

Soziales Rollenspiel zwischen Zwang und Revolte

Vortrag im Rahmen der Reihe “Frankreich im Fokus junger Wissenschaftler”

von Hanna Klimpe, Universität Hamburg (Institut für Romanistik) / Université Paris VII (Département de Sociologie)

Der folgende Vortrag, „Soziales Rollenspiel als Zwang und Revolte“ behandelt einen Teil meiner im August 2014 abgegebenen, noch nicht verteidigten Doktorarbeit „*Niemand ist gerettet und niemand ist völlig verloren: Theatrales Handeln als Möglichkeit und Wirklichkeit in Le Rouge et le Noir, Les Faux-Monnayeurs und Les Mots“, in der ich das Theater als Modell für die Spielräume und Widerständigkeiten menschlichen Handelns untersucht habe. Das hört sich sehr abstrakt an und niemand hört mehr zu, in Bars oder Clubs sage ich meistens, damit nicht alle weglaufen: Kleine Jungs haben große Pläne und fallen damit entweder auf die Schnauze oder zu einem Mädchen ins Bett.*

Zunächst einmal möchte ich kurz auf die drei literarischen Werke eingehen:

Le Rouge et le Noir von Stendhal ist 1830 erschienen und gilt als einer der bedeutendsten Klassiker des französischen Realismus und neben *La Chartreuse de Parme* als Stendhals bekanntester Roman. Der Protagonist von *Le Rouge et le Noir* ist Julien Sorel, ein 18-jähriger mittelloser Kleinbürgersohn aus der Provinz, der die konservative Restaurationsgesellschaft hasst und von militärischem Heldentum wie sein großes Vorbild Napoleon träumt. Aufgrund der gesellschaftlichen Umstände entscheidet er sich aber für eine Karriere als Priester, um den sozialen Aufstieg zu realisieren: „Je sais choisir l'uniforme de mon siècle“, Ich weiß, welche Uniform ich in meinem Jahrhundert wählen muss, ist ein Kernsatz von Julien. Seine zentrale Charaktereigenschaft ist die *Hypocrisie*, die Heuchelei, wobei Stendhal mit diesem Begriff seinen Helden nicht verurteilt und damit auch die Gesellschaft bezeichnet.

Als Aspirant auf das Amt des Priesters arbeitet Julien zunächst als Hauslehrer beim Bürgermeister seiner Heimatstadt Verrières, Monsieur de Rênal, wo er eine Affäre mit der 12 Jahre älteren Ehefrau seines Arbeitgebers beginnt, kommt dann ins Priesterseminar in Besançon und landet dann im Zuge auf Empfehlung seines Mentors, des Abbé Pirard, in Paris, wo er eine Stelle als Sekretär beim adeligen Monsieur de La Mole antritt. Dort gewinnt er zunehmend das Vertrauen von Monsieur de La Mole und beginnt parallel eine Affäre mit dessen Tochter Mathilde. Als Mathilde schwanger wird, ernennt La Mole Julien zum Adligen, um der Schmach zu entgehen und eine Heirat zu ermöglichen. Der soziale Aufstieg ist gelungen, allerdings nur kurz: Seine ehemalige Geliebte Madame de Rênal gesteht Monsieur de La Mole in einem Brief ihre Affäre mit Julien. Als Julien

von La Mole verstoßen wird, fährt er nach Verrières und schießt während des Gottesdienstes auf Madame de Rênal. Diese wird nur leicht verletzt, Julien aber wird zu Tode verurteilt.

Les Faux-Monnayeurs von André Gide ist 1925 erschienen und ist stilistisch ein sehr experimenteller Roman: Gut ein Drittel des Romans besteht aus dem Tagebuch eines der Protagonisten, Édouard Molinier, die Erzählperspektive wechselt und die zahlreichen historischen Verweise sind inkongruent.

Der Roman beginnt damit, dass Bernard Profitendieu, ein Abiturient aus gutem Hause, anhand eines in einer Schublade gefundenen Briefes herausfindet, dass er ein unehelicher Sohn ist. Er bricht mit seiner Familie und definiert sich selber als *bâtard*, als Bastard, um bei dem Schriftsteller Édouard Molinier, dem Onkel seines besten Freundes Olivier, während der Sommerferien eine völlig neue Identität und ein Wertesystem jenseits des Großbürgertums zu suchen: „L'avenir appartient aux bâtards“, die Zukunft gehört den Bastarden, ist sein Schlachtruf. Der Schriftsteller Édouard versucht hingegen vergeblich, einen idealen Roman zu schreiben, der die Fragmentarität und Komplexität der Welt in ihrer Gesamtheit erfasst, sein Anspruch ist das „tout y faire entrer“, jede noch so kleine Banalität im Roman enthalten zu sehen. Nebenbei notiert und reflektiert er seine Beobachtungen über sein Umfeld in seinem Tagebuch. Bernard und Édouard reisen zunächst ins schweizerische Saas-Fée und verbringen danach einige Zeit in Édouards Wohnung in Paris. Im Rahmen der zahlreichen Nebenhandlungsstränge wendet sich Bernard zunehmend von seinen revolutionären Plänen ab und beschließt am Ende, zu seiner Familie und damit in den Schoß der bürgerlichen Gesellschaft zurückzukehren, um dort sein Bedürfnis nach *hônneteté*, nach Ehrlichkeit, innerhalb der Familie auszuleben. Auch Édouard beginnt tatsächlich, einen Roman mit dem Titel *Les Faux-Monnayeurs* zu schreiben.

Der dritte Text, den ich in meiner Doktorarbeit behandle, ist *Les Mots*, die 1964 erschienene Autobiographie von Jean-Paul Sartre. In der romanistischen Literaturwissenschaft wird *Les Mots* allerdings nicht als Autobiographie, sondern als erste Autofiktion verstanden, also als bewusst fikionalisierte und stilisierte Erzählung der eigenen Biographie. Dies wird allein daran deutlich, dass der Text nur die Zeit von Sartres Geburt bis zu seinem 11. Lebensjahr erzählt. Sartre selber hat über *Les Mots* gesagt: „*Les Mots* est un espèce de roman aussi, un roman auquel je crois, mais qui reste malgré tout un roman.“ - *Les Mots* ist eine Art Roman, ein Roman an den ich glaube, aber der trotzdem ein Roman bleibt.

Poulou, wie Sartre als kleiner Junge genannt wurde, ist ein kleiner Junge in der *Belle-Époque*, der vom Großvater und der verwitweten Mutter in der bürgerlichen Kleinfamilie derart zum Überwesen stilisiert wird, dass er verschiedene Wege sucht, seiner vermeintlichen Berufung als Auserwähltem

gerecht zu werden. Durch unterschiedliche Ereignisse wird sich Poulou bewusst, dass er möglicherweise doch nicht auserwählt ist: Nach einem Friseurbesuch, bei dem ihm seine Locken abgeschnitten werden, wird er sich beim Blick in den Spiegel seiner Hässlichkeit gewahr, die Kinder im *Jardin du Luxembourg* ignorieren ihn, in der Schule erkennt der Lehrer seine Genialität nicht, sondern beklagt seine Rechtschreibfehler. Poulou fühlt sich überflüssig, und versucht diesem Gefühl beizukommen, indem er sich erst als selbsternannter Heiliger, dann in selbstgeschriebenen Geschichten als Abenteuerheld zu emanzipieren versucht und schließlich als Schriftsteller sowohl seinem göttlichen Anspruch nach Allmacht als auch dem profanen Anspruch nach Anerkennung beikommt.

Das scheinen zunächst drei sehr heterogene Texte zu sein. Ich möchte Ihnen im Folgenden erläutern, warum ich diese Texte gewählt habe, um das Handeln der Protagonisten als Rollenverhalten und, weiter gefasst, das Theater als Modell für das Handeln in der Alltagswelt zu untersuchen.

Julien Sorel, der Hauptfigur aus *Le Rouge et le Noir*, Bernard Profitendieu und Édouard Molinier aus *Les Faux-Monnayeurs* und Poulou aus *Les Mots* haben eines gemeinsam: Die – abgesehen von Édouard – jugendlichen Helden versuchen, aus einer unterschiedlich gearteten Entfremdungserfahrung heraus in einer gesellschaftlichen Umbruchzeit ihren Platz in der Welt zu finden – und bei dieser Herausforderung, die ihre tatsächliche Lebenserfahrung bei Weitem übersteigt, vor den Anderen dabei auch noch eine möglichst elegante Figur zu machen. Dabei nehmen sich die Protagonisten als Rollenspieler und die Welt, in der sie leben, als Theater wahr, in dem sie unterschiedliche und oft widersprüchliche Rollenvorstellungen unter den jeweiligen sozialen Umständen und der Beobachtung der Anderen – seien es die Gesellschaft, die Familie oder die Geliebte - zu realisieren versuchen. Durch diese Rolleninszenierungen versuchen sie, ihre Wirklichkeit zu ihren Gunsten zu gestalten. Sie befinden sich dabei in einem permanenten Spannungsfeld zwischen dem Bedürfnis und dem sozialen Zwang, in der Welt, so wie sie ist, anerkannt zu werden, und dem Bedürfnis, die Welt so zu verändern, dass sie ihrem Ideal entspricht.

Dieses Spannungsfeld möchte ich am Beispiel von Julien Sorel und Poulou ausführen:

Pour Julien, faire fortune, c'était d'abord sortir de Verrières; il abhorrait sa patrie. (...) Alors il songeait avec délices qu'un jour il serait présenté aux jolies femmes de Paris, il saurait attirer leur attention par quelque action d'éclat. Pourquoi ne serait-il pas aimé d'une d'elles, comme Bonaparte, pauvre encore, avait été aimé de la brillante Mme de Beauharnais? Depuis bien des années, Julien ne passait peut-être pas une heure de sa vie sans

se dire que Bonaparte, lieutenant obscur et sans fortune, s'était fait le maître du monde avec son épée. (Stendhal 2008: 32)

Dieser Abschnitt zu Beginn des Romans beschreibt Juliens erste Rolle, die Napoleon-Rolle als Vorbild eines revolutionären Helden, der sich aus kleinen Verhältnissen hochgekämpft hat. Da eine militärische Karriere in der Restaurationsgesellschaft nicht mehr möglich ist, wählt er die Rolle, die ihm den sozialen Aufstieg am Besten ermöglicht, auch wenn sie ihm persönlich verhasst ist: Die des Priesters. An der obigen Beschreibung wird deutlich, dass die Napoleon-Rolle für Julien einerseits für das Bedürfnis nach Umsturz steht, andererseits aber auch nach Anerkennung in Form der Liebe der adeligen Frauen, die eigentlich repräsentativ für die sozialen Umstände stehen, die ihn unterdrücken.

Ein anderes Beispiel für das Spannungsfeld zwischen Zwang, Bedürfnis nach Anerkennung und Bedürfnis nach Revolte kann an folgender Stelle in *Les Mots* festgemacht werden:

Je commençais à me découvrir. Je n'étais presque rien, tout au plus une activité sans contenu, mais il n'en fallait pas davantage. J'échappais à la comédie: je ne travaillais pas encore mais déjà je ne jouais plus, le menteur trouvait sa vérité dans l'élaboration de ses mensonges. Je suis né de l'écriture: avant elle, il n'y avait qu'un jeu de miroirs; dès mon premier roman, je sus qu'un enfant s'était introduit dans le palais de glaces. Écrivant, j'existais, j'échappais aux grandes personnes; mais je n'existais que pour écrire et si je disais: moi, cela signifiait: moi qui écris. N'importe: je connus la joie; l'enfant public se donna des rendez-vous privés. (Sartre 2005: 126)

Diese Szene ist an Beginn des zweiten Teils von *Les Mots* zu finden, das in die Kapitel *Lire* und *Écrire* gegliedert ist. Der Entdeckung des Schreibens als Möglich des Selbstentwurfes, der in dem Absatz beschrieben wird, geht die Entdeckung der Diskrepanz zwischen dem Selbstverständnis als Wunderkind und seiner realen Hässlichkeit und Fehlbarkeit voraus, die in Poulou das schmerzhafteste Gefühl der totalen Überflüssigkeit hervorruft. Durch das Schreiben findet er eine Möglichkeit, nicht mehr von der Familie als Wunderkind inszeniert zu werden, sondern seine eigenen Rollen zu suchen und zu erfinden. Dafür benutzt er aber die Worte und die Literatur, also genau die Ausdrucksformen, die in seiner Familie zum Heiligtum stilisiert werden. Die Rolle des Schriftstellers bedeutet also einerseits eine Rebellion gegen die bürgerlichen Werte seiner Familie, die eine Karriere als Professor für ihn vorgesehen hat, also auch ihre Anerkennung.

An den vorangegangenen Beispielen wurde bereits deutlich, dass das soziale Rollenspiel in den

literarischen Werken vielschichtig ist. Die einzelnen Rollen der Protagonisten widersprechen und bedingen sich gleichermaßen. In meiner Arbeit habe ich versucht, anhand der sich ebenso widersprechenden wie sich bedingenden Verwendung des Rollenbegriffes in der Soziologie, der philosophischen Anthropologie und der Theater- und Kulturwissenschaften das Rollenverhalten in der Alltagswelt auszudifferenzieren und zu systematisieren.

Rollen-/Theatermetapher und Rollentheorie

Die Rollen- bzw. Theatermetapher – der Mensch als Rollenspieler im Theater der Welt – geht auf Platon zurück. Einen guten Überblick über die Begriffsgeschichte der Rollen- und Theatermetapher bietet Ralf Konersmann in seinem Aufsatz *Die Metapher der Rolle und die Rolle der Metapher*. Dort betont er, dass die Rollen- und Theatermetapher zwar auf der einen Seite plastisch und unmittelbar einleuchtend erscheint, auf der anderen Seite sehr unterschiedlich interpretiert wurde und wird: Er führt u.a. das barocke *theatrum-mundi*-Gleichnis als Aufforderung an, dem Theater-Schein der diesseitigen Welt zu entsagen und „das eigentliche Leben in der Transzendenz zu suchen“, aber auch Rousseaus Kulturkritik an der Entfremdung des Menschen von der Natur durch die Rolle oder Nietzsches These, dass das Leben *in Wahrheit* Theater sei, da der Mensch sich von Natur aus verstelle.

Als wissenschaftlicher Begriff, um das Verhalten des Menschen in der Alltagswelt zu beschreiben, ist der Rollenbegriff ebenso wie die Theatermetapher gleichermaßen einleuchtend wie vielschichtig und widersprüchlich. Die Rollentheorie wurde in den 1960er-Jahren populär, vor allem in den Sozialwissenschaften bei Ralf Dahrendorf und Erving Goffman, als auch in der philosophischen Anthropologie bei Helmuth Plessner.

Die Sozialwissenschaften haben vor allem den Begriff der *sozialen Rolle* geprägt, die die normativen Verhaltenserwartungen der Gesellschaft an das Individuum beschreibt. Die soziale Rolle wird entsprechend als Handlungsmuster begriffen. Der Begriff wurde dabei ausgehend von zwei unterschiedlichen Handlungstheorien entwickelt.

Am Bekanntesten war lange Zeit die radikale und stark behaviouristische Ausrichtung der Rollentheorie, wie sie Talcott Parsons in den USA entwickelt hat und in Deutschland durch Ralf Dahrendorfs *homo sociologicus* bekannt wurde. Die an Parsons orientierte Rollentheorie begreift die Rolle als Entfremdungssymptom bzw. als „Bündel von Erwartungen“ (Dahrendorf 2006: 26), das dem Einzelnen unter Drohung von Sanktionen von der Gesellschaft aufoktroziert wird:

Am Schnittpunkt des Einzelnen und der Gesellschaft steht *homo sociologicus*, der Mensch als Träger sozial vorgeformter Rollen. Der Einzelne *ist* seine sozialen Rollen, aber diese Rollen *sind* ihrerseits die ärgerliche Tatsache der Gesellschaft.“ (Dahrendorf 2006: 16)

Die Rolle ist in dieser Hinsicht auch ein stark anti-aufklärerisches Phänomen, das den Handlungsspielraum des Einzelnen nicht nur einschränkt, sondern im Prinzip negiert.

Eine weniger große Kluft zwischen dem Einzelnen und der Gesellschaft sieht der Soziologe Erving Goffman im Rollenbegriff. Goffman ist ein Vertreter des symbolischen Interaktionismus, der auf den Sozialpsychologen George Herbert Mead zurückgeht. Der symbolische Interaktionismus geht davon aus, dass Identität sich erst in der Interaktion und der Kommunikation mit den Anderen entwickelt, kommuniziert wird dabei über Symbole, die von allen Teilen der Gesellschaft mehr oder weniger gleich interpretiert werden.

Goffman erklärt ebenso wie Dahrendorf das Rollenspiel durch die Beobachtung und Beurteilung des Einzelnen (Akteur) durch die Gesellschaft (Zuschauer). Aber der Einzelne ist nach Goffman nicht rein passiver Träger von Verhaltenserwartungen, sondern benutzt die Rolle auch, um andere zu beeinflussen und seine private Sphäre zu schützen: So betont er z.B. in seinem Hauptwerk *Wir alle spielen Theater: Die Selbstdarstellung im Alltag*, dass „nicht immer vollständige Übereinstimmung herrschen muß zwischen dem spezifischen Charakter einer Darstellung und der verallgemeinerten sozialen Rolle, in der sie vor uns erscheint“ (Goffman 2011: 30). Die Interaktion im Rollenspiel ist zu verstehen als „der wechselseitige Einfluss von Individuen untereinander auf ihre Handlungen während ihrer unmittelbaren physischen Anwesenheit“ (Goffman 2011: 18). Die Akteure beeinflussen die Zuschauer ebenso wie die Zuschauer die Akteure, das Rollenspiel ist sowohl durch sozialen Zwang als auch durch persönliche Interessen motiviert.

So viel zu den Ansätzen der Sozialwissenschaften. Eine andere Perspektive des Rollenverhaltens beleuchtet der philosophische Anthropologe Helmuth Plessner. Er sieht die Rolle nicht primär als soziales Phänomen, sondern als Teil der *conditio humana*, die auf die *exzentrische Positionalität* des Menschen zurückgeht: Diese bezeichnet das Phänomen, dass der Mensch zur Selbstbeobachtung fähig ist und damit auch fähig, Distanz zu sich selbst zu wahren und so der Zuschauer seiner eigenen Rolle zu sein. So kann er, prinzipiell unabhängig von der Gesellschaft, sich seinen

Rollenvorstellungen entsprechend gestalten.

Immer ist der Mensch in seiner Verdoppelung zu einer erfahrbaren Rollenfigur erst er selbst. Auch alles das, worin er seine Eigentlichkeit sieht, ist nur seine Rolle, die er vor sich selber und anderen spielt. [...] Er ist nur, wozu er sich macht und versteht. Als seine Möglichkeit gibt er sich erst sein Wesen kraft der Verdoppelung in einer Rollenfigur, mit der er sich zu identifizieren versucht. (Plessner 1960: S.213ff.)

Die Rolle ist hier kein Entfremdungssymptom, im Gegenteil wird der Mensch erst durch die Rolle Mensch.

Sowohl Dahrendorf als auch Goffman und Plessner gerieten bis Mitte der 1990er Jahre mehr oder weniger in Vergessenheit. Als zu undifferenziert galt die sozialwissenschaftliche Rollentheorie, vor allem die strikte Trennung zwischen Individuum und Gesellschaft wurde kritisiert. Bei Plessner hingegen wurde bemängelt, dass das Prinzip der exzentrischen Positionalität die sozialen Einflüsse komplett vernachlässigte.

Mitte der 1990er Jahre wurden Goffman und Plessner im Rahmen des DFG-Forschungsprojekt „Theatralität“ unter der Leitung der Theaterwissenschaftlerin Erika Fischer-Lichte wiederentdeckt. Das interdisziplinär-kulturwissenschaftliche ausgerichtete Projekt brachte sehr heterogene Ansätze von Theater- und Literaturwissenschaftlern, Politikwissenschaftlern oder Philosophen zusammen, um das Theater als Modell für kulturelle Wirklichkeit zu untersuchen. In ihrem Standardaufsatz *Theatralität als Modell in den Kulturwissenschaften* definiert Fischer-Lichte den Begriff folgendermaßen:

Als Wirklichkeit (Theater) wird eine Situation erfahren, in der ein Akteur an einem häufig besonders hergerichteten Ort zu einer bestimmten Zeit sich, einen anderen oder etwas vor den Blicken der anderen (Zuschauer) darstellt oder zur Schau stellt. Kulturelle Wirklichkeit erscheint in diesem Sinne prinzipiell als theatrale Wirklichkeit. [...] Von Theatralität reden wir, wenn die im Hinblick auf eine spezifische Wahrnehmung vorgenommene Inszenierung von Körperlichkeit zur Aufführung gelangt. (Fischer-Lichte 2004c: 7ff.)

Goffman und Plessner sind in der Theatralitätsliteratur zwar zentrale Referenzen, im Mittelpunkt der Theatralitätsforschung steht aber primär die Frage nach Wirklichkeitserzeugung im direkten Austausch zwischen Akteuren und Zuschauern. Die Reflexionen und Vorstellungen, die der Rollenwahl und dem Rollenverhalten vorangehen und in den hier untersuchten Texten umfangreich

ausgeführt werden, werden nicht untersucht.

Die Idee der Wirklichkeitserzeugung nach den Prinzipien Theaters, so wie es in der Theatralitätsforschung verstanden wird, geht auf den russischen Theatermacher und -theoretiker Nikolai Evreinov und sein Konzept des *teatral'nost* (Theatralität) zurück. Er versteht Theatralität als das allgemein verbindliche Gesetz der schöpferischen Transformation der von uns wahrgenommenen Welt. Damit steht er dem Rollenbegriff Plessners sehr nahe, Evreinov bezieht das schöpferische Potential des Rollenspiels aber nicht nur auf den Menschen und seinen idealen Selbstentwurf, sondern auf den Entwurf und die Veränderung der Welt, in der der Mensch lebt. Quintessenz seiner Philosophie ist die Überwindung der festgelegten Grenzen, die dem Menschen scheinbar gesetzt sind.

Bei diesem kurzen Überblick über die Ansätze der Rollen- und Theatralitätsliteratur wurde bereits deutlich, in welchem breiten Spektrum sich das Rollenverhalten abspielen kann. Ich habe in meiner Arbeit daher folgendes Schema entwickelt, um die Rollenpluralität der Protagonisten zu systematisieren und die Spannungsfelder und Spielräume dieser Rollen besser untersuchen zu können. In diesem Schema gibt es vier Rollenfunktionen.

Ich differenziere zum einen in einen internen Spannungspol zwischen sozialer und fiktiver Rolle. Diese Gegenüberstellung verdeutlicht den Spannungspol zwischen dem Zwang durch die Gesellschaft, eine bestimmte Rolle anzunehmen, einerseits und der Autonomie der Rollenwahl des Protagonisten andererseits. Soziale Rollen nenne ich solche, die unter den jeweiligen sozialen Normen akzeptiert und erwünscht sind. Um sozial akzeptiert zu sein, muss prinzipiell zumindest eine soziale Rolle eingenommen werden, wobei in der Wahl der Rolle ein mehr oder weniger großer Spielraum besteht. Ich orientiere mich also eher an Goffman als an Dahrendorf.

Der sozialen Rolle stelle ich Idealrollen als *fiktive Rollen* gegenüber, mit denen sich die Protagonisten von den Normen und den Erwartungshaltungen der Anderen emanzipieren wollen. Fiktive Rollen orientieren sich an literarischen oder historischen Figuren und sind unter den jeweiligen sozialen Normen nicht vorgesehen oder sogar verboten. Sie werden in aller Regel inszeniert, um die sozialen Normen zu unterwandern oder zu transformieren und subjektive Wunschvorstellungen zu realisieren. In der Wahl seiner fiktiven Rolle sind die Protagonisten prinzipiell frei, bei den Realisierungsversuchen stoßen sie aber aufgrund des anti-normativen Charakters dieser Rolle auf mehr oder weniger große Hindernisse.

Zum zweiten differenziere ich in einen externen Spannungspol zwischen der Rolle des Akteurs und der Rolle des Beobachters. Diese Gegenüberstellung verdeutlicht, dass die Protagonisten nicht nur

in ihrem Rollenhandeln von den Anderen beobachtet und beurteilt werden, sondern selber auch als Beobachter in das Rollenhandeln der Anderen eingreifen.

Als Akteurs-Rollen werden die Rollen bezeichnet, die am stärksten und unmittelbarsten den Impuls ausdrücken, aktiv und zielgerichtet die Welt zu verändern – in dem Bewusstsein, damit sich und seine Vorstellungen dem Urteil der Beobachter auszusetzen. Als Beobachter-Rolle werden die Rollen bezeichnet, in der das Rollenverhalten der Anderen beeinflusst und beurteilt werden soll. Im Spannungspol zwischen der Rolle des Akteurs oder der des Beobachters spiegelt sich ein Konflikt zwischen Involviertheit in und Distanz zur Welt und zu den sozialen Normen wider – die Veränderung der Wirklichkeit ist nur möglich, indem immer wieder Distanz zur Welt eingenommen wird.

Die Rollen, die die Protagonisten in *Le Rouge et le Noir*, *Les Faux-Monnayeurs* und *Les Mots* einnehmen, können folgendermaßen in das oben ausgeführte Schema eingeordnet werden. Die Rollenbezeichnungen sind die, die sich die Protagonisten in den Werken selber geben:

	Soziale Rolle	Fiktive Rolle	Beobachter-Rolle	Akteurs-Rolle
<i>Julien Sorel</i>	Priester (Hauslehrer, Seminarist, Sekretär)	Napoleon (Don Juan)	Napoleon	Priester (Hauslehrer, Seminarist, Sekretär), Don Juan
<i>Bernard Profitendieu</i>	Sohn (wird negiert)	Bastard (Theseus, Hamlet)	Hamlet	Theseus
<i>Édouard Molinier</i>	Tatsächlicher Schriftsteller	Idealer Schriftsteller	Idealer Schriftsteller	Tatsächlicher Schriftsteller (Leerstelle)
<i>Poulou</i>	<i>Enfant sage</i> , Schriftsteller	Heiliger, Abenteuerheld	<i>Enfant Sage</i>	Heiliger, Abenteuerheld, Schriftsteller

Julien Sorel möchte gerne die fiktive Rolle des Napoleon ausleben, entscheidet sich aber gemäß der gesellschaftlichen Umstände für die soziale Rolle des Priesters, um sozial aufzusteigen. Dieser wird in den konkreten Variationen des Hauslehrers in seiner Heimatstadt Verrières, als Seminarist in Besançon und als Sekretär in Paris ausgelebt. Aus der Rolle des Napoleon erwächst ebenfalls eine Variation der fiktiven Rolle, die des Don Juan, in der die militärische durch die sexuelle Eroberung ersetzt wird. Aktiv und unmittelbar handeln tut Julien in der Rolle des Priesters und ihren Variationen sowie in der Rolle des Don Juan. In der Rolle des Napoleon beobachtet und verurteilt er die Gesellschaft, sie bleibt aber immer in der Antizipation, ein Ideal in einer unabsehbaren Zukunft.

In *Les Faux-Monnayeurs* bilden sich Bernard Profitendieus Rollen mit der Negierung seiner

sozialen Rolle als Sohn aus. Er definiert sich in der fiktiven Rolle des Bastards neu, wobei er sich an zwei vaterlosen literarischen Helden orientiert: Einmal an Theseus als Abenteurer, zum Anderen an Hamlet als reflexiven Wahrheitssucher. An den Polen des Handelns als Theseus und des Beobachtens als Hamlet stellt sich für Bernard die Frage, auf welche Art und Weise er am Besten ein neues Wertesystem und eine neue Identität finden kann.

Bei Édouard hingegen überlappen sich die soziale und die fiktive Rolle im Prinzip, da beide durch die Rolle des Schriftstellers besetzt sind. Während in seiner sozialen Rolle als Schriftsteller aber verlangt wird, dass er publiziert, ist in seiner fiktiven Rolle des idealen Schriftstellers das tatsächliche Schreiben eines idealen Romans, der die gesamte Komplexität der Welt erfasst, im Prinzip unmöglich. Dadurch, dass er sich während der Romanhandlung im Schreibprozess befindet, wird diese Diskrepanz allerdings nicht sichtbar. In seiner Rolle als idealer Schriftsteller beobachtet er dennoch die Welt und die Anderen sehr akribisch und beeinflusst deren Handlungen durch seine Beobachtungen entscheidend, in der Rolle des Akteurs verbleibt aber eine Leerstelle. Édouard ist insofern ein besonders interessanter Fall, als er in gewisser Hinsicht zwei zentrale Kennzeichen des Rollenverhaltens – den sozialen Druck und den Handlungsimpuls – zunächst aushebelt.

In *Les Mots* nimmt Poulou zunächst die soziale Rolle des *Enfant sage* ein, die ihm von der Familie auferlegt wird, die er aber zunächst nicht als Zwang empfindet. Durch die Beobachtung der Welt, wie sie durch das Lesen und die Literatur dargestellt wird, legt sich das *enfant sage* ein eigenes, perfekt geordnetes Weltbild zurecht. Mit der Entdeckung der Diskrepanz zwischen der Welt der Bücher und der *Comédie Familiale* und der realen, chaotischen Welt, deren Zentrum er nicht ist, entwirft er die fiktiven Rollen des Heiligen und des Abenteurerhelden, mit denen er erstmals aktiv zu handeln beginnt. Diese Rollen führen schließlich zu dem Entschluss, Schriftsteller zu werden, eine Rolle, die ihn handlungsfähig macht und seinem Allmachtsbedürfnis entspricht, aber auch sozial integriert.

Es wird deutlich, dass soziale und fiktive Rollen, Rollen des Akteurs und des Beobachters sich in wechselseitigem Bezug zueinander ausbilden, miteinander verzahnt sind und sich gegenseitig beeinflussen. Man kann also nicht sagen, die soziale und die fiktive Rolle würden einen unüberwindbaren Gegensatz zwischen gesellschaftlichem Zwang aus und dem Bedürfnis nach Revolte ausdrücken; und auch nicht, dass die Rolle des Beobachters eine rein passive und die des Akteurs eine rein schöpferische sei. Jede Handlung in einer bestimmten Rolle ist also auch von den anderen Rollen beeinflusst, was dazu führt, dass das schöpferische Potential des Rollenhandelns zwar von den Protagonisten angestoßen und gelenkt wird, daraufhin aber eine Eigendynamik

entwickelt, die manchmal zu den erwarteten, manchmal aber zu gänzlich neuen Ergebnissen führt. Dies möchte ich pro Protagonist anhand eines Beispiels ausführen.

In *Le Rouge et le Noir* gibt es eine Szene, in der eine Parade und ein Gottesdienst zu Ehren des Königs organisiert wird. Juliens Geliebte Madame de Rênal, die Frau des Bürgermeisters, bei dem Julien als Hauslehrer arbeitet, schafft es, ihn als Ehrengardisten bei der Parade einzuschleusen, was für einen Skandal sorgt:

Mais une remarque fit oublier toutes les autres: le premier cavalier de la neuvième file était un fort joli garçon, très mince, que d'abord on ne reconnut pas. Bientôt un cri d'indignation chez les uns, chez d'autres le silence de l'étonnement annoncèrent une sensation générale. On reconnaissaient dans ce jeune homme, montant un des chevaux normands de M. Valenod, le jeune Sorel, fils du charpentier. Il n'y eut un cri contre le maire, surtout parmi les libéraux. (...)

Pendant qu'il était l'occasion de tant de propos, Julien était le plus heureux des hommes. Naturellement hardi, il se tenait mieux à cheval que la plupart des jeunes gens de cette ville de montagne. Il voyait dans les yeux de femmes qu'il était question de lui (...). Il était officier d'ordonnance de Napoléon et chargeait une batterie.)
Stendhal 2008: 106).

Diese Szene bringt das Wechselspiel aus Zwang und Revolte, das Juliens Handeln prägt, prägnant auf den Punkt. Ohne, dass Julien mit der Rolle des Don Juan gegen die Normen verstoßen hätte, wäre er nie zum Ehrengardisten ernannt worden. Andererseits wird die Parade und seine Funktion dort aufgeführt, um die Normen der Restaurationsgesellschaft zu stärken, Juliens Aufgabe innerhalb der Parade ist klar definiert. Trotzdem wird sein Auftritt als revolutionär wahrgenommen, da er nicht standesgemäß ist – der soziale Aufstieg nimmt seinen Weg. Weniger als das Entsetzen der Bürger aber bemerkt Julien, der sich den Rahmen der Parade ausblendet und sich selbst als Napoleon inszeniert, das Wohlwollen der Frauen. Hier wird wieder deutlich, dass die Rolle des Napoleons nicht nur revolutionär motiviert ist, sondern auch auf die Anerkennung durch die adeligen Frauen ausgerichtet ist. Das schöpferische Potential des Rollenspiels, das Gelingen des sozialen Aufstieges, liegt in einem Wechselspiel aus sozialer und fiktiver Rolle, aus Anerkennung der Normen und bewusstem Verstoß gegen diese.

In *Les Faux Monnayeurs* wird das Verhältnis von Zwang und Revolte anhand der Beobachter-Rolle Édouards in einer Szene sehr differenziert dargestellt. In seinem Tagebuch beschreibt Édouard, wie er in einem Bücherladen den Teenager Georges Molinier beobachtet, der, sobald er sich unbeobachtet wähnt, weil der Aufseher das Ladengeschäft kurz verlassen hat, ein Buch in seinem

Mantel verschwinden lässt. Als Georges aber bemerkt, dass Édouard in ihn beobachtet, verhält er sich wieder überdeutlich normkonform:

Il sortit de la poche le livre dérobé; l'y renfonça; s'écarta de quelque pas; tira de l'intérieur de son veston un pauvre petit portefeuille élimé, où il fit mine de chercher l'argent qu'il savait fort bien ne pas y être; fit une grimace significative, une moue de théâtre, à mon adresse évidemment, qui voulait dire: « Zut! Je n'ai pas de quoi », avec cette petite nuance en surplus: « C'est curieux, je croyais avoir de quoi », tout cela un peu exagéré, un peu gros, comme un acteur qui a peur de ne pas se faire entendre. Puis enfin, je puis presque dire: sous la pression de mon regard, il se rapprocha de nouveau de l'étalage, sortit enfin le livre de sa poche et brusquement le remit à la place que d'abord il occupait. Ce fut fait si naturellement que le surveillant ne s'aperçut de rien. (Gide 2009: 97)

Anschließend folgt Édouard dem Jungen und spricht ihn an. Georges verneint heftig, das Buch gestohlen zu haben, bis Édouard selber anfängt zu zweifeln. Schließlich kauft Édouard ihm das Buch.

Hier wird deutlich, inwiefern in der Rolle des Akteurs und des Beobachters um die Deutungshoheit der Wirklichkeit gerungen wird. Zum einen wird die Internalisierung der Norm betont – Georges ist bereits unruhig, bevor er Édouards Beobachtungen bemerkt hat – andererseits handelt er trotzdem, in einer durchaus gefährlichen Situation, entgegengesetzt der Norm. Die Beobachtung durch den Aufseher, der die Norm repräsentiert, wird durch die Beobachtung Édouards ersetzt. Dies führt dazu, dass Georges das Buch zurückstellt. Er muss dabei das Zurückstellen des Buches überdeutlich als Selbstverständlichkeit inszenieren, um sein Gesicht zu wahren. Dabei erwartet er vom Blick Édouards die Absolution, nachdem Georges aber den Laden verlässt, kehren sich die Verhältnisse um, und Édouard wird zum maniert wirkenden Schauspieler. Denn hier wird die Absolutheit des beurteilenden Blickes wieder in Frage gestellt: Georges selbstbewusstes Auftreten lässt Édouard daran zweifeln, was er mit eigenen Augen gesehen hat. Am Ende erreicht Georges sein Ziel, das Buch bekommen zu haben, ohne es bezahlen zu müssen.

Die Wirklichkeit von Bernard Profitendieu ändert sich hingegen im Zuge seines Rollenhandelns auf eine Art und Weise, die dazu führt, dass er erkennen muss, dass er seinen Idealen nicht gerecht werden kann. Im Rahmen seiner Neudefinition des Bastards wendet er sich zunehmend von der reflexiven Rolle des Hamlets ab und wählt die Akteurs-Rolle des Theseus, insbesondere als selbsternannter Retter von Laura Douviers, einer jungen Frau, die mit einem mittelmäßigen Mann verheiratet ist und während eines Aufenthalts im Sanatorium eine Affäre begonnen hat, von der sie nun schwanger ist. Bernard versteht die Liebe als platonisch und ganzheitlich: „Près d'elle, toute

pensée charnelle me semble impie“, heißt es an einer Stelle, „Pour moi, je me sens indivisible; je ne puis me donner qu'en entier“ an einer anderen.

Die leibliche Realisierung der Liebe erfährt Bernard dann durch ihre Schwester Sarah, allerdings geht die Verführung von Sarah aus, die in Anbetracht der den Männern unterworfenen Negativbeispielen ihrer Schwestern Rachel und Laura ihr Liebesleben und ihre Entjungferung selber in die Hand nehmen will. Sarahs energisches Vorgehen entspricht dabei viel eher dem Handlungsmuster der Theseus-Rolle als Bernards letztlich mehr als Plan denn als konkrete Handlung sichtbare Rolle des griechischen Helden: „Bernard n'était resté sous la table qu'un instant; juste le temps de sentir les deux lèvres brûlantes de Sarah s'écraser voluptueusement sur les siennes.“ - Bernard war nur einen Augenblick unter dem Tisch geblieben; gerade lange genug, um Sarahs heiße Lippen zu spüren, die sich begehrllich auf seinen Mund pressten.

Bernard n'a pas beaucoup dormi. Mais il a goûté, cette nuit, d'un oubli plus reposant que le sommeil; exaltation et anéantissement à la fois, de son être. Il glisse dans une nouvelle journée, étrange à lui-même, épars, léger, nouveau, calme et frémissant comme un dieu. Il a laissé Sarah dormant encore; s'est dégagé furtivement d'entre ses bras. Et quoi? Sans un nouveau baiser, sans un dernier regard, sans une suprême étreinte amoureuse? Est-ce par insensibilité qu'il la quitte ainsi? Je ne sais pas. Il ne sait lui-même. Il s'efforce de ne point penser, gêné de devoir incorporer cette nuit sans précédents, aux précédents de son histoire. (Gide 2009: 330).

Die Verführung durch Sarah, die seine fiktive Rolle konsequenter lebt als er, verstört Bernard zutiefst, er sieht seine Ideale zerstört. Gleichzeitig öffnet sich ihm eine neue Wirklichkeit und neue Sichtweisen. Das Verhältnis zu Sarah ist der Beginn eines Wechsels von der rein reflexiven Hamlet-Rolle in ein tatsächliches Handeln als Theseus, indem er seine Ideale zunehmend ins Reale überführt. Das Ideal des Einheitlichen, Metaphysischen verändert aber im Rahmen der gerade von Sarah eher pragmatisch motivierten Liebesnacht zumindest für einen kurzen Moment die Wirklichkeit von Sarahs zynischem kleinen Bruder Armand, der das Geschehen hinter einem Vorhang beobachtet hat: Er küsst das von der Entjungferung blutgetränkte Taschentuch und vergisst dabei unter Tränen seinen Nihilismus:

Une indicible émotion l'étreint. Ses lèvres tremblent... Il aperçoit sous l'oreiller un mouchoir tâché de sang; il se lève, s'en empare, l'emporte et, sur la petite tache ambrée, pose ses lèvres en sanglotant. (Gide 2009: 329).

Ganz andere Probleme mit seinem Körper und seiner Wirklichkeit hat Poulou in *Les Mots*. Dem

Gefühl des *indéfini en chair et os*, dem undefinierten Körpergefühl, versucht er durch die Selbstinszenierung als Abenteuerheld in seinen selbstgeschriebenen Geschichten und in der Rolle des Heiligen beizukommen, wobei er die Worte und die Literatur für realer hält als die Dinge. Als Schreiber hat er eine Allmacht über fiktionale Welt der Literatur, worunter vor allem seine erfunden Figur Daisy zu leiden hat:

Héros, je luttai contre les tyrannies; demiurge, je me fis tyran de moi-même, je connus toutes les tentations du pouvoir. J'étais inoffensif, je devins méchant. Qu'est-ce qui m'empêchait de crever les yeux de Daisy? Mort de peur, je me répondais: rien. Et je lui crevais comme j'aurais arraché les ailes d'une mouche. (...) Le monde écrit lui aussi m'inquiétait: parfois, lassé des doux massacres pour enfants, je me laissais couler, je découvrais dans l'angoisse des possibilités effroyables, un univers monstrueux qui n'était que l'envers de ma toute-puissance; je me disais: tout peut arriver! et cela voulait dire: je peux tout imaginer. (Sartre 2005: 122)

Trotz der ersten Revolte gegen die *Comédie Familiale*, sowohl durch den selbstbestimmten Handlungsentwurf als Schreiber als auch durch den antinormativen Inhalt des Geschriebenen bleibt Poulou in seinem Grundkonflikt der Nicht-Zugehörigkeit zu seinem Körper und zur Welt gefangen. Dieser löst sich erst auf, als er seine Rolle relativiert und das Geschriebene in Kontext zu der Wirklichkeit setzt, deren Teil er werden will, indem er die soziale Rolle des Schriftstellers einnimmt:

Peignant de vrais objets avec de vrais mots tracés par une vraie plume, ce serait bien le diable si je ne devenais pas vrai moi aussi. Bref je savais, une fois pour toutes, ce qu'il fallait répondre aux contrôleurs qui me demanderait mon billet. (Sartre 2005: 132).

Fazit

Das klingt jetzt ein wenig nach „Ende gut, alles gut“. In den vorangegangenen Beispielen wurde deutlich, inwiefern das soziale Rollenspiel der Protagonisten in einem Wechsel aus Zwang und Revolte die Wirklichkeit verändert, allerdings nicht immer so, wie sich die Protagonisten dies vorgestellt haben. Vor allem das Absolute, das der fiktiven Rolle zu eigen ist, wird im Konkreten mit der ganzen Härte des Daseins konfrontiert. Diese Härte des Daseins als Diskrepanz und Vorstellung nennt Sartre in seinem philosophischen Hauptwerk *L'Être et le Néant* den „Widrigkeitskoeffizient der Dinge.“ Der philosophische Hintergrund der Rollen- und Theatralitätsliteratur ist die französische Existenzphänomenologie, insbesondere *L'Être et le Néant* sowie *La Phénoménologie de la Perception* von Maurice Merleau-Ponty, deren Perspektiven ich in

meiner Arbeit ebenfalls eingebunden habe.

In gewisser Hinsicht kann das soziale Rollenspiel der Protagonisten, insbesondere in den fiktiven Rollen, als gescheitert interpretiert werden: Julien wird geköpft, Bernard kehrt letztlich wieder in seine soziale Rolle des Sohnes zurück, Édouard schreibt einen realen anstatt eines idealen Roman und Poulou gibt seine Allmacht und sein göttliches Selbstbild weitestgehend auf. Andererseits ist dies – auch bei Julien immerhin bis zum Zeitpunkt des Todesurteils – durch einen Aushandlungsprozess der realen mit der idealen Wirklichkeit bedingt, den die Protagonisten aktiv mitgestaltet haben. Sartre bringt diese Diskrepanz zwischen Ideal und Wirklichkeit in *L'Être et le Néant* eher defätistisch auf den Punkt: „Die Geschichte eines Lebens, wie es auch sei, ist die Geschichte eines Scheiterns. Der Widrigkeitskoeffizient der Dinge ist so, daß es Jahre der Geduld bedarf, den geringsten Erfolg zu erreichen.“ (Sartre). Merleau-Ponty hingegen drückt den Drang und die Möglichkeiten, sich und die Wirklichkeit selbst zu entwerfen, in *La Phénoménologie de la Perception* etwas freundlicher und poetischer aus, weswegen ich letztlich auch ein Zitat von ihm als Leitfaden meiner Arbeit gemacht habe: „Niemand ist gerettet und niemand ist völlig verloren.“