



HAL
open science

Bellin de La Liborlières La Nuit anglaise (1799) in europäischer, metanarrativer und subjektreflexiver Perspektive

Christof Schöch

► **To cite this version:**

Christof Schöch. Bellin de La Liborlières La Nuit anglaise (1799) in europäischer, metanarrativer und subjektreflexiver Perspektive. Sektion "Der europäische Roman um 1800", dir. Michel Delon & Manfred Schneider, Kongress des Deutschen Romanistenverbands, Sep 2009, Bonn, Germany. hal-00874056

HAL Id: hal-00874056

<https://hal.science/hal-00874056>

Submitted on 17 Oct 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.

Der folgende Beitrag ist der weitgehend unveränderte Text eines Vortrags beim Kongress des Deutschen Romanistenverbands in Bonn im September 2009, in der Sektion "Der europäische Roman um 1800", unter der Leitung von Michel Delon und Helmut Schneider.

Bellin de La Liborlières *La Nuit anglaise* (1799) in europäischer, metanarrativer und subjektreflexiver Perspektive

Christof Schöch

Einleitung

Im Jahr 1799 erscheint Bellin de La Liborlières Roman *La Nuit anglaise*, eine von Maurice Lévy vor wenigen Jahren durch eine Neuedition wieder zugänglich gemachte Parodie der englischen *gothic novel*, deren Handlung gegen Ende der *Convention* situiert ist. Im gleichen Jahr erscheint bekanntlich auch Sades *Idée sur les romans*, die uns direkt zu unserem Thema führt:

Les nouvelles que nous donnons aujourd'hui, sont absolument neuves et nullement brodées sur des fonds connus. Cette qualité est peut-être de quelque mérite dans un temps où tout semble être fait, où l'imagination épuisée des auteurs paraît ne pouvoir plus rien créer de nouveau, et où l'on n'offre plus au public que des compilations, des extraits ou des traductions. (Sade 1799/1970, p. 59)

Diese polemische Skizze der literarischen Produktion der Zeit beschreibt treffend den Kontext, in den sich Bellins *La Nuit anglaise* gezielt einschreibt: in der Tat sind *compilation*, *extraits* und *traduction* die Prinzipien, nach denen dieser Roman funktioniert, und anhand derer er die Motive und Konventionen des *roman gothique* ironisch und selbstreflexiv exponiert. Dies tut er so raffiniert und spielerisch, dass er letztlich als originell erscheint, wie ein zeitgenössischer Rezensent feststellt:

La Nuit anglaise est un ouvrage très original, très amusant et qui, sans doute, aura beaucoup de lecteurs, car il sera lu également par les amateurs de spectres et de mystères et par les gens de bon goût ; les uns n'y verront qu'un tissu d'événements bizarres et extraordinaires qui flatteront autant leur goût que les radcliffades qui font leurs délices, et les autres y trouveront une parodie fine et plaisante de ces ouvrages monstrueux que proscriera toujours la raison.¹

Obwohl es sich um einen Ausnahmetext handelt, schreibt der Roman sich auch in übergeordnete Aspekte des Revolutions-Jahrzehnts ein. Drei Aspekte werden in diesem Zusammenhang immer wieder diskutiert: die intensiven Bezugnahmen zwischen den europäischen Literaturen; die Funktion des Romans, eine postrevolutionäre Krise des Subjekts zu verarbeiten; sowie eine gewisse, wenn auch nicht die gesamte Produktion erfassende, erzählerische Experimentierfreude;

Das Ziel meines heutigen Beitrages ist dabei, der Frage nachzugehen, wie sich die Beziehungen zwischen diesen drei Aspekten in *La Nuit anglaise* gestalten. Im Sinne einer „wechselseitigen Erhellung“ möchte ich den Roman einer Gesamtinterpretation unterziehen und zugleich ein Schlaglicht auf den Roman des Revolutionsjahrzehnts werfen.

¹ *Le Magasin encyclopédique* 25, 1799, S. 261-262, zitiert nach Killen 1984, S. 100.

Die Situation des Romans im Revolutionsjahrzehnt

Zunächst zur Situation des Romans im Revolutionsjahrzehnt. Die neuere Forschung unterstreicht zunehmend die europäische Dynamik in der Evolution der Gattung.² Diese Einschätzung dürfte neueren Entwicklungen geschuldet sein, wie einem erweiterten Kanon untersuchter und edierter Romane, dem Paradigma des Kulturtransfers sowie dem Feld der Übersetzungsgeschichte.³

In den 1790er Jahren werden in Frankreich trotz der Revolution und der franko-britischen Auseinandersetzungen zahlreiche Romane aus dem Englischen übersetzt, auf mehr oder weniger kompetente und mehr oder weniger der Vorlage getreuen Weise.⁴ Philip Stewart stellt fest: « Imiter, traduire, adapter, c'était tout un ; le roman dans son essence était 'transnational' ». ⁵ Diese Problematik kommt im Kontext der *gothic novel* besonders zum Tragen, die in besonderer Weise dazu prädestiniert ist, adaptiert, imitiert und parodiert zu werden: sie zeichnet sich durch übertriebene und unwahrscheinliche Handlungsverläufe sowie eine starke Stereotypisierung der Figuren, Schauplätze und Motive aus. Außerdem wurde beides von der Kritik schon früh und sehr nachdrücklich expliziert (und kritisiert).⁶ Hendrik van Gorp spricht von einem charakteristischen, « intensiven Genre-Bewusstsein ». ⁷ Entsprechend zahlreich sind ab Ende des 18. Jahrhunderts (insbesondere ab 1796) die Parodien der *gothic novel*.⁸

Kommen wir zum Komplex von Revolution, Subjekt und Roman. Inwiefern kann man das Jahrzehnt der Revolution als eine Zeit charakterisieren, in der es zu einer lebensweltlichen Krise der Identität oder des Selbstverständnisses des Subjekts kommt, die medial-literarisch und bevorzugt im Roman, in Form einer Selbstvergewisserung, aufgearbeitet wird? Zunächst einmal ist die Epoche der Aufklärung insgesamt eine Zeit, in der Traditionen in Frage gestellt werden und die Gesellschaft sich selbst vor die Herausforderung stellt, sich neue Überzeugungen, Normen und Strukturen zu geben. Die Revolution bringt neben der allgemein unsicheren Lage natürlich auch eine In-Frage-Stellung der ständischen Rollendefinitionen mit sich und hat eine Krise der materiellen Sicherheit zur direkten Folge. « La Grande peur » und die « terreur » sind zeitlich begrenzte, aber prägende kollektive Erfahrungen von Gewalt, die zu unterschiedlichen Anteilen spontan oder organisiert, imaginär oder real war.⁹ Hinzu kommt eine Krise der räumlichen Verortung. Das Revolutionsjahrzehnt ist einerseits die Zeit einer großen und überwiegend von äußeren Zwängen verursachten räumlichen Mobilität: seien es die Menschen aus der Provinz, die nach Paris oder in andere große Städte strömen, seien es die adeligen Emigranten, die vor der Gewalt der Revolution auf abgelegene Landsitze oder ins umliegende Ausland fliehen.¹⁰ Schließlich handelt es sich um eine Zeit, in der gefühlt und historisch zeitliche

² Stewart & Delon 2009, S. 11: « L'histoire du roman français au dix-huitième siècle n'est pas séparable de l'histoire du genre dans l'ensemble du continent ».

³ Siehe hierzu Stewart & Delon 2009.

⁴ Siehe hierzu Graeber 1995 sowie Lévy 2006.

⁵ Stewart 2009, S. 165.

⁶ « Soucieux de dénoncer le caractère artificiel de ces compositions éphémères, ils [les critiques anglais] en démontaient le mécanisme, et dressaient un inventaire des procédés utilisés par leurs auteurs. » (Lévy 1995, p. 481).

⁷ « Intense genre-awareness » (zuletzt in Gorp 2008, 252).

⁸ *Modern Novel Writing* (1796) von William Beckford ist eine Parodie der Gattung, insbesondere des *Castle of Otranto* (1764) von Horace Walpole. *The New Monk* variiert 1798 präzise bestimmte Szenen des Romans aus Lewis' *The Monk*. Jane Austen schrieb 1798 einen Roman, der 1818 unter dem Titel *Northanger Abbey* erscheint und einen eigenständigen Roman mit einer Gattungsparodie verknüpft, wobei *The Mysteries of Udolpho* (1794) von Ann Radcliffe die wichtigste Referenz bilden.

⁹ Siehe hierzu die Arbeiten von Michel Vovelle.

¹⁰ Hierzu geben die Arbeiten von Michel Vovelle Auskunft.

Kontinuität abhanden kommt. Die Revolution stellt den neu entdeckten Glauben an den gleichmäßigen historischen Fortschritt auf eine harte Probe stellt, weil sie stattdessen eine plötzliche und radikale Veränderung repräsentiert. Schon die zeitgenössischen Beobachter vermerken die Schnelligkeit, Unvermitteltheit und Unüberschaubarkeit, mit der die Ereignisse dieser Zeit aufeinander folgen.¹¹

In Bezug auf das « kollektiv[e] Bewusstsein breiter Trägerschichten der Revolution », je nach sozialer Position sicherlich in unterschiedlicher Weise, spricht Henning Krauss denn auch von einem « dringenden Bedürfnis nach Selbststilisierung und –historisierung », von einem « tiefstehenden Gefühl der Unsicherheit ». ¹² In Bezug auf das Verhältnis der Literatur zu dieser dreifachen Krisenerfahrung kann man allgemein wohl kaum mehr sagen, als dass eine Gemenge-Lage von Abbildung, Verdrängung, Evasion und Selbstvergewisserung besteht, die sich in einzelnen Texten je unterschiedlich darstellt.¹³

Ist der Roman der Zeit nun dazu geeignet, für eine solche Aufarbeitung eine adäquate Formensprache zu entwickeln? Die Frage nach der erzählerischen Experimentierfreude im Revolutionsjahrzehnt ist nicht unumstritten. In Deutschland hat Dietmar Rieger schon vor einiger Zeit eine ganze Reihe von Argumenten angeführt, warum der Roman als längere narrative Gattung « relativ wenig an den allgemeinen Innovationsprozessen der Zeit partizipierte »: er nennt als Gründe unter anderem seinen relativ großen Umfang,¹⁴ die historischen Modalitäten seiner Rezeption,¹⁵ sowie eine gewisse thematische Trägheit der Gattung.¹⁶ Dies manifestiert sich, so Rieger, auch in einer « relative[n] Konstanz der Erzählformen und -inhalte », obwohl „neue Formen“ entwickelt und die Traditionen teilweise « umfunktioniert“ werden ». ¹⁷ Die französische Forschung zeigt sich etwas optimistischer in Bezug auf die Innovationsfähigkeit und Reaktivität des Romans¹⁸ und betont seine Fähigkeit, ältere Formen im veränderten Kontext neu zu funktionalisieren.¹⁹ Dabei erscheint die « forme discontinue » als wichtigstes Element des Innovationspotentials der Gattung,²⁰ die sich insbesondere in der Hybridisierung des Romans und in der Form des polyphonen Briefromans äußert. Diese scheinen geeignet, die Fragmentierung und Widersprüchlichkeit der Zeit adäquat abzubilden.²¹ Weiter vorhanden ist eine Tendenz zur narrativen Selbstreflexivität: sie betrifft Phänomene wie einen selbstbewussten Erzähler, der seinen Leser illusionsbrechend anspricht sowie die Thematisierung von

¹¹ Krauss 1988, S. xviii. Henning Krauss spricht davon, dass in der zeitgenössischen Wahrnehmung „Chronologie [...] in erster Linie die Abfolge von Antagonismen meint, dass fast alles abgehackt, stoßweise, kurzatmig vor sich ging“ (S. xviii). Siehe auch Rieger 1988, der Aussagen zu der „ungeheuren Beschleunigung des Geschehens“ und dem „Geschwindigkeitsrausch“ zitiert (S. 116)

¹² Krauss 1988, S. xxii.

¹³ Zumindest scheint dies einleuchtend, wenn man sich an Xavier de Maistres *Voyage autour de ma chambre* (1794) mit seiner Handlungsanlage, die von Chaos zu Sicherheit führt, erinnert; an das Bild Frankreichs, das in Sénac de Meilhans *L'Émigré* (1797) mit den Mitteln des polyphonen Briefromans gezeichnet wird; oder an die Irrfahrt durch Europa, die Révéroni Saint-Cyrs *Pauliska* (1798) unternimmt. Siehe hierzu Rieger 1988 und Delon 1996.

¹⁴ Umfang: der Produktion, Vertrieb und Rezeption erschwert.

¹⁵ Rezeption: bei der individuelle mitfühlende Lektüre einem adeligen Publikum zum Zeitvertreib dient.

¹⁶ Trägheit der Gattung: die eher auf die Vergangenheit und auf evolutive Dauer als auf die Zukunft und den schnellen Wandel gerichtet bleibt. Hierzu Rieger 1988, S. 115-116.

¹⁷ Rieger 1988, S. 117, 121, 141.

¹⁸ « Poétiquement plus libre, le roman semblait être disponible pour un temps de révolution, il a en effet tenté à répondre à l'urgence et au défi des événements. » (Delon 1996, p. 492)

¹⁹ « Le double sentiment que la production révolutionnaire prolonge le classicisme et en même temps échappe à toute réglementation formelle n'est pas si contradictoire. La dernière décennie du siècle pratique en effet les mêmes genres, mais elle les travaille, les déforme ou les investit de significations nouvelles » (Delon 1996, p. 486).

²⁰ Delon 1996, S. 495 und 496.

²¹ Delon 1996, p. 494, über *L'Émigré*.

Bibliotheken und Romanlektüre.²² Diese verkürzende Skizze soll nun meine Lektüre von *La Nuit anglaise* leiten und dadurch zugleich vertieft und überprüft werden.

***La Nuit anglaise* europäisch, metanarrativ, subjektreflexiv**

Der subjektreflexive Aspekt

Die äußere Handlung des Romans gibt zunächst Aufschluss über die Beziehung des Romans zur zeitgenössischen Realität.²³ Es wird sich auch zeigen, inwieweit *La Nuit anglaise* einen Prozess der Selbstvergewisserung vorführt.

Der Roman zeichnet ein sehr negatives Bild der Revolution, während der die Ereignisse von Chaos, Zufall und Willkür geleitet scheinen. Es handelt sich um eine Zeit, in der « la capricieuse déesse qui ballote les destinées des hommes dans sa balance incertaine avait tout confondu, tout jeté dans un chaos duquel les plus adroits ou les plus heureux se retirèrent avec le plus d'avantage [...] » (*Nuit*, p. 37) In dieser von einer Fortuna-Justitia ins Chaos gestürzten Zeit stellt sich Monsieur Dabaud, der Protagonist, als ein feiger Egoist und geschickter, opportunistischer Profiteur heraus, der hinter den Kulissen und ohne sich zu exponieren durch Staatsaufträge reich wird.²⁴

Die Ausgangssituation des Romans ist simpel. Monsieur Dabauds Sohn Robert hat sich in eine junge Frau verliebt und möchte seinen Vater dazu bringen, der Heirat zuzustimmen. Dies ist schwieriger als gedacht, denn die Auserwählte seines Sohnes ist nicht nur die Tochter des Président Germeuil, eines auf der Guillotine gestorbenen « ci-devant ». Dieser war zudem der Eigentümer des Grundes, den Monsieur Dabaud mit seinem neuen Reichtum erworben hat. Den Sohn freut dies: « Tant mieux; mon mariage avec elle fera rentrer son bien dans sa famille » (*Nuit*, p. 42). Der Vater lehnt die Heirat ab, denn sie erinnert ihn an seine eigene, von ihm selbst verdrängte, problematische Beziehung zur Revolution. Dieser einfache Grundkonflikt wird dadurch etwas vertieft, dass sich herausstellt, dass Monsieur Dabaud nicht nur vom gewaltsamen Tod des Président Germeuil profitiert hat, sondern auch zwanzig Jahre zuvor den Bruder des Président im Duell getötet hat.²⁵ Monsieur Dabaud hat moralische Schuld auf sich geladen und sich zugleich in einen Verdrängungsprozess dieser Schuld verstrickt, der sich nun in seiner Flucht in die Welt der Romanfiktionen manifestiert.

Die Wirkung dieser Flucht in die Fiktion wollen nun Monsieur Dabauds Sohn Robert und dessen Freund Dubert für ihre Zwecke nutzen: sie wollen den Vater manipulieren, ihn einer Prüfung und Läuterung unterziehen und den Konflikt auflösen. Diese Prüfung hat einerseits (und oberflächlich) zum Ziel, dass Monsieur Dabaud dazu gebracht wird, seine Unterschrift unter den Heiratsvertrag zwischen Robert und Ursule zu setzen. Andererseits (und grundlegender) soll Monsieur Dabaud sich der doppelten moralischen Verfehlung bewusst werden, die er in der Vergangenheit gegen die Familie de Germeuil verübt hat.

²² Delon 1994.

²³ Der Roman wurde 1799 veröffentlicht, seine Handlung ist aber im Jahre 1795 situiert: die Manipulation M. Dabauds kommt unter Mithilfe von Studierenden der *École normale (dite de l'an III)* zu Stande, die im Januar 1795 von der Convention nationale gegründet und nur bis Mai eben dieses Jahres bestand. Aus dem Verweis darauf, dass das tödliche Duell mit dem Bruder des Président genau 20 Jahre vor dem Tag der Handlung, am 23. August 1776 stattgefunden habe, ergibt sich ein Widerspruch bzgl. der Datierung der Romanhandlung.

²⁴ Assis auprès de sa caisse, dans laquelle se versaient périodiquement les profits, il lisait froidement cette fable où le bon La Fontaine peint un singe qui regarde sans danger brûler les pattes du chat, tandis que lui-même mange les marrons. On voit que M. Dabaud savait assez bien choisir ses lectures pour un temps de révolution; mais on n'en sera pas étonné, quand on apprendra combien il avait de goût pour la littérature. (*Nuit*, p. 37-38)

²⁵ Auf der Stadtmauer von Poitiers. Bellins Biographie ist eng mit Poitiers verbunden.

Zunächst muss Monsieur Dabaud dazu gebracht werden, in identifikatorischer Lektüre einige *romans gothiques* zu lesen. Er tut dies mit großer Begeisterung, schläft ein und als er erwacht, nimmt er die von Robert und Dubert manipulierte Realität vollständig mit dem Erwartungshorizont wahr, der dem *roman gothique* entspricht. Er wird gewissermaßen selbst zum Protagonist eines *roman gothique*, und muss eine Nacht in einem alten Schloss verbringen, wo er allerlei Schrecken, Ängsten und Andeutungen ausgesetzt wird. Immer wieder wird er zu einer für ihn schmerzhaften Erinnerungsarbeit aufgefordert oder gezwungen, für die ein emblematisches « souvenez-vous en » steht.²⁶ Am Ende willigt Monsieur Dabaud in alles ein, ist vollständig mit seiner Familie und seinem Schicksal versöhnt.

Diese für den *roman gothique* typische Geschichte von Usurpation und Rehabilitation beschreibt zugleich einen Prozess, in dem ein vorgängiger, individuell und gesellschaftlich bedingter Gewissenskonflikt im Laufe der Handlung zur Auflösung gebracht wird. Dabei handelt es sich um einen politisch konservativen Roman: der klein-bürgerliche Händler und Neureiche wird bestraft und geläutert, die adlige Familie wird rehabilitiert. Wie ernst sind dieser Konflikt und seine Auflösung? Maurice Lévy beantwortet diese Frage treffend: « Derrière la farce, se devine le tragique de l'époque révolutionnaire et se profile le ridicule de la nouvelle classe dirigeante, vue d'un œil de ci-devant ».²⁷

Die europäische Dimension

Bevor Monsieur Dabaud seine Begeisterung für den *roman gothique* entdeckt, macht er allerdings ganz andere Lektüreerfahrungen, die einen ironischen Kommentar zum französischen und englischen Roman darstellen.

Monsieur Dabaud kritisiert den zeitgenössischen französischen und englischen Roman und unterstellt ihnen eine problematische Beziehung zur Gegenwart, wie er seinem Bekannten Dubert erklärt.²⁸ Vor allem, so sagt er, langweilen ihn die Romane, in denen sich alles genau so abspielt, wie er es aus dem Alltag kennt, und die man in einem einzigen Satz zusammenfassen könnte: « *Tout se passa à l'ordinaire* » (*Nuit*, p. 40). Zudem findet er, dass die Romane damit hinter der Realität der Revolution zurückbleiben: « Vous m'avouerez, citoyen, que, dans un temps où rien ne se passe à l'ordinaire, c'est au moins être modéré que de faire des aventures à l'ancienne manière. » (*Nuit*, p. 40) Trotz der Widersprüchlichkeit der Argumentation wird deutlich, dass Monsieur Dabaud von einem neuen Roman träumt. Er ruft Dubert unter direktem Bezug auf die politische Revolution zu einer Erneuerung der Literatur auf: « Vous devriez, citoyen, essayer de faire une révolution dans la manière d'écrire : il n'y a point de tribunal criminel ni de guillotine dans l'empire des Muses, et je suis de la conspiration. » (*Nuit*, 40) Monsieur Dabauds Haltung ändert sich, als er von Dubert mit dem *roman gothique* konfrontiert wird. Er ist von der Aussicht auf « des spectres, des magiciennes, des poignards » (*Nuit*, p. 48) – helllauf begeistert.²⁹

Im Verlauf des Romans wird Monsieur Dabaud diese exzessive Begeisterung aber auch wieder ausgetrieben. Ein Geist zwingt ihn, vorgeblich, dem *roman gothique* schriftlich abzuschwören: ihn Zukunft soll er nie wieder einen englischen Roman lesen, « excepté ceux de Richardson, de Fielding, de Miss Bennet et des autres auteurs qui voudront les imiter » (*Nuit*, p. 190). In nur scheinbar paradoxer Weise, nämlich der Ambivalenz der Parodie selbst

²⁶ *Nuit*, p. 94, 98, 109, 126, 142, 144, 177.

²⁷ Lévy 2006, S. 25.

²⁸ Dubert ist Mitglied des Institut de France und liefert ihm die Romane für seine Bibliothek.

²⁹ « Voilà donc que l'on commence à écrire pour moi [...], voilà donc tous mes vœux accomplis » (*Nuit*, p. 48).

verpflichtet, hat dies nur deswegen Erfolg, weil Monsieur Dabaud, dem *roman gothique* verfallen, sich entsprechend manipulieren lässt.

Selbstverständlich macht der Roman aus seiner engen Beziehung zum englischen Roman schon im Titel kein Geheimnis. Der Untertitel des Romans verweist ironisch auf das Verkaufsargument « traduit de l'anglais / translated from German » und ruft generell die Übersetzungsthematik auf, wenn er spezifiziert: « *traduit de l'arabe en iroquois, de l'iroquois en samoyède, du samoyède en hottentot, du hottentot en lapon, et du lapon en français. Par le R.P. Spectroruini, moine italien* » (*Nuit*, p. 27). Der Umgang mit der Übersetzungsthematik wird in einem « Avis de l'éditeur » konkretisiert: es enthält ein Repertoire von neun *romans gothiques*, auf die im Roman für Zitate und Anspielungen hauptsächlich zurückgegriffen wird: sieben sind Übersetzungen aus dem Englischen, zwei sind französische Produktionen, von denen sich eine als Übersetzung ausgibt.

Zudem ist der Roman der europäischen Zirkulation der Übersetzungen und der Permeabilität der nationalen Grenzen und Traditionen, der er sein Entstehen und seine Form schuldet, auch selbst unterworfen: schon um 1800 erscheint eine deutsche Übersetzung, eine wohl ebenfalls kurz nach Erscheinen entstandene Übersetzung ins Englische wird 1817 veröffentlicht.³⁰ Der « moine italien », der angeblich für die Übersetzung des Textes verantwortlich ist, verweist im Übrigen neben der Referenz zur englischen Gattung der *gothic novel* auch auf einen transnationalen Aspekt der Gattung selbst, in der ein italienisches Figurenrepertoire, aber auch mediterrane Schauplätze, eine wichtige Rolle spielen.

Im Verlauf des Romans trifft der Protagonist, Monsieur Dabaud, beispielsweise auf einen weiteren « moine italien » dessen Namen, Falconi, Monsieur Dabaud zu folgendem Schluss bewegt: « – Mon père [...], je suis fâché de vous le dire ; mais, quand on est italien, qu'on est moine et qu'on a un nom en -oni, on est inévitablement un coquin... » (*Nuit*, p. 102-103). Hier werden die Konventionen des Figureninventars in ihrer Stereotypie humorvoll lächerlich gemacht.³¹ Monsieur Dabaud beanstandet bei dieser Gelegenheit, dass ihm im Vergleich zu den *romans gothiques*, die seine Erwartungshaltung prägen, in seiner eigenen Abenteuergeschichte das Wissen um den Ort des Geschehens versagt bliebe. Der Mönch antwortet mit der scheinbaren Beschreibung der Umgebung des Schlosses. Dabei werden Zitate aus verschiedenen *romans gothiques* kombiniert, wobei geographische Referenzen vor allem Italien, aber auch Südfrankreich und Süddeutschland betreffen.

Die erzählerischen Experimente

Das Spiel mit der im Roman von Robert und Dubert fingierten Welt als Realisation der von Monsieur Dabaud im Roman gelesenen Fiktionen, bildet sich nicht nur dadurch ab, dass thematische Versatzstücke und Handlungsmotive aufgenommen werden, sondern auch dadurch, dass eine durchgängige und facettenreiche Praxis der Verweis- und Zitatmontage den Roman prägt.

³⁰ Deutsche Fassung: *Die Englische Nacht, oder die zwar vor einigen Jahren etwas außerordentlichen, heut zu Tage aber ganz einfachen und sehr gewöhnlichen Begebenheiten des Herrn Dabaud Kaufmanns in der Straße Saint-Honoré zu Paris : ein Roman wie es viele giebt. Aus dem Arabischen ins Irokesische, ... aus dem Läppischen ins Französische, und endlich jetzt ins Deutsche übersetzt durch den P. Spectroruini einem italienischen Mönch. [Celle] : [Schulze], [ca. 1800].*

Englische Fassung: *The Hero; or, the Adventures of a night: a romance. Translated [by Sophia Elizabeth Shedden [Matthew Lewis' Schwester]] from the Arabic into Iroquese; from the Iroquese into Hottentot; from the Hottentot into French; and from the French into English. 2 vol. Philadelphia: M. Carey & Son, 1817.*

³¹ Neben der hier erwähnten Passage steht dafür auch folgender Dialog zwischen Monsieur Dabaud und den beiden Banditen: « Nous sommes donc en Italie ? – Pouvez-vous le demander, après tout ce que vous avez vu? » (*Nuit*, p. 168).

Zunächst beschränkt sich dies darauf, dass Monsieur Dabaud die Realität zunehmend in den Kategorien und mit dem Erwartungshorizont erlebt, die für den *roman gothique* kennzeichnend sind. Beim Abendessen, zum Beispiel, scheint sein Sohn sehr müde zu sein; Monsieur Dabaud spricht in darauf an: « Quelqu'un t'a-t-il donné un soporifique aussi violent que celui qu'avait avalé le domestique de d'Orméville chez la marquise della Chiesa? » (*Nuit*, p. 58-59). Monsieur Dabaud erwähnt hier Figuren und Situationen aus dem Roman *Célestine, ou les époux sans l'être*, den Bellin de La Liborlière ein Jahr vor Erscheinen von *La Nuit anglaise* selbst veröffentlicht hatte.

In dem Moment, wo die eigentliche Manipulation Monsieur Dabauds beginnt, werden auch wörtlich zitierte, mehr oder weniger lange Passagen aus dem Repertoire eingangs genannter Romanen in den Erzähltext montiert. Zunächst handelt es sich nur um kurze Zitate, die in den Erzählerdiskurs oder die Rede der Figuren eingeflochten und dabei leicht transformiert werden, teils mit Anführungszeichen und Fußnote, teils durch Kursivierung markiert. Bald tauchen aber auch längere Zitatpassagen auf, die stilistisch und inhaltlich mit dem umliegenden Text in einen mehr oder weniger deutlichen, mehr oder weniger ironischen Kontrast treten.

Nach dem Essen schläft Monsieur Dabaud ein und erwacht im Vestibule einer nahe liegenden Kapelle. Erstaunt schaut er sich um und beschreibt dann selbst den Raum:

Ce vestibule est d'une forme gothique », s'écria-t-il enfin au bout de quelques moments ; il a de la majesté quoique le dessin en soit un peu lourd. Voilà des colonnes de marbre d'Italie dont les chapiteaux tombent en ruine, qui en soutiennent le dôme ; et quoique très élevées, leur diamètre est beaucoup plus grand que ne le comporte cet ordre d'architecture. » [...]

Der eigentlich deskriptive Teil der Passage ist dem Roman *L'Abbaye de Grasville* entnommen.³² Weitere deskriptive Passagen werden integriert, dann schließt Monsieur Dabaud: « Il résulte de tout ceci, ajouta M. Dabaud d'un ton triste, après avoir fini son examen, que je suis dans le vestibule de l'Abbaye de Grasville, et que me voilà en butte à toutes les entreprises du comte d'Ollifont, d'Ébune et autres scélérats [...] » (*Nuit*, p. 65-66). Monsieur Dabaud beschreibt nicht nur den Ort, an dem er sich befindet, sondern integriert einmal mehr auch Verweise auf Figuren und Handlungsoptionen des *roman gothique*.

Während sich das Zitatmaterial hier nahtlos einfügt, kommt es an anderen Stellen zu einer stärkeren *rupture* zwischen Quelltext und Erzählerdiskurs. In der bereits erwähnten Beschreibung der Umgebung des Schlosses ist dies beispielsweise der Fall. Ich zitiere nur den Anfang einer langen Passage:

En voulez-vous savoir davantage, je vais vous contenter. Regardez sur votre droite, vous apercevrez « tout à la fois le détroit de Messine, la rive de Calabre, qui se trouve en face, et une foule de sites sauvages et pittoresques de la Sicilie ; et l'Étna couronné de neiges éternelles, et se perdant dans les nues, la ville de Palermes et ses brillantes pyramides se font aussi distinguer ». D'un côté vous verrez « la mer, de l'autre le Piémont, dont la perspective se couronne, dans le lointain, par le sommet majestueux des Alpes ». (*Nuit*, p. 104)

Diese Zitat-Montage liefert nun keine kohärente Landschaft, sondern eine referentiell inkohärente Serie von Fragmenten. Sie exponiert damit das Montageprinzip, nach dem der ganze Roman funktioniert.

Bezeichnend für den Roman ist einmal mehr, dass er nicht zwischen Textebene, fiktionaler Welt und Rezeption trennt. Statt dessen wird die verbal vorgetragene deskriptive Passage als für Monsieur Dabaud sichtbar vorgestellt. Angesichts der Länge dieser Beschreibung würde Monsieur Dabaud die Landschaften allerdings lieber zu Hause in seinem « optique », eine Art

³² Von George Moore.

Guckkasten, betrachten.³³ Der Mönch stimmt ihm zu. Monsieur Dabaud solle nun weitergehen, denn « le lecteur attend des aventures » (*Nuit*, p. 106).³⁴

Der Roman lotet die Virtualitäten der Zitat-Montage und narrativen Metalepse weiter aus, als hier dargestellt werden kann. Neben der Perspektive des Lesers wird auch die des Autors mit einbezogen. Dieses zentrale Strukturprinzip des Romans hat ein offensichtliches parodistisches und selbstreflexives Potential. Es wird zudem durch zahlreiche Formen textueller Selbstreflexivität angereichert, von denen ich noch zwei kurz darstellen möchte.

Erstens integriert der Roman in stark selbstbezoglicher Weise Kommentare nicht nur, wie wir schon gesehen haben, über den zeitgenössischen Roman, sondern auch über den Handlungsverlauf und den Text von *La Nuit anglaise* selbst. Dabei wird auch die Beschreibungspraxis des *roman gothique*, mit seinen zahlreichen atmosphärischen, pathetischen und/oder exotischen Beschreibungen von Landschaften, Räumen, Objekten und Figuren ironisch reflektiert (bspw. *Nuit* 176 oder *Nuit* 155) und auf die Frage nach der Definition und den Grenzen der Gattung Roman bezogen.³⁵

Zweitens ist der im Roman des 18. Jahrhunderts besonders seltene Fall der Beschreibung eines Objekts erwähnenswert, das man als *mise en abyme* des Romans, in dem es enthalten ist, lesen kann. Monsieur Dabaud entdeckt in dem düsteren Schloss einen Schrank, der zahlreiche Schubladen hat, von denen jede jeweils ein für den Schauerroman notwendiges Requisit enthält. Ich zitiere einen Teil der recht langen Beschreibungspassage:

« L'intérieur de l'armoire était orné de figures d'or d'une assez grande proportion, costumées à l'antique. » Le premier tiroir [que Monsieur Dabaud] ouvrit contenait des poignards tachés de sang, non tachés de sang, rouillés, non rouillés, de toutes les formes et de toutes les tailles. Le second était rempli de robes de moines et de voiles de religieuses. Le troisième ne renfermait qu'une multitude innombrable de petites bouteilles soigneusement étiquetées ; c'était la collection complète de tous les poisons et les soporifiques imaginables. (*Nuit*, p. 130-132)

Die Aufzählung fährt in dieser Form fort bis zur zwölften Schublade. Der erste Satz der Passage stellt im Übrigen selbst ein Zitat dar, sodass nicht nur der beschriebene Schrank die topischen Objekte der Gattung enthält, sondern auch der Beschreibungstext selbst aus textuellen Versatzstücken des Gattungsrepertoires besteht. Die elfte Schublade enthält ein umfangreiches Manuskript, das Hinweise zum Erstellen von Gräben, Gräbern und Gefängnis-Gewölben bietet. Der Schrank beinhaltet also eine Anleitung für den Bau eines unheimlichen Schlosses, wie das, in dem sich der Schrank selbst befindet. In der zwölften Schublade schließlich befinden sich die Aufzeichnungen « d'un malheureux prêt de mourir », das Porträt einer traurig wirkenden jungen Frau sowie ein Paket mit Briefen, das auf einen mysteriösen « Übeltäter » verweist. Gemeinsam reflektieren diese Objekte Monsieur Dabauds eigene Situation, der für den Tod eines Mannes und das Unglück einer jungen Frau, der Geliebten seines Sohnes, verantwortlich ist. Der ganze Roman scheint in diesem Schrank, der sich zudem in einem Spiegel doppelt, noch einmal in Miniatur, als potentielles oder parodistisches Double, vorhanden.³⁶

³³ Bei dem Gerät, auf das nicht näher eingegangen wird, dürfte es sich um eine Art « Guckkasten », französisch « Zograscope » zur perspektivischen Betrachtung von Landschaftspanoramen oder Sehenswürdigkeiten handeln.

³⁴ Die Vermischung der Ebenen treibt Bellin noch ein Stück weiter, als Monsieur Dabaud Mühe hat sich zu entschließen, in eine verdeckte Nische zu schauen: « Cependant, dit-il avec l'air d'une réflexion profonde, si je n'y regarde pas, le lecteur ne saura pas ce qu'il y a dedans... » (*Nuit*, p. 118). Er bezieht den (imaginären) Leser seines gelebten Romans mit in seine Überlegungen ein, als würde er sich nicht nur in einer romanhaften Welt bewegen, sondern gewissermaßen durch seine Handlungen einen Romantext produzieren.

³⁵ Die Beschreibung der Maschine und der Verweis auf die Encyclopédie: Sie kommt aus einem Roman mit dem Titel *Le Tombeau*, der als posthume Publikation Ann Radcliffs ausgegeben wird. Dieser Roman existiert tatsächlich, allerdings ist die Attribution zu Ann Radcliffe fiktiv und der Roman direkt von H. Chassieux und N. Bizet, den angeblichen Übersetzern, verfasst (*Nuit*, p. 176). Die bis zur Parodie gesteigerte detaillierte Beschreibung des „oratoire“ und der Verweis auf « inventaire » oder « procès verbal » (*Nuit*, p. 153).

³⁶ Es sei noch angemerkt das der Schrank genau 14 Schubladen hat, einschließlich einer geheimen und einer besonders geheimen Schublade; dies entspricht exakt der Anzahl an Kapiteln des Teils des Romans, in dem

Fazit

Ich komme zum Schluss. Die dreifache Perspektive der subjektreflexiven, europäischen und metanarrative Aspekte des Romans konnte, so hoffe ich, eine Gesamtdarstellung von *La Nuit anglaise* leisten. Die enge Beziehung zwischen diesen Aspekten, die in vieler Hinsicht offensichtlich erscheint, kommt dabei durch das verbindende Prinzip der Selbstreflexivität zu stande. Eine solche enge Verbindung ist jedoch nicht selbstverständlich.

Erstens wäre zu fragen, welcher Zusammenhang zwischen formaler und erzählerischer Innovation einerseits, der europäischen Dimension andererseits, besteht. Auf *La Nuit anglaise* bezogen fragt sich, inwiefern der innovative Charakter des Romans dem englischen Einfluss bzw. dem Einfluss der englischen Gattung der *gothic novel* geschuldet ist. Selbstverständlich beruht in *La Nuit anglaise* die zentrale Strategie der Motiv- und Zitatmontage auf dem Bezug zur zunächst englischen Gattung der *gothic novel*. Zudem gilt, dass obwohl Richardson und Fielding im Roman als Modelle hochgehalten werden, Sternes selbstreflexiver *Tristram Shandy* eher Pate für den Roman gestanden zu haben scheint. Dabei steht auch, wie gezeigt werden konnte, das Selbstverständnis des französischen Romans zur Debatte.

Der eigentlich wichtige Impuls, der von der englischen *gothic novel* auf den französischen Roman ausgeht, scheint nun aber nicht das parodistische oder selbstreflexive Moment zu sein, sondern die Praxis der dichten, atmosphärischen Landschaftsbeschreibungen, die von Gilpin und Burke beeinflusst sind und bei Ann Radcliffe beispielsweise besonders sorgfältig an die handelnden Subjekte, ihre Wahrnehmung und Emotionen angebunden werden.

Zweitens besteht eigentlich, so scheint es, ein Spannungsverhältnis zwischen erzählerischer Experimentierfreude und der Funktion einer Selbstvergewisserung des Subjekts. Dies gilt umso mehr für die « forme discontinue » im Allgemeinen und die Prinzipien der Zitatmontage, der Metalepse, der Parodie und Selbstreflexivität von *La Nuit anglaise*, die mit ihrem ironischen und fragmentarischen Charakter eher eine subjektkritische als eine subjektkonstitutive Funktion nahe legt.

In *La Nuit anglaise* wird stattdessen eine gegenseitige Abhängigkeit erreicht. Erst indem Monsieur Dabaud in die parodierte Realität des *genre gothique* eintaucht, kann es für ihn zu einem Läuterungs- und Reinigungsprozess kommen. Umgekehrt ist dieses Eintauchen Auslöser für den experimentellen Umgang mit dem gattungsspezifischen Textmaterial. Das funktioniert, weil der narrative Untergrund, der die montierten Motive und Elemente gewissermaßen trägt, in seiner Kohärenz nicht gestört wird. Die Kohärenz der fiktionalen Welt oder die Identität des Protagonisten drohen niemals in der fragmentarischen Textualität unterzugehen. Zudem bleibt der rahmende Handlungsstrang, in dem der Grundkonflikt aufgebaut und aufgelöst wird, von der Praxis der Zitatmontage und der Metalepse ausgenommen.

Abschließend möchte ich noch einmal an die Forderung Dabauds an seinen Freund Daubert erinnern, eine « révolution dans la manière d'écrire » umzusetzen. Ist der hier besprochene Roman in der Lage, ein solches Programm einzulösen? Bei aller Virtuosität Bellins muss man dies verneinen: Einerseits desavouiert der Roman, wie gezeigt wurde, das Gattungsprogramm des *roman gothique*, auf dem er beruht. Zugleich bleibt der Roman selbst viel zu sehr in der Parodie und der Referenz zu dieser Gattung verstrickt, als dass er einen neuen, in die Zukunft weisenden Weg aufzeigen könnte.

Die Parodie ist eher Symptom einer Umbruchsituation des Romans als Ausweg oder Wegweiser. Was bleibt, und was der Roman letztlich im Kontext der Epoche leistet, hat Maurice

Monsieur Dabaud in die Welt des *roman gothique* eintaucht.

Lévy formule; er nennt *La Nuit anglaise* « la première – et peut-être la meilleure [...] grande parodie du genre ».³⁷

Bibliographie

- Bellin de La Liborlière, *La Nuit anglaise* (1799), éd. par Maurice Lévy, Toulouse: Anacharsis, 2006. [Nuit]
- Delon, Michel. « La réflexivité du roman libertin ». In: *Offene Gefüge. Literatursystem und Lebenswirklichkeit*. Festschrift für Fritz Nies zum 60. Geburtstag, éd. par Henning Krauss. Tübingen : Narr, 1994, S. 75-89.
- Delon, Michel. « Le roman de la révolution », dans: Michel Delon / Pierre Malandain, *Littérature française du dix-huitième siècle*, Paris: PUF, 1996.
- Gillet, Jean. « Les grands cimetières sous la lune : roman et révolution », dans : *Revue d'histoire de la littérature française* 90.4-5, 1990, p. 654-662.
- Graeber, Wilhelm. *Der englische Roman in Frankreich : 1741-1763. Übersetzungsgeschichte als Beitrag zur französischen Literaturgeschichte*. Heidelberg: Winter, 1995.
- Killen, Alice M. *Le Roman terrifiant ou roman noir de Walpole à Anne Radcliffe et son influence sur la littérature française jusqu'en 1840* (1920, 1967). Genève: Slatkine Reprints, 1984.
- Krauss, Henning. « Einleitung », in: Krauss éd. 1988, S. vii-xxix.
- Krauss, Henning, éd.: *Literatur der französischen Revolution: eine Einführung*. Stuttgart: Metzler, 1988.
- Lévy, Maurice. *Le Roman gothique anglais, 1764-1824*. Paris: Albin Michel, 1995 (chapitre VIII, « Travestis et 'radcliffades' », p. 479-516).
- Lévy, Maurice. « Préface », in: Bellin de La Liborlière, *La Nuit anglaise* (1799), éd. Par Maurice Lévy, Toulouse: Anacharsis, 2006, S. 5-25.
- Rieger, Dietmar. « 'Est-il donc vrai qu'on ne lit plus de Romans?' Die französische Narrativik der Revolution (1789-1799) zwischen Tradition und Innovation », in: Krauss éd. 1988, S. 114-141.
- Sade, D.A.F. de. *Idée sur les romans* (1799) suivi de *L'Auteur des Crimes de l'Amour à Villeterque*, hg. von Jean Glastier. Bordeaux: Ducros, 1970.
- Stewart, Philip & Michel Delon, éd.: *Le Second Triomphe du roman du XVIII^e siècle*, Oxford: Voltaire Foundation, SVEC, 2009.
- Stewart, Philip & Michel Delon. « Introduction », in: Stewart & Delon éd. 2009, S. 1-11. [Utile synthèse de la recherche ancienne et récente.]
- Stewart, Philip. « Traductions et adaptations : le roman transnational », in : Stewart & Delon, éd., 2009, S. 161-170. [Utile synthèse de la recherche ancienne et récente.]
- Van Gorp, Hendrik. « The Gothic novel as a Romantic narrative genre », in: *Romantic Prose Fiction*, ed. Gillespie, Gerald; Engel, Manfred; Dieterle, Bernard. Amsterdam/Philadelphia: John Benjamins, 2008, p. 249-262

³⁷ Lévy 1995, p. 491. « *La Nuit anglaise* est, à notre connaissance, le premier ouvrage conçu, de bout à l'autre de ses deux volumes, sur le mode parodique » (Lévy 1995, p. 491). « Aucune autre parodie du roman « gothique » n'a, à notre connaissance, la même densité, ne présente la même accumulation incroyable de détails caractéristiques, que *La Nuit anglaise* de Bellin de La Liborlière » (Lévy 1995, p. 498).