelden nicht genügen zu können, räumt Lysis durch

den Hinweis aus, "[que] ce n'est pas la premiere fois qu'un Amant a donné ses amours à descrire à vn autre n'ayãt pas la commodité de le faire" (10,552).

"Premierement, tu me feras prendre l'habit de berger à S. Cloud [...]", "puis tu descriras [...]", "en disant que [...]", "Apres tu mettras [...]", "puis tu parleras de [...]", "Ie suis d'auis que tu te serves de [...]", "Or il faut faire icy [...]", "il faut escrire de la sorte [...]", "il faudra dire de quelle façon [...]" (10,556ff.) – über mehrere Seiten hinweg erstrecken sich Lysis' Ausführungen über Stoff, Anordnung, Stilfiguren, Schriftbild. Die 'mise en texte' seiner Geschichte schließt letzten Endes sogar paratextuelle Elemente wie Widmung, Layout und feierliche Überreichung des Werkes nebst Ansprache ein (10,573). Vom Buch zum Leben und zurück läßt Sorel seinen Romanhelden eine Geschichte durchlaufen, die dieser selbst geschaffen hat.

Betrachten wir nun noch einmal den prospektiven Blick des Romanhelden auf das Ende des Liebesreigens, in den er sich selbst integriert sieht – "vn iour tout s'accordera" –, so scheint diese Ankündigung auf den ersten Blick vollkommen zuzutreffen: am Ende kommt "alles in seine Ordnung". Als Louis heiratet Lysis, nun wieder bürgerlich und von seiner "extravagance" befreit, Charite alias Catherine (14,237ff.), "comme il arriue à la fin de toute bonne histoire, qui finit tousiours par mariage". Dieses glückliche Ende stellt im Vergleich mit der Geschichte, wie er sie Phirilis hatte schreiben lassen wollen, jedoch einen krassen Widerspruch dar. So hatte Lysis für seinen eigenen Roman ein Ende vorgesehen, das dem des Reigens nicht entspräche:

> Ie ne t'ay pas tout dit, reprit Lysis, il y aura vne chose fort remarquable en mon Histoire, si tu la fais presentement, sans attendre qu'il y ait quelque grand changement en mes affaires; C'est que tous ceux qui la liront seront pris pour duppe. Ils s'imagineront qu'à la fin ils trouveront vn mariage du Berger Lysis auec la Bergere Charite, suiuãt les reigles ordinaires de tous les Romans, mais ils ne verront rien de semblable à cela. (10,577f.)

Als letzte von allen Anweisungen an Phirilis steht diese 'invention' an besonders exponierter Stelle. Es ist zugleich die einzige, die den "reigles ordinaires de tous les Romans" nicht entsprechen soll.[21] Indem Lysis die von ihm projizierten – im Kodex der Schäferdichtung geübten – Leser seines Romans in die Irre führen will (was ihm teilweise gelingt, da er nicht als Schäfer heiratet), täuscht er allerdings auch die virtuellen Leser des *Berger Extravagant* – denn schließlich wird es doch ein glückliches Ende geben, wodurch die an dieser Stelle vollzogene Trennung zwischem einem 'lecteur naïf' und einem 'lecteur averti' wieder aufgehoben wird und letzterer sich als in Wirklichkeit Düpierter herausstellt.[22]

Sicherlich wäre im Umkehrschluß zunächst die These vertretbar, daß Lysis letztendlich in seinen Mystifikationen und damit als Spieler scheitert, gerade weil seine erste Aussage, daß jede 'gute Geschichte' auch ein 'gutes Ende' habe, in Erfüllung geht, was dem geplanten "grand changement" ein Ende setzt. Doch dem widerspricht die Tatsache, daß Lysis selbst

21 Anders formuliert finden wir hier das von Echenoz beanspruchte "Recht zu mogeln" wieder, das dieser zu den Regeln, die er sich auferlegt, wenn er einen Roman schreibt, hinzuzählt (Bitter 1989:180).

22 Wir können daher Weich in diesem Punkt nicht zustimmen, der ausgehend von der Tatsache, daß der Held im Berger anders als im *Quijote* nur noch einen Kursus durchläuft, behauptet, eine "Problematisierung des erworbenen Guts [d.i. der Zuneigung der Dame], die einen neuen Durchlauf ermöglichen würde", fände nicht statt, und "[das] Scheitern Don Quijotes" sei damit hier wie in anderen die spanische Vorlage rezipierenden Romanen "überführt in die Harmonie eines komödiantenhaften Endes, in dem die Helden schließlich doch ihr Ziel erreichen" (1989:184).

in seiner Reue über "ses anciennes erreurs" weder davon spricht, Opfer der Fiktion geworden und nun 'geheilt' zu sein, noch auf das Spiel verzichtet, sondern vielmehr hier wie in allen Szenen das letzte Wort behält und alle Beteiligten in das Spiel hineinzieht:

> Aussi avoua-t'il à Clarimond qu'il se repentoit de bon cœur de tout ce qu'il auoit faict: mais qu'il luy auoit esté impossible de s'en abstiner, pource qu'encore qu'il connust bien la vérité, quelquefois il se vouloit abuser pour abuser aussi les autres, afin de rendre les avantures plus remarquables [...]. (14,235)[23]

Als Figur, die – ähnlich Don Quijote – die anderen Figuren innerhalb und außerhalb des Textes zur Anpassung an die von ihm selbst gesteckten Normen der Wirklichkeitserfahrung zwingt, wie wir bereits bei der Untersuchung des Romananfangs festgestellt haben, kann Lysis schließlich und endlich vielleicht von sich behaupten, das "Goldene Zeitalter" (der Fiktion) tatsächlich in der Weise wiederbelebt zu haben, daß er sein Ziel erreicht hat, wie er es sich ursprünglich gesetzt hatte: "Ie feray que chacun y viura à mon imitation" (6,845).

In jedem Fall ist aber Lysis nicht nur schlauer als die anderen, sondern er ist auch schlauer als jede in ein Kommunikationsmodell einzufügende Leserinstanz. Es ist nicht zu entscheiden, inwiefern seine Ver- und Ent-'Zauberung' Teil einer großangelegten, auf Fabeln und Mystifikationen ebenso wie auf Verifizierungen und Entmystifizierungen beruhenden Verführungsstrategie ist, der nur dadurch ein Ende gesetzt werden kann, daß der reale Leser die Buchdeckel des *Berger Extravagant* schließt.

> Er ist der Heros des Gleichen. Ebensowenig wie aus seiner engen Provinz vermag er sich aus der vertrauten Ebene zu entfernen, die sich um das Analoge erstreckt. Er durchläuft sie unendlich, ohne je die klaren Grenzen des Unterschiedes zu durchbrechen oder das Zentrum der Identität zu erreichen. Nun gehört er selbst zur Ähnlichkeit der Zeichen. Als langer, magerer Graphismus, wie ein Buchstabe, ist er gerade den offenklaffenden Büchern entkommen. Sein ganzes Wesen ist nur Sprache, Text, bedruckte Blätter, bereits geschriebene Geschichte. Er ist aus verkreuzten Wörtern gemacht, ist in der Welt zwischen Ähnlichkeiten der Dinge irrende Schrift.

Mit diesen Worten leitet Michel Foucault seine Bemerkungen zum *Don Quijote* ein,[24] einem Roman, der für ihn den Übergang von der 'episteme' der Renaissance zu derjenigen der Klassik markiert.[25] Bis zum Ende des 16. Jahrhunderts wird nach Foucault das abendländische Denken vom Prinzip der Ähnlichkeit bestimmt. Die Ähnlichkeit taucht in verschiedenen Formen auf,[26]

23 Michel Bideaux (1995:37-51) bespricht dieselbe Textstelle und kommt zu ähnlichen Schlüssen, allerdings in weniger prononcierter Form, als wir es tun.

24 Foucault 1991:78.

25 Vereinfacht formuliert bezeichnet Foucault mit 'episteme' diejenige Ordnung, die zu einer bestimmten Zeit zur Herausbildung eines bestimmten Wissens, eines bestimmten Zeichenwertes der Wörter, bestimmter Gesetze des Warentauschs, bestimmter Wissenschaften etc. geführt hat. *Les mots et les choses*, zu deutsch *Die Ordnung der Dinge*, ist also weder eine Ideen- noch eine Wissenschaftsgeschichte, noch eine Geschichte der "wachsenden Perfektion" der Erkenntnisse, "sondern eher die der Bedingungen [...], durch die sie möglich werden". Es geht Foucault dabei auch darum zu zeigen, daß eben nicht von einer Kontinuität in der 'episteme' seit der Renaissance die Rede sein kann, daß dieser Eindruck immer nur "Oberflächenwirkung" sein kann, also darum, gleich der Archäologie, "Systeme der Gleichzeitigkeit" zu definieren. Für die abendländische Kultur definiert Foucault neben einem 'episteme'-Wechsel von der Renaissance zum klassischen Zeitalter in der Mitte des 17. Jahrhunderts einen weiteren am Anfang des 19. Jahrhunderts, der "Schwelle unserer modernen Epoche" (1991: "Vorwort", bes. 24-26).

26 Unter den vier verschiedenen Formen der Ähnlichkeit findet sich – neben 'convenientia', Analogie und Sympathie – auch die 'aemulatio', die allerdings nur teilweise das von Petrarca definierte Prinzip der Imitation durch Überhöhung bezeichnet (Foucault 1991:48ff.).

wobei jede einzelne Form der Ähnlichkeit jeweils "Signatur", sichtbares Zeichen für eine andere, zunächst unsichtbare Form der Ähnlichkeit sein kann. Die 'episteme' des 16. Jahrhunderts ist damit eine Ordnung des unbegrenzten Wissens, "denn die Ähnlichkeit bleibt niemals in sich selbst fest, sie wird nur fixiert, wenn sie auf eine andere Ähnlichkeit verweist, die ihrerseits neue anspricht [...]". Gerade dadurch "hat sich das Wissen des sechzehnten Jahrhunderts dazu verurteilt, stets nur die gleiche Sache zu erkennen, sie aber nur am niemals erreichten Ende einer unendlichen Bahn zu erkennen".[27] Diese Ordnung, in der jedes Zeichen zugleich Bezeichnendes und Bezeichnetes ist, kennzeichnet ebenfalls das Verhältnis von Text und Natur: Schon die Differenzierung dieser Begriffe als Bezeichnendes und Bezeichnetes ist für das 16. Jahrhundert nicht angebracht, da sie eine Polarisierung von Fiktion und Realität suggeriert und damit die Tatsache verschleiert, daß es sich bei beiden um Zeichen handelt, die es aufzunehmen gilt, im einen Fall um sichtbare, im anderen um lesbare.

> Die Wahrheit all dieser Zeichen, ob sie nun die Natur durchqueren oder sich auf Pergament in den Bibliotheken aneinanderreihen, ist überall die gleiche. [...] Es gibt überall nur ein und dasselbe Spiel, das des Zeichens und des Ähnlichen, und deshalb können die Natur und das Verb sich unendlich kreuzen und für jemanden, der lesen kann, gewissermaßen einen großen und einzigen Text bilden.[28]

Aber mit dem Beginn der 'episteme' des Klassischen Zeitalters, die der Repräsentation verschrieben ist, in einer Zeit, in der die Ähnlichkeit also nicht mehr als Wirklichkeitsgarant gelten kann, hat auch "der Text [aufgehört], zu den Zeichen und zu den Formen der Wahrheit zu gehören".[29] Für die Literatur bedeutet der 'episteme'-Wechsel zu Beginn des 17. Jahrhunderts, daß sie nicht mehr zu den möglichen Diskursen, die Wahrheit zu sagen, zählen kann. Und wie Huets poetologische Formel deutlich macht, beansprucht 'der' Roman dies auch nicht mehr ("ce que l'on appelle proprement romans sont des histoires feintes"[30]).

Lysis vertritt jedoch, ebenso wie Don Quijote, eine andere Vorstellung von der Aufgabe der Fiktion: Er tritt immer und immer wieder für die Authentizität, für die Wirklichkeitsdarstellung 'seines' Romans ein, aber nicht etwa, weil dieser tatsächlich Wirklichkeit abbilde, weil den Wörtern tatsächlich Sachen zugeordnet werden könnten, sondern weil diese Beziehung der Repräsentation zwischen Signifikant und Signifikat für ihn überhaupt keine Relevanz hat, weil für ihn der Text nicht länger zu den Formeln der Wahrheit gehört.

Als Wiedergänger zwischen Barock und Klassik verkörpert er weder ganz die Poetik der Ähnlichkeit noch ganz die der Repräsentation; sondern jenes "literarische Feld" der Selbst- und Fremdreflexion, das Serroy als 'roman comique' – für uns als Anti-Roman – definiert hat, ein "laboratoire où s'expérimentent les formules les plus originales".[31]

27 Foucault 1991:61.

28 Foucault 1991:65f. Die Unendlichkeit des Kommentars wird freilich bis zum Ende des 16. Jahrhunderts eingeschränkt insofern, als dieser immer auf den "ersten", "ursprünglichen" Text gerichtet ist, den er zugleich entstehen läßt und wiederherzustellen versucht: "Man spricht auf dem Untergrund einer Schrift, die mit der Welt eins ist. Man spricht unendlich über sie, und jedes ihrer Zeichen wird seinerseits zur Schrift für neue Diskurse. Jeder Diskurs aber wendet sich an jene erste Schrift, deren Wiederkehr er gleichzeitig verspricht und aufschiebt" (74). Damit löst sich die scheinbare Paradoxie der weiter oben verwendeten Formulierung "Ordnung des unbegrenzten Wissens" auf. Für unsere Belange ist das Gerichtetsein auf einen "ersten Text" nur insofern interessant, als dieser Bezug in der ersten Hälfte des 17. Jahrhunderts verlorengegangen ist, die klassische 'episteme' der Repräsentation sich aber noch nicht etabliert hat und die Literatur dieser Zeit sich somit hinsichtlich ihres eigenen Wirklichkeitsbezugs in der Schwebe befindet.

29 Foucault 1991:89.

30 Huet 1992:110.

31 Serroy 1981:17.

Die Abgrenzung zur Poetik der französischen Klassik wird ebenfalls bei einem Blick auf die Erzählsituation deutlich. Freilich weist der *Berger Extravagant* nicht den Kunstgriff auf, der Don Quijote kennzeichnet. Lysis wird – und sei es auch nur aus der Ferne – weder mit einem Buch, das seine Geschichte (beinahe) bis zur Gegenwart enthielte, noch mit einer apokryphen Fortsetzung konfrontiert. Dennoch dürfte bereits die Konfrontation des "Romanprojekts" Lysis', also der beabsichtigten Düpierung 'seiner' (das heißt der intradiegetischen) Leser, mit der faktischen Irreführung der virtuellen (das heißt der extradiegetischen) Leser deutlich machen, daß die Komplexität der Strukturen hier mit jener vergleichbar ist, die den *Don Quijote* kennzeichnet.

Bezieht man in die Betrachtung des *Berger Extravagant* als Gesamtwerk, wie Thiessen es fordert, die *Remarques* ein, einen vorgeblichen Kommentar des Autors von ebensolchem Umfang wie die Geschichte selbst, so sieht man sich mit einer in bezug auf den *Berger Extravagant* als Gesamtwerk duplizierten Erzählerstimme konfrontiert, die sich darüber hinaus bei näherer Betrachtung immer weiter spaltet: Am Ende der *Histoire* hatte sich folgende Erzählsituation ergeben: Der Ich-Erzähler weist die Geschichte aus als Anordnung der "mémoires", wie sie ihm die "Historiographen" Lysis', Clarimond und Philiris, überlassen hatten (14,249). Die Erzählerstimme in den *Remarques* kann jedoch mit der in der *Histoire* nicht identisch sein, da die Kommentare sich auf die gesamte Geschichte, nicht nur auf die Erzählungen Lysis' und deren vorgeblicher Wiedergabe durch Clarimond und Philiris, sondern auch auf den Erzähler der *Histoire* selbst beziehen. Auch hier gilt jedoch das oben Gesagte: Es läßt sich letzten Endes nicht mehr herausstellen, welches nun die eigentliche Erzählsituation ist, welcher Text zu den "mémoires" gehört und welcher an der "invention" partizipiert. Dem hinzuzufügen ist außerdem die Tatsache, daß der *Berger Extravagant* in seiner ersten Fassung 1627 anonym erschienen ist. Der Roman kann damit auch als Realisierung der Ankündigung, ein Buch mit dem Titel *Le Berger Extravagant* zu schreiben, verstanden werden, die Francion, die Titelfigur aus Sorels vorherigem Roman, gemacht hatte.[32] So präsentiert sich schließlich der *Berger Extravagant* in der Tat als jenes "monstruöse" Werk, das alles Denkbare und Undenkbare darstellt, nur eines nicht: einen Roman, der den neu entstehenden Gattungsregeln des 'roman' entspräche. Schließen wir mit Yveline Bianzina-Levasseur:

> Finalement, entre *L'Histoire Comique de Francion* et *Le Berger Extravagant*, nous assistons à une déchirure et à la naissance d'un monstre à deux têtes. Le cerveau blessé de Lysis est aussi bien celui du monde que celui de l'écrivain. Dans l'œuvre bi-polarisée, chaos, désordre et folie se confondent sous un crâne 'extra-vagant' écrivant. Francion ou Lysis? L'imaginaire ou la raison? L'écriture sollicite-t-elle la première ou la seconde cellule du cerveau d'autrefois? Quand ces cellules existeraient encore...[33]

32 Vgl. Thiessen 1977:108. Diese Struktur erinnert darüber hinaus an das Verhältnis zwischen erstem und zweitem Teil im *Don Quijote*. In der explizit als *Anti-Roman* betitelten Fassung des *Berger Extravagant* von 1633/34 wird das Spiel der Mystifikation um die Autorschaft noch dahingehend gesteigert, daß die *Histoire* durch einen Herausgeber namens La Lande als Auftragsarbeit mehrerer Personen präsentiert wird. Der Auftraggeber bleibt dabei unbenannt, während La Lande nach eigenen Aussagen die Aufgabe übernommen habe, die verschiedenen Teile in einer *Histoire* anzuordnen, sowie die von jenem Auftraggeber überlassenen poetologischen Abhandlungen zu dem nun fortlaufenden Text der *Remarques* zu verarbeiten (114ff.).

33 Bianzina-Levasseur 1992:413.

Bibliographie:

Bardon, Maurice (1931): *Don Quichotte en France*. Paris, Champion.

Bianzina-Levasseur, Yveline (1992): "'Perdre la tête': extravagance et imaginaire du *Berger* de Sorel". In: *Papers on French Seventeenth Century Literature*, 19, 37, S. 387-414.

Bideaux, Michel (1995): "Continents romanesques et lecteurs intempérants: Les mécomptes de la lecture des *Amadís* au *Chevalier hypocondriaque*". In: Herman, Jan; Pelckmans, Paul (Hrsg.): *L'épreuve du lecteur. Livres et lectures dans le roman d'ancien régime*. Louvain-Paris, Éditions Peeters, S. 37-51.

Bitter, Rudolf von (1989): "Nach dem nouveau roman. 'And now play Cherokee!'". Gesprach mit Jean Echenoz. In: Baumann, Christine; Lerch, Gisela (Hrsg.): *Extreme Gegenwart. Französische Literatur der 80er Jahre*. Bremen, Manholt, S. 179-184.

De Vos, Wim (1994): *Le singe au miroir. Emprunt textuel et écriture savante dans les romans comiques de Charles Sorel*. Tübingen, Gunter Narr.

Foucault, Michel (1991): *Die Ordnung der Dinge: Eine Archäologie der Humanwissenschaften*. Frankfurt/M., Suhrkamp (stw 96).

Garavini, Fausta (1980): *La casa dei giochi. Idee e forme nel seicento francese*. Torino, Einaudi.

Genette, Gérard (1972): *Figures III*. Paris, Éditions du Seuil.

Genette, Gérard (1982): *Palimpsestes. La littérature au second degré*. Paris, Éditions du Seuil.

Godenne, René (1970): *Histoire de la Nouvelle Française*. Genève, Droz.

Huet, Pierre-Daniel (1992): *Lettre à M. de Segrais sur l'origine des romans*. In Ausschnitten in Coulet, Henri (Hrsg.): *Idées sur le roman. Textes critiques sur le roman français*. XIIe-XXe siècle. Paris, Larousse, S. 109-113.

Kay, Burf (1973): "A writer turns against literature". In: *Revue de l'Université d'Ottawa* 41.

Leiner, Wolfgang (1964): "Begriff und Wesen des Anti-Romans in Frankreich". In: *Zeitschrift für französische Sprache und Literatur* 74, S. 97-129.

Leube, Eberhard (1969): "Die Kunst und das Leben. Zur 'Verselbständigung' der literarischen Gestalt im *Don Quijote*". In: *Archiv für das Studium der Neueren Sprachen und Literaturen* 120, 205, S. 454-469.

Serroy, Jean (1981): *Roman et réalité. Les histoires comiques au XVIIe siècle*. Paris, Minard.

Sessa, Jacqueline (1980): "Les leçons ambigues de *Don Quichotte* et du *Berger Extravagant*". In: Longeon, Claude (Hrsg.): *Le genre pastoral en Europe du XVe au XVIIe siècle*. Publications de l'Université de Saint-Etienne, S. 233-240.

Sorel, Charles (1972): *Le Berger Extravagant ou parmy des Fantaisies amoureuses on void les impertinences des Romans & de Poësie*. Slatkine Reprints Genève.

Thiessen, Sigrun (1977): *Charles Sorel. Rekonstruktion einer antiklassizistischen Literaturtheorie und Studien zum 'Anti-Roman'*. München, Fink (Münchener Romanistische Arbeiten 45).

Verrier Jean (1992): *Les débuts de romans*. Paris, Bertrand-Lacoste.

Weich, Horst (1989): *Don Quijote im Dialog. Zur Erprobung von Wirklichkeitsmodellen im spanischen und französischen Roman (von 'Amadís de Gaula' bis 'Jacques le fataliste')*. Passau, Richard Rothe.

Wentzlaff-Eggebert, Christian (1985): "El eco del *Quijote* en el siglo XVII". In: Wentzlaff-Eggebert, Christian (Hrsg.): *De Tartessos a Cervantes*. Köln/Wien, Böhlau, S. 159-180.