

DIE LEGENDE IM LITERARISCHEN SCHAFFEN GUSTAVE FLAUBERTS UND JOSEPH ROTHS

Matjaž Birk

Philosophische Fakultät, Maribor

A legend in the literary work of Gustav Flaubert and Joseph Roth. The article discusses the characteristics of the actualisation of a legend as a literary form in Gustav Flaubert's story The Legend of Saint Julian the Hospitaller (1877) and in Joseph Roth's novel Tarabas (1934). The two authors used the genre characteristics of a legend combined with elements of fairytale and mythical story-telling, intertwining them according to construction and deconstruction principles in the manner of parody and the grotesque. Both actualisations of legends are aesthetic attempts to go beyond the spiritual and ideological symptoms of the historical moment in which they appear.

Legenda v literarnem ustvarjanju Gustava Flauberta in Josepha Rotha. Članek obravnava značilnosti aktualizacije legende kot literarne oblike v povesti Legenda o svetem Julijanu strežniku (1877) G. Flauberta in v romanu Tarabas (1934) J. Rotha. Avtorja sta zvrstne značilnosti legende uporabljala v kombinaciji z elementi pravljичnega in mitičnega pripovedovanja ter jih prepletala po načelu konstrukcije in dekonstrukcije v parodično-groteskni maniri. Obe aktualizaciji legende sta estetski poskus preseganja duhovno-ideološke simptomatike v zgodovinskem trenutku, v katerem sta nastali.

I.

Gustave Flaubert stellt dar das Bindglied zwischen der romantischen Literatur und der postromantischen Prosa, die ausschlaggebend für die Entwicklung des Erzählens im 20. Jhd. war. Von Gustave Flauberts narrativen Techniken und Formen wie auch von seinen poetologischen Konzepten – unter anderen von der Rhetorik des Schweigens, der Poetik des Zitats und von dem Pastiche-Konzept als romaneskes Modell – lassen sich Verbindungslinien zu pointiert modernen (Th. Beckett, Th. W. Adorno, J.-P. Sartre) und postmodernen (J. L. Borges, A. Robbe-Grillet, N. Sarraute, M. Vargas Llosa, U. Eco) Poetiken ziehen. Es wundert daher nicht, dass

Flauberts romaneske 'écriture' das literarische Schaffen einer ganzen Reihe bedeutendster europäischer und nichteuropäischer Schriftsteller des 20. Jhds. prägte.¹ Auch die deutsche literarische Öffentlichkeit erblickte bald die erzählerische Meisterhaftigkeit Flauberts. Georg Lukács würdigte Flauberts zeitgestalterisches Können, das die Zeit als »vereinigendes Prinzip« (Lukács 111) der Erzählung zu verdeutlichen wisse. Später stand die Struktur von Flauberts Romanen im Mittelpunkt der erzähltheoretischen Diskussion, u.a. bei K. Hamburger, F. Stanzel, G. Genette u.a.² In der österreichischen Literatur der ersten Hälfte des 20. Jhds. sind wichtige Spuren der Rezeptions- und Wirkungsgeschichte Flauberts in den Werken literarischer Theoretiker und Schriftsteller zu finden, darunter bei den Jungwienern Hermann Bahr, Hugo von Hofmannsthal und Arthur Schnitzler wie auch bei Rainer Maria Rilke, Franz Kafka, Robert Musil, Joseph Roth u.a.

In der Zeit vor der Entstehung von *Trois Contes* – des Erzählbandes mit den Texten *Un coeur simple* (*Ein schlichtes Gemüt*), *La Légende de Saint Julien l'Hospitalier* (*Die Legende von Saint Julien dem Gastfreundlichen*³) und *Hérodiade* – wurde Flaubert von tiefer psychischer Krise erschüttert, die auf die Enttäuschung über die geistige Situation in der damaligen französischen Gesellschaft, auf die Zweifel an gesellschaftlicher Mission der Kunst und auf private Bedrückungen zurückzuführen ist, darunter auf das Ableben seiner Mutter, den durch das drohende persönliche Bankrotte aufgezwungenen Verkauf des Deauviller Bauernhofes, den ausgebliebenen Publikumserfolg von *Éducation sentimentale* (*Erziehung der Gefühle*) und die Lasten des Alterns. In sein *Tagebuch* schrieb Flaubert voller Sarkasmus:

Ich empfinde gegen die Dummheit meiner Epoche Haßfluten, die mich erstickten. Es steigt mir Scheiße in den Mund wie bei einem verklemmten Bruch. Aber ich will sie behalten, sie eindicken und daraus einen Brei machen, mit dem ich das neunzehnte Jahrhundert beschmieren werde, wie man die indischen Pagoden mit Kuhfladen vergoldet. Und wer weiß? Vielleicht wird das halten? (Zit. nach Haffmans/Cavigelli 333)

Flaubert konnte Halt weder in der Religion noch in ideell-ideologischen Wertsystemen finden – beides erschien ihm zu dogmatisch. Auch von einem vagen Zukunftsoptimismus wie vom damals aktuellen literarästhetischen Trend des Naturalismus⁴ war er nicht zu begeistern. Er unterbrach die frustrierende Arbeit an dem Roman *Bouvard et Pécuchet* und widmete sich *Saint Julien* – »um zu sehen, ob ich noch in der Lage bin, einen Satz zu schreiben, woran ich Zweifel habe« (Flaubert, *Briefe* 644), wie der Autor an seine Freundin Madame des Genettes Anfang Oktober 1875 schrieb. Flauberts Umgang mit Stoff und Thematik der Erzählung erinnert an Goethe und seine Beziehung zum Faust-Stoff (De Biasi, *Introduction* 17–24): Flauberts erster Kontakt mit dem Stoff der Erzählung reicht in die 30er Jahre des 19. Jhds zurück, als sich der Autor, dank seinem Rouener Kunstslehrer Langlois in der Kirche in Caudebec mit den Heiligenlegenden von Sankt Hubertus, Sankt Eustachius und Sankt Julien vertraut machte. Mitte der 50er Jahre soll ein erzählerisches Fragment, eine Art Ur-Julien entstanden sein. Als die Arbeit nach zwanzig Jahren wiederaufge-

nommen wurde, hatte der Autor zunächst einige Schwierigkeiten bei der Fiktionalisierung des mittelalterlichen Stoffes, doch bald befand er sich in einem Schöpfungsrausch und begann mit der Erstellung von Textskizzen, wobei sich vermeintliche Quellen oder Inspirationen – darunter das immer wieder erwähnte Glasfenster mit Motiven aus der Saint-Julien-Legende in der Katedrale zu Rouen, die Gespräche mit den Freunden über die Wildjagd und Victor Hugos *La Légende du beau Pécopin et de la belle Bauldour* – als obsolet erwiesen. Flaubert schrieb *Saint Julien* in sechs Monaten, zwischen September 1875 und Februar 1876, in Concarneau an der bretonnischen Küste und in Paris. Im September 1876 las er die Erzählung George Sand vor, die den Text mit Begeisterung aufnahm. »Das ist der wahre Ruhm!« (Flaubert, *Briefe* 656), schrieb der Autor in seinem Dankbrief an Sand Ende Oktober 1876. Im April 1877 erschien *Saint Julien* als letztes von Flauberts Lebzeiten veröffentlichtes Werk, zuerst im Feuilleton der Pariser Tagespresse und einige Tage später, zusammen mit den anderen zwei Erzählungen in Buchform beim Pariser Verleger G. Charpentier. Während sich in der Zeit des sich anbahnenden Naturalismus der Erfolg von *Saint Julien* beim Lesepublikum in Grenzen hielt, reagierte die damalige Kritik fast ausnahmslos enthusiastisch auf die Erzählung, indem sie die Synthese des Phantastischen mit der Suche des Rationalisten nach empirischer Objektivität und stilistischer Vollkommenheit herausstrich.⁵ Gegenwärtig gehören *Trois contes* zu den Publikumslieblingen unter Flauberts Texten – breite Rezeption wird ihnen auch im slowenischen Kulturraum zuteil⁶ – und werden von der französischen Literaturwissenschaft wegen ihrer stilistischen Vollkommenheit und komplexen narrativen Strategien zu den besten Texten aus seinem Oeuvre gezählt.

Für Joseph Roth war Flaubert ein Verwandter in seelischer und literarischer Hinsicht. Roth las Flauberts autobiographische und fiktionale Texte. Aus seinen Briefen geht hervor, dass er mit besonderem Interesse Flauberts Briefwechsel, *Journal égyptien* (*Ägyptisches Tagebuch*), *Bouvard et Pécuchet* und *Salammbô* las. Aus Begeisterung über Flauberts luzide Diagnostik menschlichen Eingeschränkt-Seins, über dessen Kunst des literarischen Erzählens, insbesondere in puncto Erzählverfahren und –techniken, pflegte Roth den französischen Romancier den jungen schriftstellerischen Kollegen als Vorbild zu empfehlen: an den Schriftsteller und Journalisten Hans Natonek, mit dem er in Pariser Exil häufig zusammentraf, schrieb Roth im Oktober 1932: »Lesen Sie mehr ganz große ewige Sachen, als wie: Shakespeare, Balzac, Flaubert! Kein Gide! Kein Proust! Auch nichts ähnliches! Die Bibel. Homer.« (Roth, *Briefe* 238) Roth nahm sich an Flauberts historischem Erzählen ein Beispiel und stellte unter dem Eindruck von Flauberts *Salammbô* während der Arbeit an *Die hundert tage* (1934), seinem Napoleon-Roman, Überlegungen über das historische Genre an, die er in einem Brief an Carl Seelig vom Ende 1934 darlegte:

Ich schreibe übrigens zum ersten Mal einen historischen Roman – gewiß nicht, weil ich ‚Erfolg‘ haben will – aber weil ich im Stoff ein Mittel gefunden habe, mich direkt auszudrücken. Und ich bin im größten embarras: weiß die gemeinen Mittel des historischen Romanschreibers zu verachten und ‚privat‘ zu werden, ich meine privat im Sinne des Romanciers! Es ist schwer,

aber es reizt mich, eben deshalb, wie es vielleicht reizvoll war, ‚Salambo‘ zu schreiben. Nur ‚balladesk‘ – nicht ‚homerisch‘. (Roth, *Briefe* 394)

Ähnlicherweise wie *Saint Julien* prägte auch die Entstehung von *Tarabas* die Empörung des Autors über die damalige geistig-ideelle und politische Situation, in Roths Fall vorerst über den Aufstieg des Nazismus – in einem seiner zahlreichen Briefe an Stefan Zweig aus dem Jahr 1933, Roths erstem Emigrationsjahr, diagnostizierte er voller Ironie und Schwermut:

Aber es ist ganz finster – in der Welt und auch für uns, Individuen. Wir haben Alle die Welt überschätzt: selbst ich, der ich zum absoluten Pessimistischen gehöre. Die Welt ist sehr, sehr dumm, bestialisch. Ein Ochsenstall ist klüger. Alles: Humanität, Zivilisation, Europa, selbst der Katholizismus. [...] Ich sehe, daß wir den Wahnsinn in Deutschland nicht übertönnen werden. Ihre Bücher werden in Breslau verbrannt. (Roth, *Briefe* 262)

Roth schrieb *Tarabas* in Paris und in Rapperswill am Zürcher See, wo er sich zwischen August und Dezember 1933 aufhielt. In der Ankündigung des Romans in einem Brief an Zweig vom Mai 1933 beteuerte Roth in der Nachfolge Flauberts zu stehen, obwohl er zugleich dies zu relativieren suchte, indem er auf eine zusätzliche, obskure stoffliche Quelle hinwies:

[...] so schreibe ich in 3 Monaten, zum ersten Mal in meinem Leben, den nächsten Roman. Glänzender Stoff, fern von Dtschland., aber mit deutlicher Beziehung dazu, spielt im östlichen Grenzland. PAR DISCRETION: St. Julien l'hospitalier auf modern, statt der Tiere: Juden, und zum Schluß die Entführung. Sehr katholisch. Ich habe den ganzen Stoff in einer ukrainischen Zeitung gefunden. (Roth, *Briefe* 265)

Da Roth mit der Ablieferung des Romans wie oft davor in Verzug geraten war, kam es zu heftiger Auseinandersetzung zwischen dem Autor und seinem Amsterdamer Verleger Emanuel Querido, der sich infolge der Nichteinhaltung des Vertrags entschloss, *Tarabas* an die Pariser deutschsprachige Emigrantenpresse zu verkaufen. Trotz Versuche, seinen renommierten Briefpartner Zweig zum Eingriff in die zugespitzte Situation zu bewegen – Roth täuschte vor seine Unzufriedenheit mit dem Roman und »Gleichgültigkeit dem ‚Literarischen‘ gegenüber« (Roth, *Briefe* 297)⁷ – gelang es ihm letztendlich nicht, dessen Publikation in den Pariser Periodika zu verhindern: Anfang 1934 erschien *Tarabas* in Fortsetzung im *Pariser Tageblatt*. In Buchform gelangte er zur Veröffentlichung im Querido Verlag im April 1934. In Hinsicht der Rezeption wurde *Tarabas* ein ähnliches Schicksal wie *Saint Julien* zuteil: während der Roman von der Kritik für die gelungene Aktualisierung der Heiligenlegende gewürdigt wurde, hielt sich der Erfolg bei den Lesern wegen des vermeintlichen allzu vermittelten Zeitbezugs in Grenzen. Roth fühlte sich deswegen gegen Erwartungen nicht besonders gekränkt, weil er auf den Erfolg seines in Entstehung begriffenen Napoleon-Romans setzte. Heute gehört *Tarabas* zu Roths Klassikern, auch im slowenischen Raum⁸. Von der germanistischen Forschung wird er mit besonderer Vorliebe auf seine galizischen Implikationen untersucht (Klanska 146–150).

II.

Von der Legendenforschung gehen seit Jahren nur relativ bescheidene Impulse für die allegemeine literaturwissenschaftliche Gattungsdiskussion aus. Die Gattungspoetik der Legende lässt nachwievor viele Fragen offen, was auf die Bestimmung der Legende durch „Dualität, Zuspitzung und ihre Ansiedlung in Immanenz und Transzendenz zugleich“ (Ecker 344) zurückzuführen ist – anders gesagt, in der Legende gehen theologische mit literarischen Elementen einher. Dies verlangt die Anwendung interdisziplinärer methodischer Ansätze; die sind selten und bleiben häufig auf halbem Weg stehen.⁹ In der traditionellen Gattungspoetik (Rosenfeld 3–20, Karlinger 1–31) wird die Legende an die jeweilige Religionsgemeinschaft gebunden und habe zum Ziel die christliche Heiligenverehrung, obwohl sie nicht nur ein christliches literarisches Genre ist, sondern auch im Islam und Buddhismus begegnet. Die Heiligenverehrung bedeutet Beschäftigung mit dem Numinosen – mit dem Göttlichen als unbegreiflicher, zugleich Vertrauen und Schauer erweckender Macht – und ist als Versuch zu deuten, dieses unbegreifliche Numinose im Leben und Sterben von Menschen mit göttlicher Begnadung ansprechbar zu machen, ohne es seiner Heiligkeit und Würde zu berauben. Dieses Problem ist durch die Menschenwerdung Christi vorgeformt und wiederholt sich bei der Bildung von christlichen Legenden, die sich in Christus-, Marien- und Heiligenlegenden unterscheiden lassen. Die Legende als eine Erzählung, für die das Religiöse konstitutiv ist, wird gleichberechtigt neben Gattungsbezeichnungen Märchen, Mythos und Sage gestellt, wobei stoffliche und motivische Beziehungen zwischen den genannten Genres – von André Jolles wurden sie als einfache Formen erzählender Dichtung auf »elementare, spezifische Geistesbeschäftigungen im sprachlichen Bereich« (Rosenfeld 9) zurückgeführt – nachwievor zur Diskussion stehen. Der Legende werden die Elemente des Wunderbaren, Erbaulichen und Belehrenden zugeschrieben. Was nachwievor nicht unumstritten bleibt, ist das grundlegende Dilemma, ob die Legende als eine Gattung eigener Art anzusehen ist, oder ist es nur die stofflich-gegenständliche Gemeinsamkeit, die sprachliche Gebilde verschiedenster Art zusammenbindet und ihre Aussonderung aus dem weiten Feld literarischer Erscheinungen erlaubt. Einiges spricht für diese zweite Möglichkeit, wie die verschiedensten Darbietungsgarten der Legende im Bereich der Erzählliteratur, der Dramatik und der Poesie (Legendenballade), wobei das Wort Legende das stoffliche Element, das jeweilige Grundwort aber die Genrezugehörigkeit angeben.¹⁰ In deutschsprachiger Literatur entdeckte das 18. Jahrhundert den poetischen Reiz der Legende. Eine besondere Vorliebe für die Legende entwickelte sich in der Romantik etwa bei Tieck, Uhland, Kerner, Mörike usw. Mit Gottfried Keller beginnt die Phase der Legendendichtung, in der an die Stelle niver Religiosität oder ästhetischer Faszination die Psychologisierung, ironische Distanz und zunehmend parodierende Antilegende treten wie etwa bei Le Fort, Hesse, Th. Mann, Hofmannsthal. In der neueren französischen Literatur sind Legendendichtungen von Hugo und die Legendendramen von P. Claudel besonders hervorzuheben.

III.

In *Saint Julien*¹¹ und *Tarabas*¹² manifestiert sich das dem Legendären inhärente Religiöse auf der Ebene der Geschichte und des Diskurses einerseits in der Anlehnung an die Bibel, andererseits an die Heiligengeschichten. Die Anlehnung an die Bibel zeigt sich in der ihr entnommenen Motivik und Symbolik, darunter in dem grundlegenden biblischen Motiv des Verzichts auf diesseitige Güter (Lucas 14–26), die für die Identität der beiden Protagonisten und Juliens Eltern charakteristisch ist. Ferner sind in den Texten zahlreiche motivische Anspielungen auf die Bibel zu finden – in *Tarabas* sind sie in erzähltechnischer Hinsicht von grundlegender Bedeutung. Dazu gehören die Motive des verlorenen Sohnes und des Herausreißen des Bartes (Jesaja 50,6), das die tiefstmögliche, mit dem Tod vergleichbare Verletzung der menschlichen Würde signalisiert. Das erste Motiv wird konkretisiert im Geschehensmoment von Tarabas letztem Besuch im Elternhaus – Tarabas wird davon gejagt – und in die Thematik der Konfliktrichtigkeit zwischen der Generation der Söhne und der Eltern eingebettet. Das zweite Motiv bildet den Höhepunkt im thematischen Kontext der Auseinandersetzung des Protagonisten mit dem Judentum, das von dem rothaarigen Schemarjah als Archetyp des Dämonischen verkörpert wird. Die Elemente der Legende als religiöser Geschichte sind ferner zu beobachten in zahlrechen stofflichen und motivischen Reminiszenzen an die *Legenda aurea*¹³, was vor allem für Flauberts Text gültig ist, der an die Geschichte von Hl. Julianus Hospitator¹⁴, Hl. Christophorus und Hl. Rafael anknüpft. Flaubert knüpfte in erster Linie an die Legende von Hl. Julien an, indem er die Struktur der Handlung, die Identität der Protagonistenfigur (Jäger) und die zentralen Motive (die Tötung der Eltern¹⁵ und Überführung des Leprakranken) auf die Protagonisten-Apotheose abgestimmt hat. Bei genauem Hinsehen merkt man indessen, dass das dargelegte Religiöse an mehreren Stellen ironisch bis sarkastisch überhöht wird; dabei erscheint es am häufigsten in der Kombination mit dem Märchenhaften. Wenn man sich auf die Figur des Protagonisten beschränkt, konstatiert man, dass Juliens Identität und Verhalten durch die Verzerrung der religiösen Metaphysik gekennzeichnet wird, die unter Anwendung ironisch-sarkastischer Überhöhung vor sich geht; die erste von diesen Überhöhungen tritt bald nach dem Erzählanfang in Erscheinung, wo Julien als Megalomane und Obsessiver entlarvt wird:

Manchmal sah er sich in einem Traum wie unseren Stammesvater Adam mitten im Paradies unter allen Tieren; und wenn er die Hand ausstreckte, mußten sie sterben; oder sie zogen zu zweien der Größe nach an ihm vorüber, von den Elefanten und Löwen [...] wie an dem Tag, als sie in die Arche Noah traten [...] (Flaubert, *Legende* 74)

Diese und weitere ironisch-sarkastische Überhöhungen des religiösen Elementes dienen weniger der Objektivierung des Erzählten, sondern stehen in der Funktion der parodistisch-satirischen Dekonstruktion des legendären Musters und der zeitweiligen Aufhebung ästhetischer Illusion. Tarabas' Identität ist dagegen historischer Natur, durchsät von Elementen

der religiösen Legende – das Historische und das Numinose stehen hier im produktiven Wechselspiel. Im Mittelpunkt von christlichlegenderer Aktualisierung steht das, der religiösen Legende immanente Wunderbare, welches in der Erscheinung des Bildes der Muttergottes auf dem Hof des jüdischen Gastwirtes Kristianpoller in symbolisch-komprimierter Form erscheint. Es ist dies eine legendenspezifische Darstellung des Numinosen, die die Umformung eines als historisch empfundenen Lebens, die soziale Deklassierung und Isolierung herbeiführt.

Im Zusammenhang mit der Aktualisierung der Legende soll im weiteren Textverlauf das gattungscharakteristische Merkmal des Erbaulichen und Belehrenden untersucht werden, welches das Numinose mit dem Menschlichen, sprich die Heiligengeschichte mit der Rittergeschichte verbindet: der Heroenkult wird nämlich als eine Vorform oder gar Anlass zur Bildung christlicher Heiligenverehrung betrachtet. Wenn die beiden Texte auf deren Lehrhaftigkeit überprüft werden, die auf der Ansicht beruht, dass in der Legende die religiöse Heldensage mit Wundergeschichte einhergeht, zeigt sich, dass sie sowohl in der Handlung wie auch in der Identität der Protagonisten heldenhaft erscheinen und somit formale Voraussetzungen für das Erbauliche und die Didaxe erfüllen. Bei genauerer Untersuchung zeigt sich, dass die besagte Heldenhaftigkeit, die in der Töten-Obsession ihren Höhepunkt erreicht, lediglich in erzähltechnischer Hinsicht von Belang ist, indem sie als Auslöser für die Verwirklichung der Prophezeiung fungiert. In inhaltlicher Hinsicht wird sie indessen als Instrument zur Aufhebung des legendentypischen Musters, zu dessen Dekonstruktion eingesetzt. Eindeutig zeugt davon die Erzählhaltung, die darüber Auskunft gibt, dass Julien und Tarbas in ihren heldenhaften Handeln, parallel zur Zuspitzung der Töten-Obsession, vom Erzähler zunehmend im Stich gelassen werden.

IV.

In der Erforschung der Poetik und Produktion geht die Legende am häufigsten mit dem Märchen einher – die beiden Formen, die ihrem Wesen nach episch sind, werden zusammen mit der Sage als Nachbargattungen bezeichnet. Während die Legende bzw. deren auf religiöse Thematik gerichteter Sinnzusammenhang entweder literarisch formulierbar ist oder aber auch durch eine Bild-Sequenz ‚erzählt‘ werden kann, entzieht sich das Märchen dem Eidethischen und ist lediglich ausnahmsweise – etwa in einigen Theaterformen wie im Marionettentheater – ins Optische umsetzbar (Karlinger 3–4). Unter der Anlehnung an die Märchentheorie von Vladimir Propp (Propp 27–35) können in den beiden Texten auf der Ebene der Geschichte einige Elemente des idealtypischen Märchenschemas herausgearbeitet werden: die Beschreibung der Orte, Situierung in der Zeit, Zusammensetzung der Familie (Vater und Mutter), Prophezeiung, Wohlergehen vor dem Verbrechen, künftige Heldentaten, Weggang und Ziel des Helden und in *Saint Julien* im Zusammenhang damit auch das Merkmal der Heirat des Helden und dessen Aufstieg auf den Thron. In

Saint Julien erweist sich als märchenhaft auch das Ineinanderverweben des Menschlichen und Tierischen anhand der Eltern: das Schicksal der Tiere und der Eltern ist im Kontext der Verdammung und Prophezeiung, aber auch wegen des vom Anfang an vorhandenen animalischen Charakters der Identität der Eltern miteinander aufs Engste verknüpft.¹⁶ Die Ambivalenz in der Identität der Eltern-Figuren – sind es die Tiere, die das Eltern-Bild übernehmen, oder sind es die Eltern, die als Tiere in Erscheinung treten – gehört neben der Erscheinung des sprechenden Hirsches, den beiden Jagdepisoden und der Episode der Verfolgung Juliens seitens der Tiere zu märchenhaften Elementen, die eindeutig zu subversiven Zwecken eingesetzt werden: Flaubert versteckt vom Anfang an in das konstruierte Märchenhafte, das sich außer in der Identität der Figuren und in der Natur der Ereignisse auch in der Atmosphäre niederschlägt – bei der Feier, anlässlich der Geburt von Julien erscheint „zur Belustigung [...] aus einer Pastete ein Zwerg“ (Flaubert, *Legende* 59) – die parodistische Pointe mit dem Ziel, das Sonderbare der Figuren und deren Isolation von der Umwelt zu thematisieren. Durch traumhafte Visionen und Ironisierungen, die als lyrisch-bizarre Phantastik vorkommen, schlägt das Märchenhafte, ähnlich wie das mit ihm auftretende Religiös-Wunderbare, in dessen groteskes Gegenteil um. In *Tarabas* ist das Märchenhafte wegen des zeitgeschichtlichen Stoffes subtiler eingesetzt; besondere Ausprägung erfährt es in den ‚Tableaux‘¹⁷ des Ostens, wo mittels auktorial-personaler Erzählinstanz, ähnlicherweise wie in *Saint Julien*, das Märchenhaft-Wunderbare mit dem Religiös-Wunderbaren zusammenschmilzt. In der neuen Welt erscheint das Märchenhaft-Wunderbare als Travestie in der Figur der aus Tarabas‘ Heimat stammenden Zigeunerin, die dem Protagonisten auf einem New Yorker Markt sein Schicksal prophezeit. Die dem Diktat des Materialismus angepasste Zigeunerin sieht sich gezwungen, ihre Authentizität – ihr sprachliches Idiom, in das sie hineingeboren wurde, »den lebendigen Atem ihrer vollen Brust« (Roth, *Tarabas* 11) – zu verbergen und das Wunderbare auf die Attrappe für die Konsumgesellschaft zu reduzieren. Diese und ähnliche Travestien von dem Märchenhaften immanentem Wunderbaren stehen bei Roth in zeitkritischer Funktion: die neue Welt bricht über die alte – die Welt des entgrenzten europäischen monarchisch-zaristischen Ostens – herein. Die Symptomatik der modernen Welt resultiert aus deren Desakralisierung und Depoetisierung und ist vielfältig. Als besonders traumatisch wird die Konfliktrichtigkeit zwischen der Generation der Väter und jener der Söhne gezeichnet. Während sie in *Saint Julien* in parodistischer Brechung erscheint, der die inszenierte soziale Deklassierung zugrunde liegt, motiviert durch die Hoffnung der Eltern auf ein Wiedersehen mit ihrem Sohn, trägt Roths Darstellung des Generationskonfliktes wie in anderen seinen Werken, darunter besonders in seinem 1928 erschienen Roman *Zipper und sein Vater*, eine betont pessimistische Signatur: Die Generation der Väter, die einzige menschliche Kategorie, die wirklich Bildung erfahren und aus ihren Erlebnissen lernen kann, vermag kein Verständnis für die ‚Irrungen‘ der Generation der Söhne aufzubringen. Im Laufe der Handlung stehen sich immer deutlicher entgegen der lebendige Tarabas – leidenschaftlich, rebellisch, ausgestattet mit der

Gabe zu denken, zu überlegen und subtil zu sein und dessen Eltern mit »versteinerten Herzen« (Roth, *Tarabas*, 142). Es kommt zu einer, für Tarabas als schmerzlich empfundenen Trennung, die Roth in einem für seine Poetik charakteristischen, subtil gezeichneten impressionistischen Bild wiedergibt: »Er sah die weiße, schimmernde Front des Hauses, das die Allee abschloß, davor das dunkle Silber der Birken. Der Regen bildete einen dichten, grauen, fließenden Schleier zwischen dem Haus und Tarabas.« (Ibid)

V.

Die Legendenaktualisierung geht in den untersuchten Texten neben dem erörterten Märchenhaften auch mit Elementen mythischen Erzählens einher. Dies tritt im Wach- und Traumzustand, in der Sphäre des Bewussten und Unterbewussten der Protagonistenfiguren in Erscheinung. Das in der Legende verdichtete Numinos-Reflexive geht mit dem Heidnisch-Sinnlichen einher, mit dem, dem Mythos inhärenten 'wildem Denken', einem System zwischen sinnlichen Wahrnehmungen und wissenschaftlicher Begrifflichkeit, die in Bildern verdichtet ist (Lévi-Strauss 304–308). In den untersuchten Texten herrscht vor die visuelle Ausprägung des Mythischen (Barthes 102–103), die mehrdimensional ist und durch die in den ‚Tabelaux‘ vorhandene Dichte getragen wird. Dessen Elemente sind durch assoziative Beziehungen miteinander verknüpft und operieren mit Hilfe der Bilder, die der Leser in der Art einer wahren und zugleich irrealen Geschichte, d.h. dynamisch (Barthes 111) erlebt. Das zentrale Element des mythischen Erzählens in *Saint Julien* und *Tarabas* ist die Unentrinnbarkeit des Schicksals, die durch die Prophezeiung ausgelöst und mit dem Motiv des Tötens bzw. der Töten-Obsession verknüpft wird. In *Saint Julien* wird die Unentrinnbarkeit des Schicksals in märchenhafte Szenerie dreifacher Prophezeiung eingebettet: während in *Tarabas* die besagte Zigeunerin als eine das unentrinnbare Schicksal voraussagende Figur auftritt und somit zur Personifikation des Ineinanderfließens des Märchenhaften und Mythischen wird, treten in *Saint Julien* drei Prophetenfiguren zur Erfüllung dieser Funktion in Erscheinung – allesamt mit vorerst märchenhaft-sagenhafter Identität. Die erste Prophetenfigur ist ein von einem Mondstrahl hinuntergestiegener Greis »in wollener Mönchskutte, mit einem Rosenkranz an der Seite, einem Bettelstab über der Schulter, ganz wie ein Eremit« (Flaubert, *Legende* 59). Die zweite Prophetenfigur ist die bettelnde Zigeunerin und als dritte, mit der Prophezeiung beauftragte Figur erscheint der sterbende Hirsch, der die fatale Verdammung ausspricht:

Das wunderbare Tier blieb stehen; und mit blitzenden Augen, feierlich wie ein Patriarch und Richter wiederholte es dreimal, während in der Ferne die Glocke läutete: „Sei verflucht! Sei verflucht! Grausames Herz, eines Tages wirst du Vater und Mutter umbringen! Er beugte die Knie, schloß die Lider und verschied. Julien war bestürzt, dann von einer plötzlichen Ermattung übermannt [...] er weinte lange, den Kopf in den Händen. (Flaubert, *Legende* 68)

Der Autor verleiht durch die, in dem pathetischen Duktus und in der übersteigerten Dramaturgie verborgene ironisch-satirische Pointe der Verdammung einen subversiven Charakter, was zusammen mit der Multiplizierung der Prophezeiung das Mythische ins Groteske steigern lässt. Als grotesk entpuppt sich im Laufe der Handlung auch die Unentrinnbarkeit des Schicksals selbst: während Julien im Wachzustand von ihr überzeugt ist, entpuppt sie sich im Traumzustand als inexistent: da geht es dem Protagonisten absofort einzig und allein um ihn selbst – um die eigene Verwirklichung, um die Beseitigung von Frustrationen und um Ausleben von Verboten, die ihm im Wachzustand zugefügt wurden. In *Tarabas* findet sich noch eine weitere, auf das Töten bezogene Form der Unentrinnbarkeit des Schicksals. Es ist dies der Alkohol, dem der Protagonist mit der Zunahme an Isolation zunehmend ausgeliefert ist. Es handelt sich um ein zweifaches Isoliert-Sein des Protagonisten – einerseits von seiner Umwelt, wo die Atmosphäre für ihn unerreichbar geworden ist. Andererseits wird Tarabas wie oben festgestellt mit der Radikalisierung seiner Sucht nach Töten vom Erzähler zunehmend im Stich gelassen, so dass der Alkohol die Sorge übernimmt, die bisher der Erzähler wahrgenommen hat. Der Alkohol ist in dem Roman nicht ein Requisit unter anderen, an denen die Figur zugrunde geht, sondern wird zunehmend zum Medium des Erzählens, das nicht vom Erzähler ausgeht, sondern aus dem Werk selbst hervortritt. Der Alkohol wird zur Präparationsflüssigkeit, durch die hindurch die Zuckungen der Gestalten um so deutlicher betrachtet werden können (Scheible 45–47). Der Alkohol schafft eine Atmosphäre zweiten Grades, die aber, da der Erzähler unverändert Distanz zu ihr hält, vergegenständlicht wird. Diese Art der Atmosphäre lässt die Gestalten, manchmal vergrößert bis ins Groteske, hervortreten. Der Erzähler übernimmt erneut die Sorge um die Figur erst nach Konzews Tod: als Tarabas das erste Mal danach Kristianpollers Gaststube betrat, »wußte (der Wirt), daß Tarabas jetzt nicht in der Laune war, Alkohol zu genießen. Tee besänftigt. Tee klärt die Verworrenen, und Klarheit ist den Vernünftigen nicht gefährlich [...]« (Roth, *Tarabas* 95). Die gezeichnete narrative und psychologische Entwicklung lässt die Unentrinnbarkeit des Schicksals als eine dem zeitgenössischen Menschen immanente Determiniertheit erscheinen. Vor uns entfaltet sich das Individuum im Umbruch der Moderne mit dessen Nöten und Ängsten. Durch die Begründung des Verhaltens der Protagonistenfigur, die vom anfänglichen Sozialen¹⁸ auf das Psychologische verlegt wird, zeigt sich ein weiterer, auf das modernistische Erzählen zurückführbarer Bruch mit den gattungstypischen Schemata.

VI.

An dem dargestellten Umgang mit dem Legendären und dem korrelierenden Märchenhaften und Mythischen lässt sich die Haltung der beiden Autoren zur Poetik der Illusion ablesen. Flaubert baut Illusionen – etwa die Illusion von einem narrativen und symbolischen Zusammenhang zwischen Ursache

und Folge – unter ironisch-sarkastischer Einbindung romantischer Klischees, melodramatischer Elemente und damals aktueller Phrasen in verzeerter Form auf, um sie zu destruieren. Dies wird als Mittel zur satirischen Parodierung literarischer und gesellschaftlicher Diskurse wie auch zur Parodierung von Parodien eingesetzt – das parodistische Element geht mit der Auto-Parodie einher, die der problematisierenden Schreibweise Flauberts immanent ist (De Biasi, *L'élaboration* 88–91). Somit kündigt Flaubert die Parodisierung der Gattung, die im 20. Jahrhundert zum literarischen Trend wurde, wengleich sie vereinzelt bereits davor, etwa in Gottfried Kellers *Sieben Legenden* und *Drei Geschichten über die Strafe Gottes* von Guillaume Apollinaire zu beobachten ist. Die Illusionen in ironisch-satirischer Brechung dienen Flaubert zur Relativierung des Metaphysischen, was *Saint Julien* in direkte Beziehung zu Flauberts 1874 erschienenem dialogischem Werk *La Tentation de Saint Antoine* wie auch zu seinem bereits erwähnten satirischen Romantorso *Bouvard et Pécuchet* setzt.¹⁹ Roth dagegen ist bemüht um die Einbindung der Illusion in die Fiktionalisierung der Zeit- und Gesellschaftsverhältnisse, welcher der Autor in den 30er Jahren eine legendenhaft-märchenhafte und historische Prägung verlieh. Die Haltung zur Illusion hängt dialektisch mit der Haltung der Autoren zu religiöser Transzendenz. Bei Flaubert ist sie, verankert in romantischer Tradition, ästhetischer Natur. Flaubert kultiviert die Transgression religiöser Thematik, die ästhetisch-blasphemisch ist, geprägt von der Phantastik und der Mischung aus Lyrischem, Bizarrem und Erotisch-Sakralem – Wunsch nach Töten hängt eng mit der Sexualität zusammen, Erwürgen des Vogels kann als Symbol der Masturbation betrachtet werden – was auf die nachromantische Ästhetik des Bizarren, die bei Baudelaire zu finden ist, hinweist. Obwohl in Roths Darstellung des östlichen Menschen die auktoriale Achtung vor Transzendenz zum Ausdruck kommt – ihr wird durch die Ironie spezifische Prägung verliehen²⁰ – kann von einer parabolischen, auf dem christlichen Konzept des Heils beruhenden Funktion der Legendenaktualisierung in *Tarabas* kaum die Rede sein. Der Protagonist nimmt teil weder an der ‚Prüfung‘ noch an der ‚Erfüllung‘ – so die Titel des ersten und zweiten Romankapitels – sie geschehen ihm vielmehr, er ist ihnen und der als dämonisch gezeichneten Lebenswirklichkeit ausgeliefert. Die Umkehr erscheint als die einzige Möglichkeit und ist nicht auf die innere Entwicklung und seelische Reflexion des Protagonisten zurückzuführen, was gegen die Realisierung eines entwicklungserzählerischen Modells im Roman spricht²¹ und erneut dessen modernistische Prägung singalisiert. Trotz der Idee des Ausgeliefert-Seins und der Fremdheit, die auch nach *Tarabas'* Tod aufrechterhalten bleibt – worauf Roth mit dem Untertitel des Romans verweist – lässt der Autor in der letzten Episode, in einem wehmütigen Tableau vom fremden Hopfenhändler, der am Nikolaus Grab stehen bleibt und sich nach dessen Schicksal bei Kristianpoller erkundigt, die Vision von der Möglichkeit eines geistigen Gerechtwerdens der modernen Zeit aufkommen. Das legendenhafte Erzählen in *Tarabas* erscheint somit als Ort, wo Roth seine individuellen und überindividuellen Visionen verankern konnte. Auf der überindividuellen Ebene stellt *Tarabas* die Auseinandersetzung des Autors mit dem Judentum und dessen

damaliger Situation dar. Mit der Diagnose wird die zentrale jüdische Figur, der Gastwirt Kristianpoller beauftragt. Er klagt über seine Zeitgenossen, die dem Vergessen verfallen und von der Selbstauflösung bedroht sind. Dadurch wird der ästhetische Versuch unternommen, das Judentum an seine Mission des Gedenkens zu erinnern, es in den Zeiten des drohenden Zivilisationsuntergangs als Volk des Gedächtnisses aufzuwerten – des Gedächtnisses, das »sich nicht auf die Erinnerung an die Shoah oder an die großen Leiden Israels beschränkt, sondern die Gesamtheit der wirklichen oder vorgestellten Ereignisse umfasst, denen wir unser gegenwärtiges Denken verdanken« (Zit. nach Jasper 17). Die Darstellung des Judentums als Hüter des kollektiven Gedächtnisses ist ein wichtiger Topos nicht nur in Roths Romanen aus den 30er Jahren, angefangen mit seinem 1930 erschienenen *Hiob*, sondern erscheint er auch bei vielen anderen jüdisch-galizischen Erzählern, dessen Werk unter dem Einfluss ostjüdischer Erzähltradition und ihr immanenten chassidischen Mystik steht (Shaked 192–210). Das Legendenerzählen gehört zum Fundament der Kultur der Chassidim und war für sie etwas Natürliches gewesen: »[...] die Erzählung ist mehr als eine Spiegelung: die heilige Essenz, die in ihr bezeugt wird, lebt in ihr fort. Wunder, das man erzählt, wird von neuem mächtig. Kraft, die einst wirkte, pflanzt im legendigen Worte sich fort und wirkt noch nach Generationen.« (Zit. nach Ecker 338) Der Topos des Judentums in ihrer Funktion des Hüters des kollektiven Gedächtnisses ist in *Tarabas* eingebettet in die Thematik der Verklärung des Verpflichtet-Seins des galizisch-österreichischen Judentums dessen Tradition und dem habsburgischen Vaterland. In Hinsicht darauf lassen sich zwischen literarischer Darstellung der Juden und der Slowenen in Roths Werken aus den 30er Jahren, darunter allen voran in *Radetzky marsch* (1932) und *Kapuzinergruft* (1938), zahlreiche Parallelen ziehen, die hier nicht näher erörtert werden können.

Wenn man von der Verankerung der Visionen und Utopien im Kontext der Auseinandersetzung mit der Situation des Judentums in der Zeit der Entstehung des Romans *Tarabas* ausgeht, darf nicht unerwähnt bleiben die Vision von der Wiedergutmachung der Christen an den Juden, die Vision von ihrer Versöhnung, die am Ende des Romans, im Tableau des Begräbnisses von Tarabas aufkommt: »Man begrub den Obersten Nikolaus Tarabas in Koropta, mit allen militärischen Ehren, die einem Obersten gebühren. Es gab Musik und Schüsse. Die Juden von Koropta gingen auf den Friedhof mit.« (Roth, *Tarabas* 152) Die Utopie von der christlich-jüdischen Versöhnung erscheint als charakteristisch für die Poetik der von der Shoah gezeichneten österreichisch-jüdischen Literatur und ist bei zahlreichen Autoren, Roths Zeitgenossen, wie etwa Soma Morgenstern (1890–1976) zu finden.²² Sie impliziert die Vision des Zusammenschlusses von Juden und Christen im Zeichen der Humanität gegen die zeitgeschichtliche Barbarei. Dass es sich um eine Vision mit utopischem Charakter handelt, liegt angesichts der damaligen politischen Situation in Europa auf der Hand. Im Zusammenhang mit Vision und Utopie in *Saint Julien* und *Tarabas* stellt sich letztendlich noch eine Frage und zwar, in welcher Beziehung die erörterte Aktualisierung der Legende zur individuellen Kunstkonzeption

des jeweiligen Autors steht: Flaubertsche Kunstkonzeption war trotz Schwankungen mystischer und sakraler Natur. Trotz der einleitend dargelegten Krise in Hinsicht dichterischer Sendung, in der sich Flaubert in der Zeit vor der Niederschrift von *Saint Julien* befand, bleibt die Hoffnung auf die Transzendierung der präkeren individuellen und gesellschaftlichen Wirklichkeit seitens der Dichtkunst im Text am Ende aufrechterhalten. Das Kirchenfenster von Saint Julien am Schluss der Erzählung kann nämlich als Sinnbild gedeutet werden für die Fähigkeit der Literatur, das Symbolische zu erzeugen. Die Rolle dieses Sinnbildes ist metasymbolischer Natur und der Schluss ist kein Schluss mehr, sondern eine Unterschrift bzw. ein metasymbolisches Zeichen, dass das Ende mit dem Anfang verbindet – am Anfang sticht die symbolische Darstellung von Juliens Schicksal im Bild des Vitrails mit Simson und dem Löwen hervor – und zugleich einen Neubeginn der Erzählung und somit die Kontinuität im Ästhetischen signalisiert.²³ Roths Haltung zur Kunst weist einen betont ambivalenten Charakter auf – einerseits wird die Kunst sakralisiert, andererseits wird sie als »Schwindel« (Roth, *Briefe* 200) abgetan. Dennoch schien es Roth Zusammenhang mit der Kunst und deren Mission in *Tarabas* daran zu liegen, das Erzählen und das Lesen über das Geistige, Metaphysische und Transzendente als eine überlebensstrategische Alternative zu entwerfen, was sich im Stofflich-Motivischen und im Erzähldetail widerspiegelt. Von dieser Hoffnung zeugt der Schluss des Romans, der trotz der zwischen Identifikation und Überlegenheit schwankenden Erzählhaltung (Cohn 115), im Unterschied zu vielen anderen Werken Roths, eine befreiende Wirkung auf den Leser ausübt. Unter dieser Perspektive erscheint *Tarabas* für den ‚Kreis der Gläubigen‘, gemäß der klassizistischen Genrepoetik der Legende, als ästhetischer Wahrheitsbericht in puncto des Entwurfes von Lebens- und Situationsmodellen. Somit gewinnt das legendenhafte Erzählen etwas von dem ‚klassischen‘ poetologischen Modell zurück. Dadurch wird der Wortkunst ihre konstruktive Funktion restituiert und ihr die Gültigkeit für die Zukunft verliehen. 1937 veröffentlichter Roman *Falsches Gewicht* wie auch 1939 erschienene *Legende vom heiligen Trinker* und *Die Geschichte der 1002. Nacht* zeugen eindeutig davon, dass Roth in den späten 30er Jahren, mit der Zunahme an existentieller Gefährdung, sein dichterisches Credo immer häufiger unter Rückgriff auf legendärisches und märchenhaftes Erzählen zu verwicklichen suchte.

ANMERKUNGEN

¹ In den ersten Jahrzehnten des 20. Jhds. nehmen in der Wirkungsgeschichte G. Flauberts einen besonderen Platz Marcel Proust und James Joyce ein: Während sich Joyce in seinem romanesken Hauptwerk *Ulysses* (1922) in formaler Hinsicht von im Jahr 1849 veröffentlichten Flauberts Roman *La Tentation de Saint Antoine* (Die Versuchung des Hl. Antons) beeinflussen ließ – besonders deutlich in dem 15. Kapitel, in der Episode mit der Hexe Kirke – zeigte sich Proust begeistert von der meisterhaften Zeitgestaltung in Flauberts Romanen, besonders von den man-

nigfachen Techniken der Zeitraffung, darunter vor allem von der Kombination aus Ausparrungen und iterativ-durativer Raffungen. Proust verfasste darüber mehrere Abhandlungen, darunter *À propos du Style* de Flaubert, die 1921 in der *Nouvelle Revue Française* erschien und später in die Sammlung *Contre Sainte-Beuve* (1954) aufgenommen wurde. Vgl. hierzu: Vogt 63.

² Franz Stanzel nimmt zahlreiche Beispiele aus Flauberts Romanen zur Illustration seiner theoretischen Ausführungen im Bezug auf Zeit- und Perspektivenstruktur. Vgl. hierzu: Stanzel 177–181.

³ Im weiteren Textverlauf wird für *Die Legende von Saint Julien dem Gastfreundlichen* die Abkürzung *Saint Julien* verwendet.

⁴ In der Zeit der Entstehung von *Saint Julien* stand Flaubert im regen Kontakt mit George Sand. Seit seinem Umzug aus Bretagne nach Paris traf er allwöchentlich mit den Vertretern des sich anbahnenden französischen Naturalismus zusammen – darunter mit Emile Zola und Edmond de Goncourt, von denen er einige Jahre später, beim Erscheinen von *Soirées de Médan* (1880), des Sammelbandes der französischen Naturalisten, für dessen Meister erklärt wurde. Seinerseits war die Haltung Flaubert gegenüber den Naturalisten ambivalent: von diversen naturalistischen Manifesten (darunter *Le Naturalisme dans la République* 1879) hielt er nicht viel und distanzierte sich von Konzept der literarischen Schule. Andererseits äußerte er sich mit viel Lob über einige naturalistische Texte, darunter über Maupassants *Boule de Suif* und Zolas *Nana*. Im Gegensatz zu Naturalisten ging es Flaubert vorerst um die Verwirklichung des ästhetischen Postulats, um die subtile Synthese zwischen Form und Gehalt, während „das technische Detail, die lokale Auskunft und die historische Seite der Dinge“ (Flaubert, *Briefe* 646) für ihn von sekundärer Bedeutung waren, obwohl die tatsächliche Faszinationskraft in seinen Texten gerade die Details besitzen.

⁵ Théodor de Banville schrieb am 14. Mai 1877 in *Le Nationale*:

[...] Le grand écrivain dont je parle ici, a su conquérir une forme essentielle et définitive, ou chaque phrase, chaque mot, ont leur raison d'être [...] Il possède au plus haut degré l'intuition qui nous revele les choses que personne n'a vues ni entendues, et en même temps, il a tout étudié, il sait tout, ayant ainsi doublé l'inventeur qui est en lui d'un ouvrier impeccable[...] (Zit. nach La Varende 187)

⁶ *Saint Julien* erscheint in slowenischer Übersetzung erstmals im Jahr 1917 (*Legenda o sv. Julijanu strežniku*; übersetzt von Oton Župančič). In der Zwischenkriegszeit gelangten zur Veröffentlichung zwei weitere Übertragungen der Erzählung: die erste im Jahr 1925, unter dem Titel *Legenda*, und die zweite im Jahr 1927 unter dem Titel *Legenda o sv. Juliju gostitelju*; die Übersetzer konnten nicht eruiert werden. Die neueste slowenische Übertragung der Erzählung stammt aus dem Jahr 1966 (*Legenda o usmiljenem bratu sv. Julijanu*; übersetzt von Janko Moder).

⁷ Die Beziehung zwischen Joseph Roth und Stefan Zweig wurde gekennzeichnet durch die zunehmende existentielle Bedrohung der beiden Autoren, die seit dem Aufstieg des Nazismus auf ihre jüdische Herkunft und bei Roth zusätzlich auf die Alkoholssucht zurückzuführen ist. Vgl. hierzu: Birk 75–91.

⁸ Der Roman liegt in slowenischer Übersetzung von Stanka Rendla seit 1993 vor.

⁹ In diese Richtung geht der Annäherungsversuch an die Poetik der Legende von Hans-Peter Ecker, der leider darauf beschränkt bleibt, die Legende in kulturanthropologischer Hinsicht zu erörtern. Zu diesem Zweck werden Kriterien ausgearbeitet – darunter Dissonanz- und Konsonanzkriterium, Theologiekriterium, Status- und Relevanzkriterium, Konfliktkriterium usw. (Ecker 345–346) – die sich für den vorliegenden Interpretationsversuch als unproduktiv erwiesen.

¹⁰ Zu diversen Formen und Erscheinungswesen des Legendenhaften in Prosa vgl. Karling 34–49.

¹¹ Der Protagonist *Saint Julien* ist ein junger Adliger, der seine Zeit mit der Jagd verreibt. Er massakriert ohne Bedenken das Wild. Nachdem ihm ein grosser grausamer schwarzer Hirsch, den er umbringt, prophezeit hat, seinen Vater und seine Mutter umzubringen, flieht Julien aus dem väterlichen Schloss. Er wird zum Kämpfer für die Gerechtigkeit und heiratet die Kaiserstochter. Er lebt im Luxus, bis er in einer Nacht, wieder der Jagdsucht verfällt. In derselben Nacht wird ein Pilgerpaar im Schloss empfangen. Es sind Juliens Eltern auf der Suche nach ihrem verlorenen Sonn. Juliens Frau stellt ihnen ihr Ehebett zur Verfügung. Bei der Rückkehr von der Jagd mitten in der Nacht stößt Julien auf den Mann mit dem Bart in seinem Ehebett und ersticht das schlafende Pilgerpaar aus Wut über die vermeintliche Untreue seiner Frau. Julien flieht aus dem Schloss, übt verschiedene obskure Berufe aus. Wegen des Elternmordes von allen verstossen, auch von Kriminellen und Bettlern, lässt er sich am Ufer eines furchterregenden Flusses nieder. Eines Abends überführt er einen Leprakranken und bietet ihm Unterkunft, ohne jedes Bedenken. Der Leprakranke entpuppt sich als Christus, der Julien in den Himmel mit sich nimmt.

¹² Tarabas stammt aus einer begüterten Familie aus dem Grenzgebiet zwischen Russland und Österreich, gerät in revolutionäre Kreise und wandert 1914 nach New York aus. Dort beginnt er aus Heimweh und Eifersucht gegenüber seiner Freundin Katharina mit dem Trinken. Eine innere Unrast steigert zusätzlich den Alkoholkonsum. Er erschlägt im Streit den Wirt von der Bar, in welcher Katharina arbeitet. Beim Ausbruch des I. Weltkrieges beschließt er zurückzukehren und sich den russischen Truppen zur Verfügung zu stellen. Beim Militär avanciert er zum Oberst. In der Nachkriegszeit nehmen seine Fremdheit und Isolation zu – wegen Betrunkenheit verliert er die Achtung der Soldaten in seiner Garnison und kommt zur Erkenntnis, ein Mörder zu sein. Auf Grund der Volltrunkenheit seiner Soldaten kommt es zum Judenpogrom, in dem Tarabas Konzew, seinen treuesten Unterführer und Freund verliert. Am Totenbett seines Freundes erfährt Tarabas eine Wandlung, die sich darin manifestiert, dass er seine Uniform ablegt und zum Landstreicher wird, der keinen Alkohol anrührt. Am Ende seines Lebens löffelt er als unerkannter Bettler an der Schwelle des elterlichen Hauses einen Teller Suppe und kann nicht sterben, ehe ihm ein alter Jude das ausgerissene Büschel roter Barthaare verziehen hat.

¹³ *Legenda aurea* von Jacobus de Voragine (1263–1273) fand die weite Verbreitung. Der Autor sammelte die gewaltige Legendenstofffülle der Zeit und machte sie für kultische Zwecke verfügbar.

¹⁴ Die katholische Theologie schreibt dem Hl. Julian legendäre Identität zu – sein Geburtsort und –jahr sind unbekannt. Vermutlich französischer, italienischer oder sogar belgischer Herkunft hätte er im 7. Jhd. n. Chr. in Süditalien oder Südfrankreich Krankenhäuser gebaut. Die Heiligenverehrung hat ihre Wurzeln auf der Insel Malta und reicht in das 15. Jhd. zurück. Der Heilige kommt in *Legenda aurea* und in *Vie de Saint Julian* vor. Zusammen mit dem Hl. Rafael und Hl. Christophorus wird er als Schutzpatron der Reisenden gefeiert. Sein Feiertag wird im katholischen Kirchenjahr am 12. Februar begangen. Vgl.: http://www.heiligenlexikon.de/Legenda_Au&Julinaus.htm (Zugriffsdatum: 10. 9. 2006).

¹⁵ Es soll darauf verwiesen werden, dass Flaubert im Motiv des Elternmordes, und der damit zusammenhängenden Prophezeiung auf eine reiche literarische Tradition zurückgreifen konnte, die von der antike (Sophokles) bis zur französischen klassizistischen Dramatik (etwa Corneille) reicht.

¹⁶ Vom Anfang an gibt es für Julien etwas Bestialisches in der Erscheinung seiner Eltern. Die erste Beschreibung seiner Mutter legt davon ein klares Zeugnis ab, wie auch das letzte Bild, das Julien von ihr hat: »Als er sich an einem Sommerabend [...]

in der Laube im Garten befand, sah er ganz hinten auf der Höhe des Spaliers zwei weiße Flügel flattern. Er hatte keinen Zweifel, daß es ein Storch war; und er warf seinen Speer. Ein gellender Schrei erscholl. Es war seine Mutter, deren Haube mit den langen Flügeln an die Mauer geheftet war.« (Flaubert, *Légende* 70) Es ist in diesem Zusammenhang darauf zu verweisen, dass in deutscher Übersetzung der animalische Aspekt ihrer Erscheinung stellenweise völlig verloren geht, z.B. wo ‚cornes‘ (dt. Hörner) mit ‚Spitzen‘ und ‚queue‘ (dt. Schwanz) mit ‚Schleppe‘ übersetzt werden.

¹⁷Roth denkt und schreibt in Bildern. Seine Bilder – ‚Tableaux‘ – sind abgeschlossen gegen die Umgebung und der Leser sieht sich gezwungen, seine Aufmerksamkeit ausschließlich auf den Inhalt eines Bildes zu konzentrieren. Was sich in diesem Bild präsentiert, ist abgeschnitten von der Welt. Damit entfällt die Motivation für das Handeln der Gestalten. Vgl. Scheible 41–53.

¹⁸Während sich die Väter am Anfang noch verantwortlich für die Taten ihrer Söhne zeigen – in *Saint Julien* von dem Geschehensmoment des väterlichen Jagdunterrichts, in *Tarabas* seit väterlicher Verweisung von Haus bzw. seiner Versprechung, Tarabas Geld zu geben, für den Fall, dass er sich entschliesse, nach Amerika auszuwandern – entfalten sich später die beiden Erzählungen unabhängig von ihnen.

¹⁹*Bouvard et Pécuchet* bietet eine Schau aller Religionen und Mythen, jedoch so, dass sie sich in der nivellierenden Aufeinanderfolge gegenseitig aufheben.

²⁰Mit zugespitzter Ironie beschreibt der Erzähler die Reaktion der gläubigen Bauern auf das Wunder im Hof von Kristianpoller:

Die Bauern rücken gegen Koropta. In langen Prozessionen nahen sie, unter frommen Gesängen, mit vielen bunten, gold- und silberbestickten Fahnen, geführt vom Geistlichen in weißen Gewändern, Frauen, Männer, Jungfrauen und Kinder. Es gibt welche, denen es nicht genügt, nach Koropta zu pilgern. Sie wollen sich die heilige Aufgabe noch schwerer machen. Und sie fallen nach jedem fünften, siebenten oder zehnten Schritt nieder [...] Andere werfen sich in bestimmter Abständen zu Boden, bleiben ein Paternoster liegen [...] Mit falschen Stimmen, schrillen, heiseren, aber innbrünstigen und warmen, singen sie dem Wunder zu. (Roth, *Tarabas* 104)

²¹Gegen die Verwirklichung des entwicklungs-erzählerischen Modells spricht auch die Vorbestimmung der Identität der Protagonisten, die zwischen den beiden, vom Anfang an determinierenden Polen ‚Mörder‘ und ‚Heiliger‘ hin und her wandeln.

²²Das Motiv ist zu finden in zahlreichen Romanen Soma Morgensterns – im Vordergrund steht es in seinem, auf Deutsch erst 1997 erschienen Roman *Die Blutsäule*.

²³Wenn man der unten zitierten Stelle aus Flauberts Brief an George Sand Glauben schenken will, billigte Flaubert der Dichtung auf individueller Ebene zeitweise eine Kompensierungsfunktion zu: »Vous savez que j’ai quitté mon grand roman, pour écrire une petite bêtise moyenageuse, qui n’aura pas plus de trente pages! Cela me met dans un milieu plus propre que le monde moderne et me fait du bien.« (Zit. nach: Flaubert, *Légende* 172).

LITERATUR:

- Barthes, Roland. *Mythen des Alltags*. Frankfurt/Main: Suhrkamp, 85–115.
Birk, Matjaž. „Vielleicht führen wir zwei verschiedene Sprachen...“ *Zum Briefwechsel zwischen Joseph Roth und Stefan Zweig*. Münster: LIT-Verlag, 1997.
Cohn, Dorrit. *Transparent Minds. Narrative Modes for Presenting Consciousness in fiction*. New York: Princeton, 1978.

- De Biasi, Pierre-Marc. *L'élaboration du problématique dans La Légende de Saint Julien l'Hospitalier*. Debray-Genette, Raymonde et al.: *Flaubert a l'oeuvre*. Paris: Flammarion, 1980. 71–102.
- . *Introduction*. Gustave Flaubert. *Trois Contes*. Paris: Flammarion, 1986. 7–39.
- Ecker, Hans-Peter. *Die Legende*. Stuttgart: Metzler, 1993.
- Flaubert, Gustave. *La Légende de Saint Julien l'Hospitalier*. Ders.: *Trois contes*. Paris: Flammarion, 1986. 79–108.
- . *Briefe*. Hg. von Helmut Scheffel. Stuttgart: Henry Goverts, 1964.
- . *Die Legende von Saint Julien dem Gastfreundlichen*. Ders.: *Drei Erzählungen*. München: Piper, 2002. 55–90.
- Fronk, Eleonore/Andreas, Werner. „*Besoffen, aber gescheit*“. *Joseph Roths Alkoholismus in Leben und Werk*. Oberhausen: Athena, 2002.
- Genette, Gérard. *Le travail de Flaubert. Tel Quel* 14 (1963): 51–57.
- Haffmans, Gerd/Cavigelli, Franz (Hgg.). *Über Gustave Flaubert*. Zürich: Diogenes Verlag, 1980.
- Die Heilige Schrift*. Hg. von C. I. Scofield. Pfäffikon: Missionswerk, 1985.
- Jasper, Willi. *Deutsch-jüdischer Parnass. Literaturgeschichte eines Mythos*. Berlin: Propyläen, 2004.
- Karlinger, Felix. *Legendenforschung*. Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 1986.
- Kitzmantel, Raphaela. *Eine Überfülle an Gegenwart*. Wien: Czernin, 2005.
- Klanska, Maria. *Die galizische Heimat im Werk Joseph Roths*. Kessler, Michael/Hackert, Fritz (Hgg.): *Joseph Roth. Interpretation, Rezeption, Kritik*. Tübingen: Stauffenburg Verlag Brigitte Narr, 1990. 143–156.
- La Varende: *Flaubert par lui-meme*. Paris: Seuil 1951.
- Lévi-Strauss, Claude. *Das wilde Denken*. Frankfurt/Main: Suhrkamp, 1968.
- Lukács, Georg. *Die Theorie des Romans. Ein geschichtsphilosophischer Versuch über die Formen der großen Epik*. Darmstadt und Neuwied: Luchterhand, 1982.
- Propp, Vladimir. *Morphologie des Märchens*. Hrgs. v. Karl Eimermacher. Frankfurt/Main: Suhrkamp, 1975.
- Rosenfeld, Hellmut. *Legende*. Stuttgart: Metzler, 1982.
- Roth, Joseph. *Briefe 1911–1939*. Hg. von Hermann Kesten. Köln/Berlin: Kiepenheuer&Witsch, 1970.
- . *Tarabas. Ein Gast auf dieser Erde*. Amsterdam/Köln: Allert de Lange und Kiepenheuer&Witsch, 1996.
- Scheible, Hartmut. *Joseph Roth*. Mit einem Essay über Gustave Flaubert. Stuttgart/Berlin/Köln/ Mainz: Kohlhammer, 1971.
- Shaked, Gershon. *Die Macht der Identität. Essays über jüdische Schriftsteller*. Frankfurt/Main: Jüdischer Verlag, Suhrkamp, 1992.
- Stanzel, Franz Karl. *Theorie des Erzählens*. Göttingen: Vandenhoeck&Ruprecht, 1995.
- Surowska, Barbara. *Flaubertsche Motive in Schnitzlers Novelle, Die Toten schweigen*. In: *Orbis Litterarum* 40 (1985). 372–379.
- Vogt, Jochen. *Aspekte erzählender Prosa*. Opladen/Wiesbaden: Westdeutscher Verlag, 1998.

■ LEGENDA V LITERARNEM USTVARJANJU GUSTAVA FLAUBERTA IN JOSEPHA ROTH

Ključne besede: francoska književnost / Flaubert, Gustave / avstrijska književnost / Roth, Joseph / literarni vplivi / legende / pravljice / miti / religiozna tematika

Key words: French literature / Flaubert, Gustave / Austrian literature / Roth, Joseph / literary influences / legends / fairy-tales / myths / religious themes

Gustave Flaubert je s pripovednimi tehnikami in oblikami ter poetološkimi koncepti odločilno vplival na književnost moderne in postmoderne. Josephu Rothu, avstrijskem pripovedniku judovskega rodu, je bil francoski romanopisec literarni zgled, še posebej v povezavi s fikcionalizacijo zgodovinske snovi in tematike. Rothov roman *Tarabas* (1934) je nastal ob branju 1877 objavljene Flaubertove *La Légende de Saint Julien l'Hospitalier* (*Legenda o sv. Julijanu strežniku*) in je tako žanrsko kot motivno-tematsko primerljiv s Flaubertovo pripovedjo. Oba avtorja aktualizirata legendo v smislu pripovedi o nadnaravnem, svetem in čudežnem ter jo povežeta z elementi mitičnega in pravljичnega pripovedovanja, kar se kaže v idejnem konceptu, elementih dogajalne strukture, identiteti likov in v osrednji motiviki. Poglobljena besedilna analiza pa po drugi strani pokaže, da avtorja žanrske vzorce nizata z namenom parodično-satiričnega dekonstruiranja v obliki travestij – Roth selektivno, z ironijo kot enim od osrednjih slogovnih sredstev, mestoma v družbenokritični funkciji, medtem ko je pri Flaubertu parodija sistematska in radikalna, zajame sodobne družbene diskurze in individualno ustvarjalno bistvo ter z elementi groteske preraste v avtoparodijo. Vendarle pa oba avtorja z opisano aktualizacijo legende signalizirata zaupanje v estetiko in umetnost – Flaubert v smislu estetskega ustvarjanja kontinuitete, medtem ko Roth, ob modernistični determiniranosti protagonista, v pripoved zasidra za avstrijsko-judovsko književnost – zaznamovano z grožnjo oz. izkušnjo holokavsta – značilno utopijo judovsko-krščanske sprave kot estetsko alternativo civilizacijski kataklizmi. Pod vplivom hasidske legendarnopripovedne tradicije Roth Jude prikaže kot nosilce kolektivnega spomina in domovinskosti, s čimer stopijo v odnos s 'slovenskimi' literarnimi liki iz njegovih habsburških romanov. V poznih tridesetih let je Roth spričo stopnjujoče se eksistencialne ogroženosti svoje zaupanje v literaturo in njeno konstruktivno funkcijo vedno pogosteje – v romanih *Falsches Gewicht* (1937) in *Die Geschichte der 1002. Nacht* (1939) ter v noveli *Legende vom heiligen Trinker* (1939) – izražal skozi legendarno-pravljično pripoved. Legendo je aktualiziral kot estetsko poročilo o konceptih situacijskih in življenjskih modelov in ji s tem povernil del njenega klasicističnega habita.

December 2006