



**HAL**  
open science

## 'La mesure de l'instant' – Romanszene und Malerei in der französischen Spätaufklärung

Christof Schöch

### ► To cite this version:

Christof Schöch. 'La mesure de l'instant' – Romanszene und Malerei in der französischen Spätaufklärung. Schöch, Christof; Sick, Franziska. Zeitlichkeit in Text und Bild, Winter Universitätsverlag, pp.25-40, 2007, 9783825352905. <halshs-00859684>

**HAL Id: halshs-00859684**

**<https://shs.hal.science/halshs-00859684v1>**

Submitted on 9 Sep 2013

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire HAL, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.



HAL Authorization

CHRISTOF SCHÖCH

## ‘La mesure de l’instant’ – Romanszene und Malerei in der französischen Spätaufklärung

Wenn von der Zeitlichkeit in Literatur und Malerei die Rede ist, so wird man zunächst an die doppelte Zeitstruktur narrativer Texte sowie an die Darstellung eines sorgfältig gewählten, prägnanten Moments in der Malerei denken. Ebenso präsent ist die Frage nach den Möglichkeiten der Bilder, einen zeitlichen und narrativen Ablauf darzustellen. Die umgekehrte Frage, die nach den Möglichkeiten der Sprache, zeitlichen Stillstand, Gleichzeitigkeit, den einzelnen Augenblick darzustellen, wird deutlich seltener gestellt.<sup>1</sup> Genau dies soll hier getan werden, und zwar am Beispiel einer Epoche, in welcher dem Augenblick eine besondere Rolle zukommt. In der Tat wird im europäischen 18. Jahrhundert erstmals nicht mehr das kontinuierliche Fließen der Zeit betont, sondern ihre Fragmentierung in einzelne Augenblicke. Rückt der Augenblick ins Zentrum, stellt sich die Frage nach seinen Qualitäten und seiner Dauer, aber auch nach den Modalitäten seiner Darstellung. Georges Poulet war der Frage nach der „mesure de l’instant“ mit einem Ansatz nachgegangen, der philosophische und literarische Aspekte verband.<sup>2</sup> Der vorliegende Beitrag möchte die Darstellung des Augenblicks aus einer intermedialen Perspektive in den Blick nehmen: Im Zusammenspiel von Malerei und Roman in der französischen Spätaufklärung.

Die jüngere Forschung hat, wenn es um den Zusammenhang von Roman, Malerei und Augenblick ging, vor allem den Transfer der bildlichen Anschaulichkeit und der narrativen Verdichtung in den Roman, sowie die Funktion der vorübergehenden „Entlastung“ von der narrativen Logik und den „Gesetzen der Mimesis“ betont.<sup>3</sup> Neben diesen wichtigen Aspekten spielt der

<sup>1</sup> Neben Arbeiten zur literarischen Epiphanie bei Virginia Woolf oder James Joyce ist hier vor allem eine der wenigen theoretischen Reflexionen zu den textuellen Modalitäten der Darstellung von Gleichzeitigkeit zu nennen, die Jean Ricardou vorgelegt hat: *Une maladie chronique. Problèmes de la représentation écrite du simultané*, Paris: Les Impressions nouvelles, 1989.

<sup>2</sup> Georges Poulet, *Études sur le temps humain*, vol. 4: *La mesure de l’instant* (1964), Paris: Pocket, 1990.

<sup>3</sup> Helmut Pfothenhauer, „Bild versus Geschichte. Zur Funktion des novellistischen Augenblicks in Goethes Romanen“, in: *Sprachbilder. Untersuchungen zur Literatur seit dem achtzehnten Jahrhundert*, ed. Helmut Pfothenhauer, Würzburg: Königshausen & Neumann, 2000, p. 45-66, 46-47; Michael Neumann, „Prägnante Szenen“, in: *Anblick/Augenblick. Ein interdisziplinäres Symposium*, ed. Michael Neumann, Würzburg: Königshausen & Neumann, 2005, p. 31-49; sowie Stéphane Lojkin, *La Scène de roman*, Paris: Colin, 2002.

Einfluss der Malerei im Roman aber auch für die Darstellung des Augenblicks selbst eine wichtige Rolle. Hier soll gezeigt werden, dass die Darstellung des Augenblicks in der Romanszene unterschiedlich funktioniert, je nachdem, ob bei dem Bezug des Romans auf die Malerei die Zeitstruktur des dargestellten Inhaltes oder die der Bildwahrnehmung im Vordergrund steht.

Nach einigen kurzen Vorüberlegungen zum Augenblick und zur Beziehung der Künste im 18. Jahrhundert wird die Zeitstruktur der Malerei zur Debatte stehen. Wie sich der Zusammenhang von Augenblick, Malerei und Roman konkret gestaltet, wird anhand einiger zentraler Szenen aus französischen Romanen der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts erörtert werden. Die Beispiele stammen aus Sades *Aline et Valcour, ou le roman philosophique* (1795), Dorats *Les Sacrifices de l'Amour* (1771) und Révéroni Saint-Cyrs *Pauliska ou la perversité moderne* (1798).

## I.

Das Konzept des Augenblicks zeichnet sich in seiner literarischen Darstellung durch eine außerordentlich große Dehnbarkeit aus, wie Georges Poulet in facettenreicher Weise gezeigt hat. In der Einleitung zum vierten Band seiner *Études sur le temps humain* schreibt er:

Il faudrait inventer une mesure de l'instant ; car ses dimensions varient. Tantôt il se trouve réduit à son instantanéité même : il n'est que ce qu'il est, et en deçà, au delà, par rapport au passé, à l'avenir, il n'est rien. Et tantôt, au contraire, s'ouvrant sur tout, contenant tout, il n'a plus de limites.<sup>4</sup>

Dies gilt in besonderer Weise für das 18. Jahrhundert, das in Bezug auf das Denken der Zeitlichkeit in vielerlei Hinsicht eine Phase des Umbruchs darstellt. Im Zuge dieser Veränderungen erlangt auch die Kategorie des Augenblicks eine neue Bestimmung und besondere Bedeutsamkeit. Ashton Nichols beschreibt in seiner Studie zur Vorgeschichte der modernen literarischen Epiphanie, wie für viele Jahrhunderte die Zeit als ein ununterbrochenes, lineares Fließen gedacht wurde, das von der Schaffung der Welt bis zur Apokalypse unaufhaltsam fortschreitet und dessen Kontinuität durch Gott gewährleistet wird.<sup>5</sup> Im Zuge der Säkularisierung und unter dem Einfluss des Empirismus erfährt diese Vorstellung eine tief greifende Veränderung. David Hume schreibt 1740 in seinem *Treatise on Human Nature*: „It is certain, then, that time, as it exists, must be composed of indivisible moments. Each moment, as it succeeds another,

<sup>4</sup> Poulet, *La mesure de l'instant*, p. 9.

<sup>5</sup> Ashton Nichols, *The Poetics of Epiphany. Nineteenth-Century Origins of the Modern Literary Moment*, Tuscaloosa: Univ. of Alabama Press, 1987, p. 21-23.

must be perfectly single and indivisible.“<sup>6</sup> Hume leitet aus der Bindung der Zeit an das menschliche Bewusstsein ihre Fragmentierung in einzelne Augenblicke ab und hebt die Unabhängigkeit und Einzigartigkeit jedes einzelnen Augenblicks hervor. Auch für Condillac entsteht erst aus der Wahrnehmung einer Sukzession von Augenblicken die Möglichkeit, das Konzept der zeitlichen Dauer zu abstrahieren.<sup>7</sup> Beide verleihen damit dem Augenblick in der Auffassung von der Zeit einen zentralen Stellenwert.

Auch die Konnotationen und Wertigkeiten des Augenblicks sind in der Literatur der französischen Aufklärung äußerst vielfältig. Die Forschung hat gezeigt, wie bei Diderot, Rousseau, Casanova und anderen der Augenblick des Glücks und der Leichtigkeit nicht nur mit dem schmerzhaften Bewusstsein seiner Vergänglichkeit, sondern auch mit dem Gedanken des Unausprechlichen, dem *ineffable*, verbunden ist. Darüber hinaus ist der Augenblick mit der Idee des Gleichzeitigen, Plötzlichen und Unvorhersehbaren verknüpft; er steht außerhalb von Kausalität und stetiger Entwicklung: Augenblicklich kann sich eine bestimmte Situation vollkommen verändern, sei es durch eigene Entscheidung oder durch äußere Einflüsse.<sup>8</sup>

Aus dem Gesagten ergibt sich ein Darstellungsproblem: Durch die Verknüpfung von großer Intensität und kurzer Dauer entzieht sich der Augenblick der Wahrnehmung und der Darstellung. Dies zeigt sich beispielsweise bei Rousseau und Sade. In der „Deuxième promenade“ der *Rêveries d'un promeneur solitaire* berichtet Rousseau von einem Unfall, den er auf dem Rückweg eines seiner Spaziergänge vor den Toren von Paris hatte. Ein großer Hund kommt so schnell und drohend auf ihn zugestürzt, dass er seinen Entschluss zur Vermeidung des Zusammenpralls nicht mehr ausführen kann. Als er einige Zeit später wieder zu Bewusstsein kommt, hat Rousseau nicht nur keine Erinnerung an den Verlauf des Unfalls, sondern er hat auch jede geographische und zeitliche Orientierung verloren, ja weiß nicht einmal mehr zu sagen, wer er ist. Hier führte das Erlebnis des plötzlichen Ereignisses zu einem Identitäts- und Gedächtnisverlust, das eigentlich entscheidende Ereignis selbst muss jedoch ausgespart bleiben.<sup>9</sup> In Sades Roman *Aline et Valcour* ereignet sich eine analoge Szene: Als Sainville nach jahrelangen Irrfahrten endlich seine geliebte Léonore wieder trifft, verliert er augenblicklich das Bewusstsein und

<sup>6</sup> David Hume, *A Treatise on human nature* (1740), London: Dent, 1968, vol. 1, p. 34-72, 38.

<sup>7</sup> Étienne Bonnot de Condillac, *Traité des sensations*, London & Paris: de Bure l'aîné, 1754, vol. 1, I:4: „Des idées d'un homme borné au sens de l'odorat“, p. 86-118, 101-112.

<sup>8</sup> Cf. neben Poulet dazu Thomas M. Kavanagh, *Aesthetics of the Moment. Literature and Art in the French Enlightenment*, Philadelphia: Univ. of Pennsylvania Press, 1996 sowie Caroline Jacot Grapa, „Formes du souci de l'instant au XVIII<sup>e</sup> siècle“, *Modernités* 10, 1998, p. 33-45.

<sup>9</sup> Jean-Jacques Rousseau, *Les Rêveries d'un promeneur solitaire* (1782), in: *Œuvres complètes*, ed. Bernard Gagnebin & Marcel Raymond, Paris: Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, 1959, vol. 1, p. 993-1099, 1002-1010.

kann vom Moment des Wiedersehens nicht berichten.<sup>10</sup> In beiden Fällen gilt, dass der entscheidende Augenblick in seiner Radikalität nur indirekt dadurch literarisch deutlich gemacht werden kann, dass seine Erfahrung als unmöglich aufgezeigt wird und seine Darstellung nur in Form einer Ellipse möglich ist. Der Augenblick markiert also eine quantitative wie qualitative Herausforderung, einen Grenzfall der künstlerischen Darstellung.

## II.

Wenn von dem Bezug des Romans auf die Malerei die Rede sein soll, müssen zunächst die Rahmenbedingungen eines solchen Bezugs geklärt werden. Daher möchte ich, bevor ich auf die Möglichkeiten der Malerei, den Augenblick darzustellen, eingehe, knapp die Beziehungen skizzieren, in denen Malerei und Literatur im 18. Jahrhundert standen. Das Prinzip des *ut pictura poesis*, das auf Horaz zurückgeht und insbesondere von der Renaissance an facettenreich interpretiert wurde, sowie der *Paragone*, der Wettstreit der Künste, dominierten bis Ende des 17. Jahrhunderts das Denken über die Beziehungen von Malerei und Literatur.<sup>11</sup> Das 18. Jahrhundert zeichnet sich durch eine spannungsreiche Dialektik von zunehmender Differenzierung der Künste einerseits und gegenseitiger Bezugnahme andererseits aus. Die Unterschiede der Künste treten stärker in den Vordergrund.<sup>12</sup> So macht der Abbé Du Bos Anfang des 18. Jahrhunderts die Unterscheidung von „signes naturels“ und „signes institués“ für diese Debatte fruchtbar.<sup>13</sup> Charles Batteux geht dann bezüglich der Differenzierung der künstlerischen Medien weiter, als Titel und These seines Hauptwerkes, *Les Beaux-arts réduits à un même principe*, es suggerieren. Bekanntlich vertritt Batteux hier die These, dass das allen Künsten gemeinsame Prinzip in der „imitation de la belle nature“<sup>14</sup> liege. Gleichzeitig ist er Lessing

<sup>10</sup> D. A. F. de Sade, *Aline et Valcour, ou le roman philosophique* (1795), in: *Œuvres*, ed. Michel Delon, Paris: Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, 1990, vol. 1, p. 385-1109, 945-946. Im Folgenden wird diese Ausgabe mit dem Kürzel AV identifiziert und im Text zitiert.

<sup>11</sup> Die Passage findet sich in Horaz' *De arte poetica liber*, l. 361-365. Die Rezeptionsgeschichte in der Renaissance und darüber hinaus kommentieren William R. Lee, „Ut Pictura Poesis. The Humanist Theory of Painting“, *The Art Bulletin* 22.4, 1940, p. 197-269 und Henryk Markiewicz, „Ut Pictura Poesis. A History of the Topos and the Problem“, *New Literary History* 18.3, 1987, p. 535-558; speziell zum französischen 18. Jahrhundert: Rémy G. Saisselin, „Ut pictura poesis. Du Bos to Diderot“, *Journal of Aesthetics and Art Criticism* 20.2, 1961, p. 144-156.

<sup>12</sup> Francis H. Dowley, „The Moment in Eighteenth-Century Art Criticism“, *Studies in Eighteenth-Century Culture* 5, 1976, p. 317-336.

<sup>13</sup> Abbé Du Bos, *Réflexions critiques sur la poésie et sur la peinture* (1719), Paris: École nationale supérieure des Beaux-Arts, 1993, tome 1, §§ 3, 6, 24, 33, sowie Joseph Jurt, „L'Abbé Du Bos et la spécificité des arts“, *Recherches et travaux* 52, 1997, p. 49-65.

<sup>14</sup> Charles Batteux, *Les Beaux-arts réduits à un même principe* (1746), Genève: Slatkine Reprints, 1969, p. 22.

durchaus nicht fern, wenn er verschiedenen Künsten unterschiedliche Mittel und Gegenstände der Nachahmung zuordnet. Die Malerei ist für ihn eine „imitation des objets visibles“, während das Epos ein „récit d'actions possibles“ ist.<sup>15</sup> Dieses Wechselspiel von gemeinsamen Prinzipien und unterschiedlichen Realisierungsformen schließt nun den gegenseitigen Bezug der Künste keinesfalls aus, sondern verleiht ihm erst seine Funktion: Nur wenn man den Künsten grundsätzlich unterschiedliche Qualitäten zuschreibt, macht es Sinn, sich zur Darstellung bestimmter Gegenstände auf eine andere, dafür prädestinierte Kunst zu berufen.<sup>16</sup>

In engem Zusammenhang mit dieser Differenzierung der Gegenstände steht das Problem der Darstellung von Zeitlichkeit, denn die genannten Gegenstände, Handlungen und Dinge verfügen über gegensätzliche Zeitstrukturen. Bei Le Brun und Du Bos findet man den ausdrücklichen Hinweis darauf, dass sich die Malerei im Gegensatz zur Dichtung auf die Darstellung eines einzigen Augenblickes beschränken müsse. Die Formel: „la peinture n'a qu'un instant“ wird gegen Ende des 17. Jahrhunderts zu einem Gemeinplatz. René Démoris hat gezeigt, mit welcher eigentümlichen Insistenz sie im Verlauf des 18. Jahrhunderts wiederholt wird.<sup>17</sup> Diese Entwicklung kommt auf der Grundlage der Durchsetzung der Zentralperspektive in Verbindung mit der Übertragung der drei Einheiten vom Theater auf die Malerei zustande, wie sie beispielsweise von Diderot dezidiert vorgetragen wird,<sup>18</sup> kann aber auch als eine Konsequenz der Emanzipation der Malerei von den *arts mécaniques* verstanden werden, wie dies Annie Becq darlegt.<sup>19</sup>

<sup>15</sup> Batteux, *Les Beaux-arts*, p. 36, 37-38. Er erläutert weiterhin: „Ainsi la peinture imite la belle nature par les couleurs, la sculpture par les reliefs, la danse par les mouvemens et par les attitudes du corps. La musique l'imite par les sons inarticulés, et la poésie enfin par la parole mesurée. Voilà les caracteres distinctifs des arts principaux.“ (p. 59-60).

<sup>16</sup> Michel Delon, „L'Esthétique du tableau et la crise de la représentation classique à la fin du XVIII<sup>e</sup> siècle“, in: *La Lettre et la figure. La littérature et les arts visuels à l'époque moderne*. Actes du premier colloque des Universités d'Orléans et de Siegen, ed. Wolfgang Drost & Géraldi Leroy, Heidelberg: Winter, 1989, p. 11-29, 12-13.

<sup>17</sup> René Démoris, „Ut poesis pictura? Quelques aspects du rapport roman-peinture au siècle des Lumières“, in: *Dilemmes du roman. Essays in Honor of Georges May*, ed. Catherine Lafarge, Saratoga, CA: ANMA Libri, 1989, p. 269-281, 278.

<sup>18</sup> Denis Diderot, Artikel „Composition, en peinture“, in: *Encyclopédie ou dictionnaire raisonné des sciences, des arts et des métiers*, nouvelle édition en facsimilé de la première édition de 1751-80, Stuttgart-Bad Cannstatt: Frommann, 1988, vol. 3, p. 772a-774b.

<sup>19</sup> Annie Becq geht ebenfalls von einer „insistance sur le thème de l'instant“ im Diskurs des 17. und 18. Jahrhunderts über die Malerei aus. In einer Perspektive der Rezeption beruht die Möglichkeit, das Bild in einem Augenblick zu erfassen, auf der notwendigen Einheit des Dargestellten und damit auf der „composition“, die die Bezüge der Elemente im Bild herstellen muss: „l'œuvre d'art vaut essentiellement par l'unité qui en fait une totalité immédiatement saisissable.“ In einer Perspektive der Produktion wird analog die mechanische, progressive Ausführung des Bildes der intuitiven, augenblicklichen Konzeption der Einheit des zu Malenden gegenüber gestellt. In einer Zeit, in der die Malerei sich von den *arts mécaniques* zu emanzipieren sucht, drückt sich in dieser

Von den meisten Theoretikern des *Ancien Régime* wird die Beschränkung der Malerei auf den Augenblick aber auch relativiert. Zwei Modelle sind zu unterscheiden: die *théorie des péripéties* und das Modell des prägnanten Moments. Die *théorie des péripéties*, die von Le Brun propagiert wurde und auf einer Verräumlichung der Zeit beruht, steht im 18. Jahrhundert unter starkem Legitimationsdruck.<sup>20</sup> Das Modell des prägnanten Moments dagegen kann das dominante Paradigma des bildlichen Augenblicks im 18. Jahrhundert werden. Diderot beispielsweise beschreibt in den „Pensées détachées sur la peinture“ eine Variante des prägnanten Moments: „J’ai dit que l’artiste n’avait qu’un instant ; mais cet instant peut subsister avec des traces de l’instant qui a précédé, et des annonces de celui qui suivra.“<sup>21</sup> Der dargestellte Augenblick wird zum prägnanten Moment, weil er über sich hinaus auf eine gewisse zeitliche Ausdehnung hinweist. Das Prinzip kann unterschiedlich umgesetzt werden: in der *Laokoon*-Gruppe erlaubt der nicht-maximale Ausdruck – der berühmten Interpretation Lessings folgend, der in diesem Punkt Winckelmann widerspricht – eine Steigerung des Schmerzes in der Vorstellung; bei Michelangelos *Madonna Doni* fordern gegensätzliche Bewegungsimpulse der Figuren deren zeitliche Integration in der Vorstellung des Betrachtenden heraus; in Pollaiuolos *Herkules mit der Hydra* schließlich ist es die Körperhaltung im toten Punkt mit ihrem Bewegungspotential, welche die Überschreitung des dargestellten Augenblicks suggeriert.<sup>22</sup>

Ein weiterer Aspekt der Zeitlichkeit des Bildes sind die Vorstellungen, die im 18. Jahrhundert zur Zeitstruktur der Bildwahrnehmung bestehen. René Démoris

„intuition instantanée“ das wahre Génie des Malers aus: „l’instantanéité [...] se situe donc au delà des limites de l’espace et du temps et constitue le meilleur indice de l’esprit“ („La métaphore de la machine dans le discours esthétique de l’âge classique“, *Revue des sciences humaines* 186-187, 1982, p. 269-278, 273-274.).

<sup>20</sup> „Conférence de Charles Le Brun sur ‘Les Israélites recueillant la manne dans le désert’, par Poussin (5 novembre 1667)“, in: *L’Expression des passions & autres conférences & correspondance*, ed. Julien Philippe, Maisonneuve et Larose: Éditions Dédale, 1994, p. 159-189. Die folgenden Beiträge zeigen in erhellender Weise die Komplexität der Beziehungen von Bild und Zeitlichkeit bei Poussin und Le Brun auf: Max Imdahl, „Caritas und Gnade. Zur ikonischen Zeitstruktur in Poussins ‚Mannalese‘“, in: *Französische Klassik: Theorie, Literatur, Malerei*, ed. Fritz Nies & Karlheinz Stierle, München: Fink, 1985, p. 133-166 sowie Jacques Thuillier, „Temps et tableau : la théorie des ‘péripéties’ dans la peinture française du XVII<sup>e</sup> siècle“, in: *Stil und Überlieferung in der Kunst des Abendlandes*, Akten des 21. Internationalen Kongresses für Kunstgeschichte in Bonn 1964, ed. Internationales Kunsthistorikerkomitee, Berlin: Mann, 1967, vol. 3, p. 191-206 und der Beitrag von Joseph Jurt in diesem Band.

<sup>21</sup> Denis Diderot, „Pensées détachées sur la peinture“ (1781), in: *Œuvres*, vol. 4: *Esthétique – théâtre*, ed. Laurent Versini, Paris: Laffont, 1996, p. 1007-1058, 1025.

<sup>22</sup> Dowley, „The Moment“, sowie Gottfried Boehm, „Bild und Zeit“, in: *Das Phänomen Zeit in Kunst und Wissenschaft*, ed. Hannelore Paflik, Weinheim: VCH - Acta humaniora, 1987, p. 1-23. Beide Sichtweisen lassen den Aspekt der inhärenten Zeitlichkeit der im Bild dargestellten Objekte außer acht, wie sie von Bernard Vouilloux aufgezeigt wird, cf. sein Beitrag in diesem Band.

zufolge konkurrieren zwei grundsätzlich verschiedene Sichtweisen: die der augenblicklichen und die der sukzessiven Bildwahrnehmung.<sup>23</sup> Als Vertreter der ersten Sichtweise mögen hier Roger de Piles und der Abbé Du Bos genannt sein. Beide betonen die im Vergleich zur Dichtung größere Schnelligkeit und Intensität der Bildwahrnehmung. Du Bos schreibt: „L'impression que [les tableaux] font sur nous doit être plus forte et plus soudaine que celle que les vers peuvent faire“.<sup>24</sup> Mit den fortschreitenden Erkenntnissen des Sensualismus wird die Vorstellung von der Unmittelbarkeit der Bildwahrnehmung zunehmend problematisch. Der Sensualismus hat nicht nur die Vorstellungen von der Zeit, sondern auch die von der Bildwahrnehmung verändert. Condillac schreibt:

Au premier coup d'œil qu'on jette sur un tableau, on le voit fort imparfaitement. [...] Par-là nous contractons l'habitude de parcourir rapidement le tableau, & nous le voyons tout entier, parce que la mémoire nous présente à la fois tous les jugemens, que nous avons portés successivement.<sup>25</sup>

Die Bildwahrnehmung läuft Condillac zufolge als Folge schneller Einzelwahrnehmungen ab, die insgesamt einen längeren Zeitraum beansprucht und erst im Bewusstsein mit Hilfe des Gedächtnisses zu einer Einheit wird. Das Spannungsverhältnis dieser beider Thesen zur Bildwahrnehmung wird durch die Annahme gelöst, dass der erste unmittelbare Eindruck von der nachfolgenden längeren Kontemplation in gewisser Weise nur erweitert und vertieft wird.<sup>26</sup>

Drei Aspekte des Augenblicks in der Malerei sind festzuhalten: die Beschränkung auf die Darstellung nur eines Augenblicks; die Möglichkeit, diese Beschränkung durch die Regeln des prägnanten Moments zu überschreiten; und das Zusammenspiel von erstem Eindruck und Dauerhaftigkeit in der Bildrezeption. Wenn sich der Roman nun auf die Malerei bezieht, können diese Aspekte in unterschiedlichem Maße eine Rolle spielen. Der Bezug des Romans auf die Malerei funktioniert in den hier verhandelten Fällen generell über Verweise nicht auf ein konkretes Gemälde, sondern auf das Medium Malerei allgemein, und kann sowohl implizit als auch explizit sein. Explizite Bezüge zur Malerei bedienen sich zumeist des Begriffs des *tableau*. Unter dem Begriff des

<sup>23</sup> René Démoris, „La Peinture et le ‘temps du voir’ au siècle des Lumières“, in: *L'Ordre du descriptif*, ed. Jean Bessière, Paris: PUF, 1988, p. 47-61.

<sup>24</sup> Du Bos, *Réflexions critiques*, vol. 2, § 40.

<sup>25</sup> Condillac, *Traité des sensations*, vol. 2, III:3: „Comment l'œil apprend à voir la distance, la situation, la figure, la grandeur & le mouvement du corps“, p. 26-82, 43-44; zu den Konsequenzen aus der Perspektive der Rezeption: Ernst H. Gombrich, „Moment and Movement in Art“, *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes* 27, 1964, p. 293-306 und Étienne Souriau, „Time in the Plastic Arts“, *Journal of Aesthetics and Art Criticism* 7.4, 1949, p. 294-307.

<sup>26</sup> Démoris fasst die von Diderot in dessen *Essai sur la peinture* formulierte Position zusammen: „La bonne expérience est celle où le temps de voir permet d'articuler en le développant ce qui était contenu en germe, en quelque sorte, dans la soudaine intransitivité du moment initial“ („La Peinture et le ‘temps du voir’“, p. 57).

*tableau* ist der Bezug der Literatur zur Malerei gegen die Mitte des 18. Jahrhunderts bereits so weit konventionalisiert, dass die *Encyclopédie* einen Artikel „tableau (littérature)“ enthält. Die dort enthaltene Definition betont, dass es sich um eine Beschreibung handelt, bei der es vor allem auf den emotionalen Effekt auf den Leser ankommt, also um eine besonders eindrückliche Beschreibung:

ce sont des descriptions de passions, d'événemens, de phénomènes naturels qu'un orateur ou poëte répand dans sa composition, où leur effet est d'amuser, ou d'étonner, ou de toucher, ou d'effrayer, ou d'imiter, &c.<sup>27</sup>

Dennoch handelt sich nicht um eine tote Metapher, wie dies für die Vokabel *peindre* weitestgehend gelten darf, sondern um einen lebendigen Bezug zu einem anderen Medium. Das *tableau* zeichnet sich dadurch aus, dass es auf einen Augenblick begrenzt ist, auf die räumliche Konstellation der stillstehenden Objekte und Figuren abhebt, und in der Regel seine pikturale Qualität durch die Inszenierung einer Betrachterfigur unterstreicht. In diesem Sinne verwenden Marmontel und Diderot (unter anderem) diesen schillernden Begriff.<sup>28</sup> Die Szene dagegen zeichnet sich bei vergleichbarer Abgegrenztheit zum Verlauf der übrigen Handlung durch die Darstellung eines gewissen zeitlichen Verlaufs und einer begrenzten Bewegung, Handlung oder Rede der Figuren aus, die ihre Prägnanz mehr aus der inhaltlichen Verdichtung eines Handlungszusammenhangs als aus der rein zeitlichen Begrenzung auf den Augenblick erhält.<sup>29</sup> Demnach kann in meinem Verständnis der beiden Begriffe eine Szene auch mehrere *tableaux* beinhalten, die von kurzen Handlungssequenzen zusammengehalten werden, wie dies beispielsweise bei der unten analysierten Szene aus Sades *Aline et Valcour* der Fall ist. Nicht nur sind die hier für das literarische *tableau* genannten Merkmale der Eindrücklichkeit, Anschaulichkeit und affektiven Wirkung auch in den Malerei-Konzeptionen der Zeit zentral. Die in den hier untersuchten Romanszenen vorkommenden *tableaux* zeichnen sich überdies dadurch aus, dass dort mit Hilfe des Bezugs zur Malerei und der ihr

<sup>27</sup> Artikel „tableau (littérature)“, in: *Encyclopédie*, vol 15, p. 804a.

<sup>28</sup> Cf. Jean-François Marmontel, Artikel « Image », *Éléments de littérature* (1787), in : *Œuvres complètes de Marmontel*, t. 13-15, Paris : Verdière, 1818-19, t. 14, p. 99 : « le tableau n'a qu'un moment et qu'un lieu fixe ». Cf. auch Henri Lafon zum 'tableau' bei Diderot : « Nous parlerons de 'tableaux' lorsqu'un ou plusieurs personnages s'offrent explicitement au regard [...], en donnant une impression de fixité qui s'appuie sur la présence stable de quelques objets » (*Les Décors et les choses dans le roman français du dix-huitième siècle, de Prévost à Sade*, Oxford : Taylor Institution, Studies on Voltaire and the Eighteenth Century 297, 1992, p. 286). Zur begrifflichen Unschärfe in diesem Bereich cf. Emmanuelle Sauvage, « Récit, description, tableau, image : les avatars du descriptif au XVIII<sup>e</sup> siècle », in: *Savoirs et fins de la représentation sous l'Ancien régime*, ed. Annie Cloutier, Catherine Dubeau & Pierre-Marc Gendron, Sainte-Foy (Québec): Presses de l'Université Laval, Cahiers du CIERL, 2006, p. 35-51.

<sup>29</sup> Cf. zum Begriff der 'prägnanten Szene' den Beitrag von Michael Neumann in diesem Band.

zugeschriebenen Zeitstruktur die für den Roman aufgrund seiner medialen Spezifik problematische Darstellung des Augenblicks in adäquater Weise möglich wird. In der nun folgenden Analyse einiger Romanszenen möchte ich zeigen, dass die Art und Weise der Inszenierung des Augenblicks im Roman sich auf jeweils unterschiedliche Weise gestaltet, je nachdem, ob der Bezug zur Malerei sich auf die Ebene des dargestellten Bildinhaltes oder auf die der Bildwahrnehmung bezieht.

### III.

Ich kommentiere zunächst eine Szene aus Sades *Aline et Valcour, ou le roman philosophique*, einem Roman, der 1786 bis 1788 in der Bastille verfasst, 1793 punktuell überarbeitet und schließlich 1795 veröffentlicht wurde und der vor allem durch zwei viel kommentierte utopische bzw. anti-utopische Episoden bekannt geworden ist. In der hier verhandelten Szene inszeniert Sade einen Handlungsverlauf, der von mehreren *tableaux* unterbrochenen wird. Für diese *tableaux* steht die Zeitstruktur des Bildinhalts Modell: Wie im Bild werden Augenblicke fixiert.

Léonore und Sainville, die Helden der beiden Binnenerzählungen des Romans, werden in Venedig voneinander getrennt und erleben jeder eine ganze Reihe von Abenteuern. Erst nach jahrelanger Trennung finden sich die beiden wieder. Kurze Zeit davor ist Léonore mit dem Ehepaar de Bersac, einer Reisebekanntschaft, im spanischen Bourgos in einer bescheidenen Herberge untergekommen. Nachts ereignet sich in der Herberge eine längere Szene, deren Abgeschlossenheit durch die Einheit des Ortes und ihre Trennung vom Fortgang der übrigen Geschichte gegeben ist: Sie findet mitten in der Nacht im Schlafraum der Herberge statt. Zunächst kurz zum Inhalt: Léonore hat sich zurückgezogen und schläft seit einiger Zeit, als sie von den wenig zweideutigen Bewegungen eines Mannes geweckt wird. Sie befreit sich blitzartig aus der unerwünschten Umarmung. Als jemand Licht macht, erblickt Léonore diesen Mann in Mme de Bersacs Bett. Léonore selbst entdeckt überrascht, dass auch ihre Madrider Leidensgefährtin Clémentine anwesend ist. Auch M. de Bersac tritt nun in Erscheinung. Zunächst scheint das *tableau*, das die Haltung und die Gefühle der Figuren zeigt, eher von Verwunderung und Wiedersehensfreude geprägt zu sein. Die Stimmungslage schlägt aber um, als deutlich wird, dass Mme de Bersac soeben ohne ihr Wissen ihrem Ehemann untreu geworden ist: Wut und Rachegefühle prägen eine neue Variante des ersten *tableau*. Um weiteres Unheil zu vermeiden, greifen nun Léonore und Clémentine ein; der fremde Mann beteuert seinen guten Willen. Der Vorfall scheint beigelegt werden zu können und es bildet sich eine neue Konstellation der Figuren, ein drittes *tableau*.

In dieser Szene sind der Augenblick und die Malerei gleichermaßen präsen- Isotopien (im Sinne Greimas’): mehrfach werden Begriffe wie „tableau“,

„peindre“, „pinceau“ verwendet, und es wird sogar explizit auf den Stillstand des *tableau* hingewiesen. Auch die Isotopie des Augenblicks ist omnipräsent: Léonore wird „tout à coup“ von einem Mann umarmt; sie erwacht „en sursaut“, ihre Flucht vor dem Mann ist „l'affaire d'un instant“; als Licht gemacht wird, sind alle gleichzeitig, „tous à la fois“, von verschiedenen Gefühlen ergriffen; schließlich versteht Léonore das, was Mme de Bersac widerfahren ist, als Illustration einer gängigen Redensart: „Un instant suffit, dit-on, à déshonorer la femme la plus sage“ (AV 945-46). Zudem fällt auf, dass im Text selbst das Problem der linearen Zeitstruktur der Sprache und der Gleichzeitigkeit der zu schildernden Dinge explizit thematisiert wird. Léonore weist darauf hin, wenn sie fragt: „Comment vous rendre ici les sentiments divers qui nous agitent tous à la fois“? (AV 945) Dass Malerei und Augenblicksproblematik gemeinsam auftreten, lässt fragen, ob hier nicht die Malerei für die Darstellung des Augenblicks instrumentalisiert wird. Und in der Tat geschieht dies durch den Einsatz dreier Strategien, die der sprachlichen Linearisierung des Gleichzeitigen und der Vermittlung bildhafter Eindrücklichkeit dienen: die Liste, die prozedurale Beschreibung und eine Variante der prozeduralen Beschreibung.

Gleich zu Anfang der Passage findet sich eine Liste von Verbalphrasen im Infinitiv: „Me dégager lestement de ses bras, sauter à terre, en criant au secours, et me précipiter dans le lit où je supposais Mme de Bersac, est pour moi l'affaire d'un instant ;“ (AV 945). Die Parataxe und die Wahl der Infinitivformen reduzieren hier die Ikonizität der Aufreihung, die eine sukzessive Abfolge der genannten Handlungen impliziert: Diese ist zwar unbestritten, steht aber nicht im Vordergrund; stattdessen wird die Plötzlichkeit und Schnelligkeit des Geschehens betont. Der Bezug zur Malerei bleibt in diesem ersten Falle allerdings implizit.

Die zweite Form der Linearisierung ist eine interessante Variante der prozeduralen Beschreibung. Mit ihr wird der Adressat des Textes aufgefordert, sich die Elemente und Akteure einer Situation nach und nach vorzustellen: So kann er sich die gesamte Szene bildhaft vergegenwärtigen. Bisher hatte sich alles im Dunkeln abgespielt, aber nun macht jemand Licht und Léonore sieht „les différentes parties d'une scène aussi bizarre que peu attendue“. Léonore, die in dieser Binnenerzählung von ihren Abenteuern berichtet, spricht ihre Zuhörer explizit an: „Représentez-vous d'abord le comédien Bersac à moitié nu, tenant d'une main mal affermie deux flambeaux [...]“ (AV 945). Dann werden nach und nach die weiteren Akteure der Szene genannt: der unbekannte Missetäter, Mme de Bersac, schließlich Léonore und Clémentine. Diese Art, ein mentales *tableau* zu evozieren, erinnert an die wunderbare Szene in *Jacques le fataliste*, in der Jacques seinem Meister kunstvoll ein Bild „erzählt“, eine Episode, die im Übrigen ebenfalls das Verhältnis von Bild und Text und von Erzählung und Beschreibung problematisiert.<sup>30</sup>

<sup>30</sup> Siehe dazu die detaillierte Analyse von Bernard Vouilloux, „Le ‘tableau en récit’. Diderot et Fragonard“, *Diderot Studies* 26, 1995, p. 183-213.

Die dritte Form der Linearisierung des Gleichzeitigen im Medium der Sprache ist schließlich eine prozedurale Beschreibung. Jean-Michel Adam bezeichnet mit diesem Begriff eine Beschreibung, bei der an Stelle der Eigenschaften eines Objekts seine Herstellung, an Stelle einer bestehenden Situation ihr Zustandekommen beschrieben wird.<sup>31</sup>

Voyant les choses devenir lugubres, nous volons, Clémentine et moi ; je nomme mon amie, elle implore les grâces de son époux. Santillana, en honnête homme, accourt lui-même aux genoux de Mme de Bersac, la supplie d'oublier une faute qu'il n'a commise que par inadvertance ; (AV 947)

Die im Raum verteilt stehenden Figuren ordnen sich in verschiedenen Posen um M. et Mme de Bersac an; daraus ergibt sich, zusammen genommen, eine Figurenkonstellation. Abschließend wird auf ihren Stillstand hingewiesen, wie er auch für ein *tableau dramatique* im Sinne von Diderots Theorie des *drame bourgeois* kennzeichnend ist: „L'attitude est fixe ; un moment chacun s'observe et réfléchit“ (AV 947). Mit dieser Bemerkung ist die eigentliche Szene beendet; man versöhnt sich und kann bei Wein und gebratenem Geflügel den Vorfall vergessen.

Zusammenfassend lässt sich sagen, dass sich die *tableaux* in dieser Szene auf die räumliche Konfiguration der Figuren und auf die im Handlungsverlauf für einen Moment still gestellte Handlung beziehen. Die Zeitstruktur der *tableaux* entspricht also derjenigen des dargestellten Inhalts in der Malerei. Zudem scheint bei Sade der Bezug zum *tableau pictural* gewissermaßen über den Umweg des *tableau dramatique* im Sinne Diderots zu funktionieren. Ganz anders verhalten sich die Dinge bei Dorat und Révéroni Saint-Cyr.

#### IV.

Claude-Joseph Dorat, 1734 geboren, war ein außerordentlich produktiver Schriftsteller, der sich mit zahlreichen Gedichten, Traktaten, Theaterstücken hervorgetan hat und der Autor zweier Briefromane ist, *Les Sacrifices de l'amour* von 1771 und *Les Malheurs de l'inconstance* von 1772. Diese Romane sind im Spannungsfeld von *roman libertin* und *roman sentimental* anzusiedeln. *Les Sacrifices de l'amour*<sup>32</sup> erzählt die Geschichte des Chevalier de Versenai, der von Mme d'Ercy in die Geheimnisse des *libertinage* eingeführt wird, seine Lehrmeisterin jedoch verlässt, um der tugendhaften Madame de Senanges den Hof zu machen. Anfangs scheint der Chevalier bei Madame de Senanges recht gute Fortschritte zu machen. Er berichtet, wie ihre bisherige Beziehung in

<sup>31</sup> Jean-Michel Adam, *La Description*, Paris: PUF, 1993, p. 77.

<sup>32</sup> Claude-Joseph Dorat, *Les Sacrifices de l'amour, ou Lettres de la vicomtesse de Senanges et du chevalier de Versenai* (1771), ed. Alain Clerval, Paris: Le Promeneur, 1996. Im Folgenden SA.



Abb. 1: Gravur aus *Dorats Les Sacrifices de l'amour*, Amsterdam / Paris: Delalain, 1771, vol. 1, C.-P. Marillier inv., A. j. Du Clos sculp. 1771. (Bibliothèque nationale de France.)

bemerkt, wie Madame de Senanges im Traum leise seinen Namen ausspricht; er kann sich nicht mehr zurückhalten und wirft sich auf sie; daraufhin erwacht sie, erkennt den ihrer unwürdigen Chevalier und schickt ihn fort. In dieser Szene wird der Augenblick dadurch inszeniert, dass Dauer und Plötzlichkeit kontrastiert werden. Die Malerei wird für die Darstellung des Augenblicks insofern instrumentalisiert, als auf eine deskriptiv vermittelte, länger andauernde

kleinen Schritten, „par degrés“, vorankam. Den stetigen Fortgang dieser Entwicklung zerstört er in der hier in Frage stehenden Episode: „Qu’ ai-je fait, malheureux!“ ruft er zu Beginn seines Briefes aus und stellt fest: „j’ ai tout détruit“ (SA 171). Kommen wir zum direkten Kontext der Szene selbst. Nach einem „souper tête à tête“ mit Madame de Senanges beschließt der Chevalier, die Nacht heimlich im Garten unter dem Fenster der geliebten Frau zu verbringen. Gegen Morgen möchte er sie noch einmal sehen und steigt durch das Fenster in ihr Schlafzimmer ein. Er kniet nieder und beobachtet einige Zeit die schlafende Geliebte. Genau dieser Augenblick wurde für die erste von zwei Gravuren in der Originalausgabe gewählt (Abb. 1).<sup>33</sup> Dann überschlagen sich die Ereignisse: Der Chevalier de Versenai

<sup>33</sup> Diese Gravur zeigt indes nicht das „tableau“, das der Chevalier sieht (die schlafende Madame de Senanges), sondern die gesamte Szene aus der Perspektive eines Dritten (den Raum mit Madame de Senanges und dem sie betrachtenden Chevalier). In dieser Perspektive wird nicht nur die Betrachtung des „tableau“ mit in die visuelle Darstellung eingeschrieben, sie ist zudem auf der textuellen Ebene der Perspektive des Adressaten des Briefes analog.

Phase der Kontemplation der schlafenden Schönheit, die über einen expliziten Bezug auf die Malerei funktioniert, ein narrativ vermittelter Augenblick der plötzlichen, blitzschnellen, unkontrollierten Handlung folgt.

Die Beschreibung der schlafenden Mme de Senanges im Zeichen der Malerei beinhaltet beide oben erwähnten Aspekte der Bildwahrnehmung: der erste Teil der Beschreibung ruft die Unmittelbarkeit der Malerei auf: „[...] me voilà dans l’asile que j’aurais dû respecter ! Quel tableau ! Madame de Senanges endormie ! C’est la peindre que la nommer.“ (SA 173-174). Die Benennung der Person wird mit ihrem Bild gleichgesetzt! Wie in der Theorie der unmittelbaren Bildwahrnehmung bei Du Bos, so funktioniert auch hier diese Unmittelbarkeit nur, wenn man Mme de Senanges aus dem Verlauf des Romans sozusagen schon kennt. Trotz mehrerer Beschreibungen hat der Leser über die konkrete äußere Erscheinung von Mme de Senanges bisher allerdings nur wenig erfahren.<sup>34</sup>

Der zweite Teil der Beschreibung betont die sukzessive Wahrnehmung des Chevaliers und die Wirkung des *tableau* auf ihn. Es werden auch einige sehr präzise Details genannt. Der Blick des Chevaliers wird in ein raffiniertes Spiel von Verbergen und Enthüllen hineingezogen:

Jamais rien de si ravissant ne s’offrit à mes regards ; ses paupières formoient un voile qui, en cachant l’éclat de ses yeux, n’empêchoit pas qu’on n’en devinât la beauté. Une gaze légère laissait apercevoir la blancheur de son sein (SA 173-174)

In der Beschreibung von Mme de Senanges werden die verschiedenen Aspekte linearisiert, indem ihre sukzessive Wahrnehmung durch den Chevalier erzählt wird: von den Augen wandert sein Blick auf den Oberkörper Mme de Senanges'. Die Dauerhaftigkeit dieser Kontemplation kommt in dem die Beschreibung abschließenden und zusammenfassenden Satz zum Ausdruck: „J’étais immobile d’admiration & de plaisir“ (SA 174). In dieser Phase der Szene wird also explizit auf die Malerei Bezug genommen und auf den ersten Eindruck der Unmittelbarkeit und die darauf folgende dauerhafte Kontemplation zurückgegriffen, wie sie in der Bildbetrachtung Stand der Theoriebildung waren. Unmittelbar darauf folgt die Darstellung einer blitzschnellen Handlungsfolge, die in ihrer Plötzlichkeit und Unerwartetheit mit der Kontemplation der unruhig träumenden Mme de Senanges kontrastiert:

[Je] crus qu’elle m’avoit appelé [...] ; je m’y précipite ; mes lèvres ardentes se collent sur les siennes ; je couvre son sein de baisers, & mes caresses n’alloient ne plus connoître de frein... (SA 174)

Der Wechsel vom *passé simple*, das das erzählte Geschehen in einer Distanz zum Zeitpunkt des Erzählens hält, zum *présent de l’indicatif* vermittelt eine

<sup>34</sup> Es wird mehrfach von Madame de Senanges gesprochen, der Leser erfährt aber kaum Details zu ihrem Äußeren, cf. SA 20, 36-38 und 44.

größere Gegenwärtigkeit des Geschehens. Auch die Parataxe vermittelt weniger den logischen Zusammenhang der Handlungen als ihre einfache, schnelle Folge. Dem Adressaten des Briefs soll eine szenische Vergegenwärtigung suggeriert werden. Die nun folgenden Handlungen werden als blitzschnell geschildert, ebenfalls im *présent de l'indicatif*: „Madame de Senanges me reconnoît, me foudroie d'un regard, & m'anéantit avec ce seul mot : lâche, & c'est ainsi que tu aimes !“ (SA 174). Ein Blick, ein Wort, ein Augenblick genügen: Dem Chevalier bleibt nur die Flucht.

## V.

Eine ähnliche Strategie der Kontrastierung von Dauer und Plötzlichkeit findet sich bei Révéroni Saint-Cyr, jedoch mit einer noch viel eindrücklicheren Inszenierung der Plötzlichkeit des Augenblicks, der hier nicht mehr als schnelle narrative Folge, sondern als Gleichzeitigkeit mehrerer Handlungen dargestellt wird. Jacques-Antoine de Révéroni Saint-Cyr wurde 1767 geboren, gehört also einer jüngeren Generation an als Dorat und Sade. In *Pauliska ou la perversité moderne*<sup>35</sup> verbindet sich der *roman gothique* mit seinen feuchten, unterirdischen Räumen mit der Inszenierung monströser Maschinen. Das Europa der 1790er Jahre erscheint als ein Schmelztiegel von Irrtum und Wahn, Täuschung und Grausamkeit. Von Anfang des Romans an ist klar, dass jederzeit, unvorhersehbar und verstörend, Unheil über die Menschen hereinbrechen kann: insofern handelt es sich um einen Roman, in dem die Inszenierung des Augenblicks auch für die inhaltliche Gesamtanlage eine Rolle spielt. Die Malerei spielt im Übrigen auch auf der Ebene der Handlung mehrfach eine wichtige Rolle, so beispielsweise in der Episode um Pauliskas Sohn Edvinski (PP 160-179). Aus diesem Roman möchte ich eine Szene herausgreifen, die in Hinblick auf die Inszenierung des Augenblicks unter Rückgriff auf die Malerei besonders aufschlussreich ist. Es handelt sich um den Höhepunkt der Binnenerzählung, in der Pauliskas Freund Ernest dieser von seinen Erlebnissen mit Julie berichtet.

Unter reichlich bizarren Umständen hat Ernest Julie kennen gelernt; diese muss nach langer Abwesenheit ihren Vater aufsuchen. Beide machen sich also auf den langen Weg zu Julies Heimatdorf. Die Szene, um die es hier geht, handelt von dem Treffen Julies mit ihrem Vater. Die Darstellung der Szene folgt der „logique iconique“ im Sinne Stéphane Lojkines<sup>36</sup> und zielt ganz auf die Inszenierung eines zugespitzten Augenblicks ab. Zunächst beobachten Julie und

<sup>35</sup> Révéroni Saint-Cyr, *Pauliska ou la perversité moderne, mémoires récents d'une polonaise* (1798), ed. Michel Delon, Paris: Desjonquères, 1991. Im Folgenden PP.

<sup>36</sup> Lojkine, *La Scène de roman*, p. 4-13 und *passim*. Zentrales Konzept Lojkines ist die „scène“, die einerseits negativ charakterisiert wird, insofern sie die „logique discursive“ (die narrative und argumentative Logik) ausschließt, und andererseits positiv charakterisiert wird, insofern ihr die „logique iconique“ (die bildliche und räumliche Logik) zugeordnet ist.

Ernest, noch im Wald verborgen, ungesehen das Geschehen auf einer Wiese vor dem Dorf: „Placés derrière les arbres, nous découvrons, sans être vus, tout le lieu de la scène“ (PP 147). Es entstehen zwei Räume: der Wald, in dem sich die beiden Protagonisten befinden, und die vor ihnen wie eine Bühne liegende Wiese; der Waldrand bildet eine räumliche Trennlinie, die zunächst nicht überschritten werden kann. Nur der Blick kreuzt sie. Auf der Wiese haben sich die Bewohner des Dorfes versammelt; sie werden aus dem Blickwinkel Ernests und Julies beschrieben. Das Nacheinander der Wahrnehmung ist aber nicht durch ein progressives Entdecken bestimmt, sondern folgt einer räumlichen Logik: Mittelpunkt des Bildes ist der alte Vater Julies; die Bewohner sind kreisförmig um ihn angeordnet; zu seiner Linken befinden sich die jungen Frauen des Dorfes. Zu seiner Rechten befinden sich die jungen Männer, die er dazu anhält, sich im Schießen mit der Armbrust zu üben.

In der nun folgenden Klagerede des Vaters wird deutlich, dass er seine Tochter verwünscht, da er glaubt, sie habe ihre Ehre verraten. Er droht ihr, dass seine „foudre paternelle“ (PP 148) sie treffen würde, sollte sie sich ihm je zeigen. In seiner Erregung packt der Baron selbst eine Armbrust: Es deutet sich schon an, dass die „foudre paternelle“ nicht nur im übertragenen Sinne, als Wut oder Rache, sondern auch im wörtlichen Sinne, als Pfeil, zu verstehen ist. Genau in diesem Augenblick kann Julie nicht mehr im Verborgenen bleiben:

À ces mots, Julie se précipite hors de la forêt... « Mon père, je mourrais innocente ! » s'écrie-t-elle en courant à lui et se prosternant sur la terre. Malheureuse ! Elle a à peine prononcé ces mots que la foudre est partie... Julie est baignée dans son sang, le baron prêt à défaillir de douleur [...]. (PP 148)

Hier gerät die Sukzession, welcher der Text unterworfen ist, mit der Plötzlichkeit und Gleichzeitigkeit der Ereignisse in Konflikt: Julie ruft ihren Vater an und eilt dabei auf ihn zu. Noch in ihrem Lauf wird Julie von dem Pfeil getroffen. Über die Zeit der Verben wird diese Simultaneität vermittelt: Nach dem Präsens des Erzählens zeigt das Perfekt „que la foudre est partie“ an, dass die Sprache hier in eine uneinholbare Nachzeitigkeit gegenüber der Gleichzeitigkeit des Geschehens geraten ist. Es wird vermittelt, wie alles, Julies Worte, der Schuss, ihre Verletzung, der Schmerz des Barons, in einem einzigen Augenblick geschieht.

Zusammenfassend kann festgestellt werden, dass sich hier, ähnlich wie in der Szene bei Dorat, eine deutliche Kontrastierung zeigt: Auf der einen Seite steht die anschauliche Beschreibung der räumlichen Anordnung und der dauerhafte, kontemplative Blick; auf der anderen Seite steht die Narration der plötzlichen Handlung und des Augenblicks. Die Kontrastierung ist hier aber noch deutlicher: Sowohl die Dauerhaftigkeit der Beobachtung als auch die Plötzlichkeit der sich überschlagenden Ereignisse sind noch prägnanter. Festzuhalten bleibt, dass der Bezug zur Malerei auch hier gerade nicht für die Darstellung des plötzlichen Augenblicks selbst genutzt wird. Vielmehr dient die

andauernde Bildbeobachtung als Kontrastfolie. Der Augenblick sprengt das Bild.

## VI.

In den hier untersuchten Romanszenen finden sich also zwei unterschiedliche Strategien der Darstellung des Augenblicks, die sich in unterschiedlicher Weise auf die Malerei beziehen: Bei Sade gilt der Verweis auf die Malerei der Zeitstruktur des dargestellten Inhalts. Der Augenblick wird im Modus der stillgestellten Handlung dargestellt und der dargestellte Augenblick entspricht einer momentanen Suspendierung der Zeit. Anders bei Dorat und Révéroni: Hier gilt der Bezug zur Malerei der Zeitstruktur der Bildwahrnehmung und ihrer Dauer. Die Malerei dient entsprechend nur indirekt als Kontrastfolie zur Darstellung des Augenblicks; die Plötzlichkeit des Augenblicks steht im Vordergrund.

Diese Beobachtungen verweisen auf eine Reihe übergeordneter Aspekte. Sie zeigen, wie wichtig es ist, die Zeitstruktur des Bildes differenziert zu betrachten, denn die Zeitstruktur von Bildinhalt einerseits und Bildrezeption andererseits unterscheiden sich grundsätzlich und können jeweils eine unterschiedliche Rolle im *tableau littéraire* spielen. Es erweist sich aber auch, dass Bild und Augenblick nicht einfach gleichzusetzen sind, denn das literarische Bild kann in ganz unterschiedlicher Weise zur Inszenierung des Augenblicks beitragen, sei es indirekt als Kontrastfolie oder direkt, als inszenierter Stillstand der Zeit. Schließlich wird deutlich, dass der Bezug des Romans zur Malerei in der Augenblicksdarstellung sich nicht nur als ein Phänomen der „Entlastung“ von der „Logik des lückenlosen Zusammenhangs“ begreifen lässt, wie Helmut Pfotenhauer das an Augenblicksbildern bei Goethe gezeigt hat.<sup>37</sup> Neben diese gewissermaßen literaturinterne Motivation kann auch eine medienästhetische Motivation für diese Art des Bezugs zur ‘Schwesterkunst’ treten.

<sup>37</sup> Pfotenhauer, „Bild versus Geschichte“, p. 46.