

Jakob Peter — Salon.Text.Garten

EPISTEMATA

WÜRZBURGER WISSENSCHAFTLICHE SCHRIFTEN

Reihe Literaturwissenschaft

Band 950 — 2022

Jakob Peter

Salon.Text.Garten

Die Topologie der Weisheit in den
Fables choisies, mises en vers von Jean de La Fontaine

Königshausen & Neumann

https://doi.org/10.18453/rosdok_id00004368

Bibliografische Information der Deutschen Nationalbibliothek

Die Deutsche Nationalbibliothek verzeichnet diese Publikation in der Deutschen Nationalbibliografie; detaillierte bibliografische Daten sind im Internet über <http://dnb.d-nb.de> abrufbar.

© Verlag Königshausen & Neumann GmbH, Würzburg 2022
Gedruckt auf säurefreiem, alterungsbeständigem Papier
Umschlaggestaltung: Katrin Kunert (www.katrinkunert.de)

D 28 (zugl.: Diss., Universität Rostock)

Alle Rechte vorbehalten

Dieses Werk, einschließlich aller seiner Teile, ist urheberrechtlich geschützt. Jede Verwertung außerhalb der engen Grenzen des Urheberrechtsgesetzes ist ohne Zustimmung des Verlages unzulässig und strafbar. Das gilt insbesondere für Vervielfältigungen, Übersetzungen, Mikroverfilmungen und die Einspeicherung und Verarbeitung in elektronischen Systemen.

Printed in Germany

ISBN 978-3-8260-7591-9

www.ebook.de
www.buchhandel.de
www.buchkatalog.de



Danksagung

Dieses Buch hat zwar einen Autor, in gewisser Hinsicht ist es dennoch ein Gemeinschaftswerk. Ohne die Zusammenarbeit, die Hilfe und Unterstützung so vieler Menschen hätte es niemals entstehen können. Einige von ihnen möchten ich an dieser Stelle ausdrücklich erwähnen.

Zunächst möchte ich meinen Eltern danken, dafür, dass sie in mir die Begeisterung für die französische Kultur geweckt und mir Studium und Promotion überhaupt erst ermöglicht haben. Ebenfalls gilt mein Dank Frau Prof. Dr. Stephanie Wodianka, die in mir die Neugier auf La Fontaines Fabeln geweckt, die ersten Schritte in der wissenschaftlichen Welt ermöglicht, und das gesamte Projekt mit Rat und Tat begleitet hat. Mein besonderer Dank gilt meiner Frau Lea, ihre bestärkende Unterstützung und die bedingungslose Überzeugung von der Relevanz meiner Forschung. Ebenso möchte ich dem romanistischen Kolloquium für die unzähligen Hinweise, inspirierenden Anregungen und das kollegiale gemeinsame Beschreiten dieses Weges danken. Ganz herzlich und nicht zuletzt gilt mein Dank auch der Landesgraduiertenförderung Mecklenburg-Vorpommern sowie der Friedrich-Ebert-Stiftung e. V., die es mir mit Stipendien ermöglicht haben, diese Zeit mit *mouche et vermisseau* zu überleben. Ohne Sie, ohne sie, ohne Euch würde es diese Arbeit nicht geben.

Inhalt

| | | |
|-----|---|----|
| I. | Einleitung: <i>Corps</i> und <i>âme</i> der Fabel..... | 11 |
| II. | Kulturgeschichtliche Grundlagen | 25 |
| 1. | Beobachtung und Belehrung: Die Fabel im Kontext von Moralismus und Salonkultur... | 25 |
| 1.1 | Verhaltensbeobachtung im französischen Moralismus des 16. und 17. Jahrhunderts..... | 27 |
| 1.2 | <i>Honnêteté</i> als Verhaltensideal: Produktionsästhetische Implikationen..... | 34 |
| 1.3 | Die FABLES und die <i>écriture moraliste</i> | 47 |
| 2. | Erscheinungsformen der <i>moralité</i> | 57 |
| 2.1 | Gattungsverständnis und Status des Lehrsatzes | 57 |
| 2.2 | Die Fabeln Jean de La Fontaines: Narrativierung und Ästhetisierung..... | 66 |
| 3. | Résumé: La Fontaine und die Fabel – Modernisierung einer klassischen Form im Kontext von Salonkultur und höfischem Verhaltensideal..... | 81 |

| | | |
|------|--|-----|
| III. | Weisheiten in Fabel(n) im Zusammenspiel von Lehrsatz und Erzählung | 84 |
| 1. | Politik, Ästhetik und Intratextualität..... | 85 |
| 2. | Verschleierung, Widerspruch, <i>adoucement</i> : Funktionelle Positionierung der <i>moralité</i> | 98 |
| 2.1 | Der Lehrsatz als Incipit: Prophezeiung – Intratextualität – Gesellschaftskritik | 102 |
| 2.2 | Vollendung und Infragestellung: Das Epimythium als <i>clôture</i> | 136 |
| 2.3 | Narrativierung und Lektüeranleitung: Der eingeschobene Lehrsatz | 166 |
| 2.4 | Komplexitätssteigerung und Reflexion durch Vervielfältigung von Lehrsätzen..... | 175 |
| 3. | Vom Manuskript zur Publikation: Strategische Platzierung der <i>moralité</i> | 195 |
| 3.1 | Verschollen und vernachlässigt: Die Manuskripte der Fabeln von Jean de La Fontaine.... | 195 |
| 3.2 | Absurdes Unrecht: <i>Le Loup plaidant contre le Renard par-devant le Singe (II-3)</i> | 205 |
| 3.3 | Metamoralität: <i>Le Loup et l'Agneau (I-10)</i> | 212 |
| 4. | Präsenz in Absenz: <i>La Cigale et la Fourmi (I-1)</i> und <i>L'Aigle et l'Escarbot (II-8)</i> | 224 |
| 4.1 | Konzeptionen der <i>moralité</i> als Ellipse | 224 |
| 4.2 | Philosophie und Intratextualität: <i>La Cigale et la Fourmi (I-1)</i> | 232 |
| 4.3 | Antagonismus, Konkurrenz und Kooperation: <i>L'Aigle et l'Escarbot (II-8)</i> | 242 |
| 5. | Résumé: Positionierung des Lehrsatzes als Spiegel von Narrativierung und Ästhetisierung..... | 255 |
| IV. | Perspektiven im Garten der Fables | 260 |
| 1. | Sammlung, Struktur, Garten: Die FABLES und der <i>jardin à la française</i> | 262 |

| | |
|--|-----|
| 2. Poesie eines Gartens: Vaux-le-Vicomte in der literarischen Ekphrasis..... | 291 |
| 3. Ein Spaziergang durch die FABLES: Ästhetische Prinzipien und Strukturen..... | 298 |
| 3.1 Geometrie, Symmetrie und Dreizahl..... | 298 |
| 3.2 Desorientierung, Täuschung und Multiperspektivität | 303 |
| 3.3 Differenzierungen und Perspektivwechsel..... | 329 |
| 3.4 Täuschung..... | 338 |
| 3.5 Résumé: Die FABLES als Garten..... | 348 |
| 4. Ausblicke: Muße und Bildung..... | 351 |
| V. Schlussbetrachtung: Die <i>moralité</i> im Labyrinth..... | 372 |
| Anhang..... | 382 |
| A) Literaturverzeichnis..... | 382 |
| B) Abbildungsverzeichnis | 408 |
| C) Index fabulorum | 409 |

I. Einleitung: *Corps* und *âme* der Fabel

I-10 *Le Loup et l'Agneau*

La raison du plus fort est toujours la meilleure
Nous l'allons montrer tout à l'heure.
Un Agneau se désaltérait
Dans le courant d'une onde pure.
Un Loup survient à jeun, qui cherchait aventure, 5
Et que la faim en ces lieux attirait.
Qui te rend si hardi de troubler mon breuvage?
Dit cet animal plein de rage ;
Tu seras châtié de ta témérité.
Sire, répond l'Agneau, que Votre Majesté 10
Ne se mette pas en colère;
Mais plutôt qu'elle considère
Que je me vas désaltérant
Dans le courant,
Plus de vingt pas au-dessous d'Elle; 15
Et que par conséquent, en aucune façon,
Je ne puis troubler sa boisson.
Tu la troubles, reprit cette bête cruelle,
Et je sais que de moi tu médis l'an passé.
Comment l'aurais-je fait si je n'étais pas né? 20
Reprit l'Agneau; je tette encor ma mère.
Si ce n'est toi, c'est donc ton frère.
Je n'en ai point. C'est donc quelqu'un des tiens:
Car vous ne m'épargnez guère,
Vous, vos Bergers et vos Chiens. 25
On me l'a dit: il faut que je me venge.
Là-dessus, au fond des forêts
Le loup l'emporte, et puis le mange,
Sans autre forme de procès.¹

- 1 Der Wolf und das Lamm/Das Recht des Stärkeren ist stets das bessere./Wir werden es sofort beweisen./Ein Lämmchen stillte seinen Durst/in eines klaren Wassers Lauf./Da kommt, ganz nüchtern noch, ein Wolf hinzu, der sich einen glücklichen Fang erhoffte/und den der Hunger in diese Gegend lockte./ „Was macht dich so verwegend, meinen Trank zu trüben?“/sprach das Tier voll Zorn./ „für deine Vermessenheit wirst du gezüchtigt werden.“/ „Herr“, sprach das Lamm, „mögen Euer Gnaden/sich nicht erzürnen/sondern vielmehr in Betracht ziehen./dass ich meinen Durst dort lösche/stromabwärts./mehr als zwanzig Fuß von Euch./und dass folglich in keiner Weise./Euer Getränk ich trüben kann.“-/ „Und dennoch trübst du es“, erwiderte das grausame Tier./ „und ich weiß, dass du letztes Jahr schlecht von mir geredet hast.“-/ „Wie hätte ich können, da ich noch nicht einmal geboren war“/erwiderte das Lamm, „ich sauge noch an Mutters Brust.“-/

Es ist unüblich, eine wissenschaftliche Arbeit mit einem längeren, fremdsprachlichen Zitat eines literarischen Textes zu beginnen. Dennoch habe ich mich dafür entschieden, da sich auf Basis dieser Fabel die Grundidee meiner Untersuchung exemplarisch veranschaulichen lässt. Mit der vorliegenden Arbeit sollen die Fabeln von Jean de La Fontaine (1621–1695) in neuem Licht betrachtet und die tiefkörnigen Bedeutungsstrukturen moralischer Natur entfaltet werden, indem sie insbesondere in Bezug zur Position des Lehrsatzes gesetzt werden, dem vermeintlich prädestinierten Ort moralischer Belehrung.

„La raison du plus fort est toujours la meilleure“ (V. 1) – „Das Recht des Stärkeren ist stets das bessere“ – der Lehrsatz dieser Fabel² scheint sich direkt auf den Wolf zu beziehen, der dem Lamm körperlich überlegen ist. Aber es stellt sich die Frage, ob mit dem Verweis auf das Recht des Stärkeren die Weisheit dieser Fabel erschöpft ist. Handelt es sich bei La Fontaines Fassung nur um eine weitere Erzählung der Begegnung von Wolf und Lamm? Wird der Fabeltradition also nur eine Nuance hinzugefügt? Wölfe und Lämmer als klassische Protagonisten der Fabelliteratur werden schon bei den ersten Fabeldichtern der Antike, dem Griechen Äsop (6. Jahrhundert v. Chr.) und dem Römer Phaedrus (ca. 20–15 v.–ca. 50–60 n. Chr.), in ihrem Aufeinandertreffen verarbeitet. Wolf und Lamm stehen dabei ikonisch für den Gegensatz von Gut und Böse, Unschuld und Grausamkeit, Schwäche und Stärke, Einfalt und Gerissenheit.³ La Fontaines Apolog (Fabel) scheint dies zu bestätigen, wird der Wolf doch als blutrünstig, grausam, ungerecht und etwas plump dargestellt, während das unschuldige Lämmchen durch seine wohlgewählten Worte demütig versucht, den Wolf zu besänftigen und auf das eigene Recht verweist. Es stellt sich jedoch die Frage, warum dieser Fabel überhaupt ein Lehrsatz beigelegt wurde, denn schon im Titel ist angelegt, worauf es hinausläuft. Die physische Überlegenheit des Wolfes ist offensichtlich, warum wird sie ausdrücklich zu Beginn der Fabel betont? La Fontaine verzichtet in seinen Fabeln immer wieder auf einen Lehrsatz, warum nicht auch in diesem Text? Zumeist stellt er ihn ans

„Wenn du es nicht bist, dann ist es eben dein Bruder.“ –/„Ich hab gar keinen.“ – „Dann ist es also einer von den Deinen/denn ihr verschont mich kaum/ihr, eure Schäfer und eure Hunde./Man hat es mir gesagt; ich muss mich also rächen.“/Daraufhin schleppt in den tiefen Wald/der Wolf das Lamm/und frisst es dann ohne viel Federlesens.

Übersetzung: Grimm, *Fables/Fabeln* (2009), S. 35.

- 2 Alle Texte von Jean de La Fontaine werden nach den Standardausgaben der *Œuvres complètes* in der ‚Bibliothèque de la Pléiade‘ angegeben. Für die Fabeln und Contes ist dies die Ausgabe von 1991, *Fables et contes* (FC), unter der Leitung von Jean-Pierre Collinet, für alle anderen Texte La Fontaines die Ausgabe von 1958, *Œuvres diverses* (OD), unter der Leitung von Pierre Clarac. Mit einer römischen Ziffer wird dabei auf das Buch in den FABLES, mit einer arabischen Zahl auf die jeweilige Nummer der Fabel verwiesen.
- 3 Vgl. Wiedner, *Lamm/Schaf* (2008), S. 200a–201b und Pethes, *Wolf* (2008), S. 426a–427a.

Ende, in diesem Fall wird er der Fabel vorangestellt. Es wird zu zeigen sein, dass es sich mit „La raison du plus fort est toujours la meilleure“ (V. 1) weder um einen Spoiler handelt, der die folgende Erzählung vorwegnimmt. Noch ist die Fabel mit diesem Lehrsatz so eindimensional zu deuten, wie es zunächst nahe liegt.

La Fontaine zählt bis heute zu den bedeutendsten Dichtern der französischen Kultur.⁴ Seine Fabeln werden gelesen, auswendig gelernt, rezipiert, performativ dargestellt, gezeichnet, verfilmt und übersetzt, sie haben einen festen Platz im schulischen Lehrplan und gehören nicht nur zu den bekanntesten Fabeln überhaupt, sondern gelten auch als klassische Beispiele dieser Textsorte. Sie sind nicht nur tief in der französischen Kultur verankert, ihre Bedeutung reicht so weit, dass sie auch in der französischen Sprache ihre Spuren hinterlassen haben. Zahlreiche Verse aus seinen Apologon sind zu festen Redewendungen geworden. Beispiele hierfür sind „tirer les marrons du feu“⁵, „rien ne sert de courir, il faut partir à point“⁶, „on a souvent besoin d'un plus petit que soi“⁷, „montrer patte blanche“⁸, die idiomatischen Wendungen „untel est un rat des champs, moi je suis un rat des villes“⁹ und „jouer les mouches du coche“¹⁰, oder Ausdrücke wie „sans autre forme de procès“¹¹ aus eingangs zitierter Fabel. „La raison du plus fort est toujours la meilleure“ (V. 1) selbst ist zu einem Sprichwort geworden. La Fontaine zählt nicht nur deshalb zu den bedeutsamsten Dichtern der französischen Kulturgeschichte, dessen Werk – auch über die Fabeln hinaus – zum literarischen Kanon gehört.¹² Ihm kommt das Verdienst zu, so ikonische Tiererzählungen wie die von Wolf und Lamm bis heute in das kulturelle Gedächtnis (nicht nur) Frankreichs eingeschrieben zu haben. Es gilt als Selbstverständlichkeit, *Le Loup et l'Agneau* (I-10) – wie in der Schule gelernt – rezitieren zu können. Fabeln wie diese werden aufgrund

4 Auch nach über 300 Jahren gehört er in Frankreich zu den meistverkauften Autor*innen. Publizistischer Erfolg muss zwar nicht mit literarischer Qualität korrelieren, doch ist dies gerade für einen Dichter eine Besonderheit. Vgl. <https://www.lefigaro.fr/culture/2018/06/20/03004-20180620ARTFIG00271-la-fontaine-un-fabulistetoujours-d-actualite.php>.

5 IX-17 *Le Singe et le Chat*, V. 16f..

6 VI-10 *Le Lièvre et la Tortue*, V. 1.

7 II-11 *Le Lion et le Rat*, V. 2.

8 IV-15 *Le Loup, la Chèvre et le Chevreau*, V. 20.

9 I-9 *Le Rat de ville et le Rat des champs*.

10 VII-8 *Le Coche et la Mouche*.

11 I-10 *Le Loup et l'Agneau*, V. 29.

12 Der Kanon-Begriff ist in der Literaturwissenschaft umstritten. Siehe für eine ausführliche Diskussion z. B. Heydebrand, Renate von (Hg.). *Kanon Macht Kultur. Theoretische, historische und soziale Aspekte ästhetischer Kanonbildung*. Stuttgart/Weimar: Metzler, 1998.

der ihnen zugeschriebenen literarischen Qualität, ihrer einprägsamen Kürze, ja ihrer Exemplarizität über Generationen hinweg rezipiert. Sie prägen das Bild La Fontaines als Dichter und die Vorstellung von der Fabel als literarischem Text, sodass die Gattung untrennbar mit dem Namen La Fontaine verbunden ist. Aus ihrem Schattendasein als Gegenstand von Übersetzungsübungen – jahrhundertlang wurden Fabeln für Bildungszwecke genutzt, aber nicht hinsichtlich der moralischen Erziehung, sondern im Sprachunterricht – verhalf ihr La Fontaine im 17. Jahrhundert zu einer zweiten Blütezeit. Nicht nur in Frankreich brachte er sie zu neuer Geltung, sodass sich neben Charles Perrault (1628–1703) auch Claris de Florian (1755–1794) der Fabel zuwandten. Im deutschsprachigen Raum wurden u. a. Christian Fürchtegott Gellert (1715–1769) und Gotthold Ephraim Lessing (1729–1781) maßgeblich von ihm beeinflusst.

Von den gut 240 Fabeln, die La Fontaine in über 35 Jahren verfasste, ist aber nur ein knappes Dutzend für die Bedeutung seines Werkes ausschlaggebend. Neben *Le Loup et l'Agneau* sind besonders *Le Corbeau et le Renard* (I-2), *La Cigale et la Fourmi* (I-1), *Le Chêne et le Roseau* (I-22) oder *L'Homme et son image* (I-11) zu nennen. Aus heutiger Perspektive mag dies sogar verständlich sein, denn die lyrische Form der gedichteten Fabeln erscheint ungewohnt, und auf der sprachlichen Ebene wird die Zugänglichkeit durch Archaismen beeinträchtigt. Zudem spielt La Fontaine in den Fabeln häufig auf zeitgeschichtliche Personen und Ereignisse an, sodass sie ohne eine entsprechende Kontextualisierung nur eingeschränkt zu erschließen sind. Die selektive Lektüre der *Fables choisies, mises en vers*¹³ ist allerdings kein aktuelles Phänomen, sondern ein Topos der La Fontaine-Rezeption. Bereits Jean-Jacques Rousseau (1712–1778) bezog sich in seiner bekannten Kritik an der Fabel nur auf vier Texte.¹⁴ Moderne Ausgaben dieses klassischen französischsprachigen Dichters verschärfen die Selektion in Titeln wie *10 fables de La Fontaine*¹⁵, *Belles fables de La Fontaine pour grands tableaux*¹⁶ oder *30 fables*¹⁷, wenn sie nicht direkt als Kinder- und/oder Schullektüre deklariert werden.¹⁸ In diesen Veröffentlichungen wird eine Auswahl jener sprachlich vermeintlich unproblematischen Fabeln ge-

13 In der Folge kurz FABLES.

14 *Le Corbeau et le Renard* (I-2), *La Cigale et la Fourmi* (I-1), *Le Lion et le Moucheron* (II-9) und *Le Loup et le Chien* (I-5). Ironischerweise wird Rousseau selbst eklektisch rezipiert, was zur einer Vernachlässigung seines pädagogischen Interesses an der Fabel führt. Siehe dazu auch Kapitel III.4.

15 Magdalena; Lecoq, Estelle. Paris: La Marmotière éditions, 2019.

16 Paris: Palette, 2018.

17 Esquerré, Caroline. Paris: Bélin éducation, 2017.

18 Vgl. z. B. Simonot, Laurence. *Le Loup dans les fables*. Paris: Nathan, 2019; oder *Jean de La Fontaine. Fables*. Paris: Librairie nationale d'éducation et de récréation, s.d.

troffen, die von Kindern und Jugendlichen leicht zu verstehen seien, häufig auch illustriert oder direkt als Bilderbuch publiziert.¹⁹

Gewiss verdankt La Fontaine seine Bekanntheit wenigen ikonischen Fabeln, die aufgrund ihrer Kürze, literarischen Qualität und Anschaulichkeit besonders schillern. Und gewiss hat er sie explizit Kindern gewidmet, nämlich dem Sohn und später dem Enkel von Louis XIV (1638–1715). Damit folgte er nicht nur der üblichen Konvention, die eine Widmung an den König vorschrieb – und der er sich geschickt entzog, indem er seine Fabeln an dessen Sohn bzw. Enkel adressierte –, sondern verband damit auch das Ziel, den Thronfolgern auf anschauliche Weise wertvolle Erkenntnisse zu vermitteln. Damit griff er auf eine klassische Funktion von Fabeln zurück, die typischerweise in Form von kürzeren, allegorischen Erzählungen gesellschaftliche und individuelle Verhaltensweisen anschaulich darstellen. In diesem Sinne berichtet *Le Loup et l'Agneau* (I-10) also warnend von der Ungerechtigkeit der Welt, in der die Starken über die Schwachen bestimmen. Der grausame und blutrünstige Wolf ist dem unschuldigen Lamm physisch überlegen. Durch seine kunstvolle Sprachfertigkeit kann letzteres seinen Widersacher zwar noch etwas hinhalten, das Lamm hat der Gewalt des Wolfes letztlich jedoch nichts entgegenzusetzen und wird folgerichtig gefressen. Gut und Böse sind in dieser Fabel eindeutig verteilt, und die Lehre so klar, dass sie des einleitenden Lehrsatzes nicht bedürfte: Es ist sinnlos, mit dem Stärkeren zu diskutieren, denn dessen Gewalt ist immer das entscheidende Argument. Man sollte also besser zu den Mächtigen gehören als zu den Ohnmächtigen.

Ein Verständnis dieses Dichters als Kinderbuchautor und die eklektische Rezeption weniger, wengleich ikonischer Texte, werden ihm aber nicht gerecht. In seinen Fabeln steckt mehr als eine so triviale, im Lehrsatz vorangestellte Botschaft wie in *Le Loup et l'Agneau* (I-10). Dabei muss La Fontaine nicht als ‚ernsthafter‘ Autor rehabilitiert werden. Ziel der vorliegenden Arbeit ist es vielmehr, zu zeigen, wie sehr es sich lohnt, das in den Blick zu nehmen, was bei einer Betrachtung der Fabeln verloren geht, die sich auf die wenigen bekannten Texte beschränkt. In den Blick soll deshalb genommen werden, was bisher bei der Analyse von Apologen im Allgemeinen, und von den Fabeln La Fontaines im Besonderen, eher oberflächlich betrachtet wurde: der Lehrsatz bzw. die *moralité*.

Mit Blick auf das eingangs zitierte Beispiel stellt sich die Frage, welche Funktion der Lehrsatz hat. Ist die moralische Aussage tatsächlich so einfach zu erschließen, wäre er überflüssig. Noch dazu nimmt er beim Le-

19 Bilderbücher sind von illustrierten Ausgaben zu unterscheiden und nicht mit Kinderliteratur gleichzusetzen. Fabelausgaben wurden schon immer durch Abbildungen ergänzt. Auch die erste Ausgabe der FABLES erschien mit Kupferstichen von François Chauveau (1613–1676).

sen die Aufgabe ab, die Erzählung eigenständig zu interpretieren, da er die Deutung durch seine Voranstellung vorwegnimmt. Er erscheint zugleich entbehrlich und bevormundend, was weder mit der Haltung eines so gewitzten, noch mit dem literarischen Renommée eines so klassischen Dichters wie La Fontaine vereinbar ist. Zu fragen ist also nach einer Neubestimmung des Lehrsatzes in den Fabeln von La Fontaine. Grundlage dafür ist ein Verständnis der Lehre, die La Fontaine *âme* nennt, als Weisheit bzw. *sagesse*, also als Seele der Fabel, die aus dem gesamten Text hervorgeht. Insofern ist sie nicht mit dem Lehrsatz gleichzusetzen, auch wenn dies in der Tradition der Fabelliteratur naheliegt. Der Lehrsatz stellt sicherlich den Teil dar, der für die Formulierung der Weisheit prädestiniert ist. Bei La Fontaine erfüllt er diese Funktion aber nur selten, auch wenn hier immer noch ‚Lehren‘ im weitesten Sinne formuliert werden. *Le Loup et l'Agneau* (I-10) hat so zweifellos einen Lehrsatz, eine *moralité*: „La raison du plus fort est toujours la meilleure“ (V. 1). Dabei handelt es sich auch um eine Lehre, eine Weisheit, die in diesem Fall als Aussage über gesellschaftliche Machtbeziehungen auftritt. Dass der Stärkere den Schwächeren frisst und dafür keinen Grund braucht, ist jedoch so banal, dass sich die Frage förmlich aufdrängt, inwiefern sich La Fontaines Beschreibung des Aufeinandertreffens von Wolf und Lamm in dieser Bedeutung erschöpft. Die *moralité*, der Lehrsatz, mag zwar der prädestinierte Ort sein, an dem die Weisheit formuliert wird, bei La Fontaine ist er jedoch nicht mehr der exklusive, und nicht einmal mehr der privilegierte. Ziel der vorliegenden Arbeit ist es also, die Funktion des Lehrsatzes bei La Fontaine neu zu bestimmen und die in ihm formulierte Lehre nicht mit der Weisheit zu identifizieren. Er ist vielmehr als Bestandteil der Fabel zu interpretieren, wobei besonders seine Positionierung untersucht werden soll, also die Funktionalisierung seiner Stellung am Anfang, in der Mitte oder am Ende einer Fabel.

In einem ersten Schritt soll La Fontaines Fabelwerk historisch kontextualisiert werden. Zunächst legt ein Blick auf das zeitgenössische Publikum, das in der zweiten Hälfte des 17. Jahrhunderts aus der gebildeten, wohlhabenden Aristokratie und dem höheren Bürgertum kam – insofern es überhaupt des Lesens kundig war – nahe, den Adressatenkreis über die in den Widmungen angesprochenen Thronfolger zu erweitern. La Fontaines Schaffen im Kontext seiner Zugehörigkeit zu dieser gesellschaftlichen Gruppe von Adelligen zu sehen, die auf Abstand zum höfischen, zentralisierten und hochgradig regulierten und überwachten Leben am Hof von Louis XIV ging, ermöglicht Rückschlüsse auf seine politischen Einstellungen, aber vor allem auf seine ästhetische Prägung (Kapitel II.1). Die ersten Personen, die die FABLES lasen, trafen sich in sogenannten Salons, den städtischen Residenzen der Aristokratie, und traten als treibende Kraft in der Herausbildung des gesellschaftlichen Verhaltensideals der *bonnêteté* her-

vor. Dieses Ideal war für das 17. Jahrhundert in Frankreich prägend und steht für vollendetes soziales Verhalten, insbesondere mittels der Kunst der gepflegten, geistreichen Unterhaltung. Die *honnêteté* und die von ihr geprägte Kultur, so die hier verfolgte These, bilden den sozialen und ästhetischen Kontext, in dem das literarische Werk der FABLES entstehen und wirksam werden kann. Es ist anzunehmen, dass sich auch Werte und Vorstellungen dieser Kultur in den Fabeln von La Fontaine und ihren *moralités* niederschlagen. Einen Schwerpunkt der Analyse wird das Verhältnis La Fontaines und der Salonkultur zum Absolutismus des Sonnenkönigs Louis XIV bilden. Eine Interpretation von *Le Loup et l'Agneau* (I-10) vor diesem Hintergrund lässt eine Denunziation physischer Stärke, die im absolutistischen Frankreich des 17. Jahrhundert nur mit der Macht von Adel und König assoziiert werden kann, als äußerst gewagt erscheinen. Eine so direkte Kritik an den Herrschenden wäre einem freischaffenden Künstler im Angesicht der damals geübten Zensur überhaupt nicht möglich gewesen.

Die FABLES im Entstehungskontext der Salonkultur zu sehen, stellt sie darüber hinaus in eine Reihe mit der sogenannten moralistischen Literatur. Dazu zählen u. a. die *Réflexions ou Sentences et Maximes morales* (1665) von François de La Rochefoucauld (1613–1680), *Les Caractères de Théophraste traduits du grec avec les Caractères ou les Mœurs de ce siècle* (1688) von Jean de La Bruyère (1645–1696), die *Pensées* (1669) von Blaise Pascal (1623–1662), aber auch die *Essais* (1588) von Michel de Montaigne (1533–1592). Diese als ‚Moralismus‘ bezeichnete Literatur ist vor allem durch eine besondere Form bestimmt, die sich in Sammlungen kürzerer, reflexiver Texte zeigt und die das bis dahin dominierende Traktat ablösen. Im Fokus der vorliegenden Untersuchung stehen die Gemeinsamkeiten dieser Texte, von denen auf strukturelle Gestaltungsprinzipien geschlossen werden soll. All diese Werke verbindet, dass sie als lose Sammlungen unzusammenhängender Einzeltexte erscheinen – ein Eindruck, der seit jeher die Analyse dieser Texte prägte. Die vorliegende Arbeit verfolgt die These, dass die literarische Form der moralistischen Werke, und auch der FABLES, durch ihren Entstehungskontext in der Salonkultur bestimmt ist. Dies wird beispielsweise durch eine strukturelle Parallele zwischen der Gestaltung der Sammlungen, der Form der Salonkonversation sowie der sozialen Praxis des Spazierganges, die maßgeblich durch die Salonkultur entwickelt wurde, begründet. Die moralistische Literatur kann als literarische Ausprägung des Spazierganges als Bewegungsform und der in den Salons praktizierten Kunst der Konversation als Gesprächsform betrachtet werden. Diesem Ansatz liegt eine Herangehensweise zu Grunde, welche die 240 Apologe der *Fables choisies, mises en vers par M. de La Fontaine*, so der Titel der Fabelsammlung, als Gesamtwerk versteht, das als solches in Gänze zu le-

sen und zu interpretieren und deshalb als ‚choisies‘ im Sinne von bewusst ausgewählt und angeordnet zu betrachten ist. Folgt man diesem Ansatz in Bezug auf *Le Loup et l'Agneau* (I-10), ist die Fabel im Kontext der sie umgebenden Texte im I. Buch zu betrachten. Hier fällt auf, dass das Bild des Wolfes durch nur eine vorangehende Fabel geprägt ist: *Le Loup et le Chien* (I-5), die als fünfte Fabel des ersten Buches genau auf der Hälfte des Weges zu *Le Loup et l'Agneau* (I-10) platziert ist. In diesem Apolog tritt zum ersten Mal ein Wolf in den FABLES als Figur auf.²⁰ Das hungernde Tier trifft auf einen gut genährten Hund, der ihm von seinem bequemen Leben als Hof- und Wachhund erzählt und den Wolf fast davon überzeugt, ebenfalls in den Dienst der Menschen zu treten. Als der Wolf aber erfährt, dass er dafür seine Freiheit aufgeben muss, lehnt er ab. Das Bild, welches *Le Loup et le Chien* (I-5) vom Wolf zeichnet, ist das eines erbärmlichen Wesens, und an dieses Bild knüpft *Le Loup et l'Agneau* (I-10) im Verweis auf seinen Hunger direkt an (V. 5). Entscheidend für die Charakterisierung des Wolfes ist allerdings, dass er dem scheinbar verlockenden Angebot in der ersten Fabel widersteht und ein freies Leben in Armut vorzieht. Diese Eigenschaft wird auch in der Begegnung mit dem Lamm wirksam, denn der Wolf sucht hier zunächst sein Handeln zu rechtfertigen – allerdings vergeblich. Er *muss* dabei scheitern, denn sein Verhalten *kann* nicht gerechtfertigt werden, sodass er als von seinem Wesen getrieben erscheint, gegen seinen Willen handelt, und letztlich jeglicher Versuch, sich gegen die eigene Natur aufzulehnen, zum Scheitern verurteilt ist. „La raison du plus fort“ bezieht sich also auf die Macht der Natur, die einen Wolf zum Raubtier macht.

Die Analyse der literarischen Form der lafontaineschen Fabel vor dem Hintergrund ihres spezifischen Entstehungskontextes in der französischen Salonkultur des 17. Jahrhunderts ist entscheidend für die Interpretation der Einzelfabeln. Diese Veränderung der Interpretationsperspektive macht deutlich, wie eingeschränkt das Verständnis dieses Dichters bleiben muss, wenn die Grundlage dafür lediglich durch eine Handvoll Fabeln gebildet wird. La Fontaines besonderes literarisches Verdienst besteht darin, diese auf die griechisch-römische Antike zurückgehende Gattung modernisiert und flexibilisiert zu haben. Verantwortlich dafür ist nicht nur die Übertragung in ein lyrisches Format, aber sie begünstigt in besonderer Weise sein freies Spiel mit Formen und Inhalten. Charakteristisch ist unter anderem die Auflösung der klassischen Trennung von Lehrsatz und Erzählung. In der bis dahin verbreiteten Form überwog die Bedeutung des Lehrsatzes, entsprechend anspruchslos gestaltete sich die eigentliche Erzählung.

20 Bereits in einem der Einleitungstexte der FABLES, der *Vie d'Ésope le Phrygien*, FCS. 21f., wird die Fabel *Les Loups et les Brebis* erzählt. Sie gehört aber nicht zum eigentlichen Korpus der FABLES. Zudem treten die Wölfe hier als Gruppe in Erscheinung und nicht als Einzelfigur.

La Fontaine hingegen balanciert das Verhältnis der zwei Komponenten neu aus, indem er die Erzählung ästhetisch aufwertet und den Lehrsatz in sie integriert. In einem zweiten Schritt sollen deshalb die Ästhetisierung (der Form) und die Narrativierung (der Lehre) als charakteristische Merkmale der lafontaineschen Fabel untersucht werden, die gleichsam in ihrem Entstehungsrahmen begründet sind (Kapitel II.2). In der Fabel von Wolf und Lamm wird die Narrativierung besonders deutlich. Die *moralité* ist der Erzählung nicht bloß vorangestellt, sondern durch den zweiten Vers in den Gesamttext integriert. Deutlich wird dabei die für den Autor typische Präsenz der Erzählinstanz, die direkt in das Geschehen eingreift, oder wie in dieser Fabel zurückhaltend zwischen der Ebene der Handlung und der Ebene der Reflexion vermittelt. Die Ästhetisierung wird insbesondere durch eine vergleichende Analyse deutlich. Die meisten der von La Fontaine thematisierten Erzählungen sind Klassiker der Fabeldichtung, die von den Autor*innen immer wieder aufgegriffen werden. Der französische Dichter nutzt in diesem Fall die Möglichkeiten lyrischer Texte, um seinen Figuren eine größere Tiefe zu geben. Verschiedene Register wechseln dabei ebenso häufig ab, wie Archaismen (vgl. V. 1) und technische Begriffe (vgl. V. 29) kunstvoll und gezielt eingesetzt werden. Während die Sprache des Lammes im vorliegenden Beispiel von höfischer Eleganz gekennzeichnet ist (vgl. V. 10–17), die mit seiner moralischen Überlegenheit korrespondiert, ist die Ausdrucksweise des Wolfes so plump wie sein Versuch der Rechtfertigung (vgl. V. 18).

In einem Kontext, in dem Wert auf vollendete Konversationsformen gelegt wird, wäre eine klassische Fabel mit ihrem zumeist banalen, moralisierenden Lehrsatz wie schon angedeutet fehl am Platz. Sie würde nicht nur das ästhetische Empfinden des Salonpublikums schockieren, auch die sich darin manifestierende beherrschende Haltung würde der Salonkultur widersprechen, die vielmehr alles daransetzte, dem Gegenüber zu gefallen. Ein im Duktus der Belehrung gehaltener Lehrsatz wäre vielmehr mit dem *pédant* zu assoziieren, der einen der Gegensätze der *honnête personne* darstellt. La Fontaines Fabeln spiegeln dies im Spiel mit dem Lehrsatz, das somit als Beleg der Ästhetisierung seiner Fabeln gelten kann. Dieser Teil der Fabel scheint aus einer gattungstheoretischen Perspektive wie kaum ein anderes Element konstitutiv und reglementiert zu sein – und ist es dennoch nicht! Hier trifft eine weit verbreitete, jedoch naive, durch wenige bekannte Fabeln geprägte Vorstellung auf eine literarische Realität, die sich durchaus komplexer darstellt. Denn der Lehrsatz mag zwar ein konstitutiver Bestandteil sein, wie genau er verfasst ist und wo er steht, ist jedoch nicht kodifiziert. La Fontaine gestaltet dabei wie sonst niemand den Lehrsatz und platziert ihn gemäß den Prinzipien der Ästhetisierung und Narrativierung gezielt. Dabei variiert er nicht nur dessen Position – häufig am

Anfang oder am Ende der Fabel –, je nach Bedarf multipliziert er ihn oder verzichtet ganz auf ihn. Die vorliegende Arbeit untersucht deshalb, welche Funktionen die Voranstellung (Kapitel III.2.1), die Nachstellung (Kapitel III.2.2), die Integration in die Erzählung (Kapitel III.2.3) und die Vervielfältigung der Lehrsätze (Kapitel III.2.4) haben. Der Vergleich von unterschiedlichen Versionen einer Fabel anhand ausgewählter Manuskripte offenbart, wie strategisch der Autor seine Lehrsätze in den Fabeln platziert hat (Kapitel III.3). Seine höchste Form findet diese Technik im offenbaren Verzicht auf einen Lehrsatz. In diesen Fabeln verschmelzen Lehrsatz und Erzählung, *corps* und *âme* (Kapitel III.4). *Le Loup et l'Agneau* (I-10) als Apolog, dem ein Lehrsatz vorangestellt ist, kann anhand verschiedener handschriftlicher Versionen in seiner Entstehung nachvollzogen werden (siehe dazu Kapitel III.3). Die Gestaltung als Promythium erfolgt nicht aus einem Interesse, die Weisheit der Fabel vorwegzunehmen. Diese Funktion könnte bei dieser Konstellation bereits der Titel übernehmen: Vor dem Hintergrund der gängigen Charakterisierung beider Tiere ist der Ausgang einer Begegnung von Wolf und Lamm kein großes Rätsel. Vielmehr kann vermutet werden, dass die Voranstellung einer Art Lehrsatz die Deutung *lenken* soll. In einem Spiel mit der Bedeutung des Begriffes *moralité* verweist das Promythium also auf eine in der folgenden Fabel erfolgende Reflexion *moralischer* Fragen. Der Wolf erscheint nicht mehr als die Verkörperung des Bösen, sondern als in seinem Wesen gefangen. *Unmoralisch* wäre es deshalb, von ihm etwas zu verlangen oder zu erwarten – das Lamm nicht zu fressen –, das außerhalb seiner Möglichkeiten liegt.

Der Esprit, mit dem La Fontaine seine Fabeln gestaltet, spiegelt sich auch in der Bezeichnung von Lehrsatz und Lehre als *corps* und *âme* der Fabel.

L'apologue est composé de deux parties, dont on peut appeler l'une le corps, l'autre l'âme. Le corps est la fable; l'âme, la moralité. [...] Aucun ne se dispense [de la moralité]. [...] S'il m'est arrivé de le faire, ce n'a été que dans les endroits où elle n'a pu entrer avec grâce. [...] Du temps d'Ésope la fable était contée simplement, la moralité séparée, et toujours ensuite. [...] ²¹

Fabeln bestehen also aus zwei Teilen: *le corps* (die Fabel) und *l'âme* (die *moralité*), Leib und Seele. Man könnte meinen, dass damit einerseits der reine Text – *corps* – und die Lehre – *âme*, bzw. Weisheit – gemeint ist. La Fontaine betont, dass niemand auf die „*moralité*“ verzichte, und wenn er es manchmal mache, dann nur, weil er sie nicht gut in den Text einfügen

21 Vgl. La Fontaine, *Préface*, FC S. 9.

konnte. Wenn die *moralité* die Lehre, die Weisheit einer Fabel ist, verzichtet La Fontaine mit ihr auf eine Weisheit? Eher anzunehmen ist hingegen, dass mit *moralité* der Lehrsatz gemeint ist. Dies entspräche auch dem letzten Satz des Zitates: Zu Äsops Zeiten hat man erst die Geschichte erzählt – *le corps* ist also vielmehr die Erzählung bzw. *histoire* –, und danach die „*moralité*“, offenbar der Lehrsatz als Epimythium. Das heißt also, dass nach La Fontaines Definition eine Fabel aus Erzählung und Lehrsatz besteht, wobei man den Lehrsatz weglassen kann. Oder, wenn wir eine andere Bedeutung von *moralité* annehmen, wie sie im ersten Satz des Zitates deutlich wird, dass eine Fabel aus Erzählung und Weisheit besteht. La Fontaine spielt mit der Mehrdeutigkeit der Begriffe – wie es für ihn typisch ist. Man könnte ihm vorwerfen, hier zu vage zu sein oder sich selbst zu widersprechen. Aber seine *Préface* ist keine literaturwissenschaftliche Abhandlung, sondern vielmehr ein integraler Bestandteil der *FABLES*. Der Autor folgt der Konvention, die eine Gattungsdefinition verlangt, allerdings auf eine nahezu subversive Weise. Er entwickelt keine Poetologie der Fabel, sondern eine Definition, die ihm den größtmöglichen Gestaltungsspielraum lässt.

Die Verwendung der Begriffe *corps* und *âme* verweist zudem auf ein tieferliegendes Anliegen und macht deutlich, dass La Fontaine mit *âme* tatsächlich die Weisheit einer Fabel meint, und nicht nur den Lehrsatz. Mit seiner Begriffswahl evoziert er das Leib-Seele-Problem, wie es unter anderem von René Descartes diskutiert wurde. Bis dato war man davon ausgegangen, dass der Körper der Sitz der Seele ist – und beließ es damit an Aufmerksamkeit für den Körper. Erst im Zuge der Renaissance wuchs das Interesse an körperlichen Prozessen, es wurden Anatomische Institute gegründet und (auch gegen den Willen der Kirche) Leichen seziiert. Descartes untersuchte das Zusammenspiel von Körper und Seele genauer. Für ihn stellen beide grundsätzlich verschiedene Entitäten dar: *res extensa*, der Körper, der wie eine Maschine funktioniert, und *res cogitans*, die Seele, Sitz von Gefühlen, Wahrnehmungen, Denken und Willensäußerungen.²²

La Fontaine verwendet die Begriffe sicherlich nicht zufällig. In den *FABLES* taucht *âme* über 50 Mal auf, als Synonym für Seele oder Gemüt, im-

22 Diese Vorstellung spiegelt sich auch im zeitgenössischen Sprachgebrauch. Das *Dictionnaire* von Pierre Richelet (1680) definiert die *âme* als „substance qui pense, principe de vie, tout ce qui anime, fait agir, mouvoir qc“ (S. 27a). Die Seele im Sinne von Weisheit eines Textes klingt vor allem in der Wendung „l'âme d'une devise“ an, womit der Kern eines Ausspruches bezeichnet wird. Antoine Furetière bestätigt dies in seinem Wörterbuch (1690) und erinnert damit frappierend an La Fontaines Formulierung: „une bonne devise est composée de corps et d'âme“ (S. 77a). Das stimmt auch mit religiösen Diskursen überein, in denen die Seele als „pointe de l'esprit“ und „pointe de la volonté“ bestimmt ist (Saint François de Sales), oder mit Jean-Pierre Camus als „la plus intime portion du moi“ (Viller, *Dictionnaire de spiritualité* I, S. 483–486).

mer dann also, wenn es um das Wesen einer Sache oder den Charakter einer Person geht. Man könnte nun annehmen, dass die Verweise auf zeitgenössische philosophische und religiöse Diskurse mit einer Valorisierung der *âme* als Teil der Fabel einhergehen. La Fontaine hat sich jedoch als sehr aufmerksamer Beobachter der philosophischen und naturwissenschaftlichen Debatten und Probleme seiner Zeit erwiesen, und auch das wachsende Interesse am Körper und seinen Funktionen wird nicht spurlos an ihm vorübergegangen sein. Die These dieser Arbeit ist es vielmehr, dass seine Verwendung dieser Begriffe darauf hinweist, dass er sich mehr für den Körper, den *corps* interessiert. Denn die Rede von *corps* und *âme*, Leib und Seele, nimmt nicht nur eine zeitgenössische philosophische Fragestellung auf. Sie reflektiert auch einen der wesentlichen Aspekte der *honnêteté*, unabhängig von ihrem performativen Ort, am Hof oder im Salon. Das Ideal der *honnêteté* geht mit hohen Anforderungen an den eigenen Körper einher, vor allem in der Affektkontrolle und der Körperbeherrschung. Diese sind als Gegenstück zur Beobachtungskunst zu verstehen, die das Ziel verfolgt, unter die Hülle des Körpers zu blicken und das eigentliche Sein, die eigentlichen Empfindungen, Gedanken und Beweggründe zu entdecken. Was für die Fabel *corps* und *âme* sind, könnte bezüglich der Salonkultur und der höfischen Gesellschaft also als Schale und Kern beschrieben werden, womit sich La Fontaine als moralistischer Autor zu erkennen gibt.

Die Suche nach dem Ort der *moralité*, d. h. die Analyse des Verhältnisses von Lehrsatz und Erzählung, muss also über die Interpretation einzelner Fabeln hinausgehen. Schon bei der Lektüre mehrerer Fabeln werden Verweise, Korrespondenzen sowie thematische und ästhetische Strukturen deutlich. Die vorliegende Arbeit verortet die *moralité* deshalb nicht nur innerhalb einer Fabel – am Anfang, in der Mitte, am Ende etc. –, sondern *in* den FABLES. La Fontaines Werk soll als Ganzschrift verstanden werden, als fortlaufend zu lesender Text, dessen Anfang die erste Widmung an den König ist, und der mit der letzten Fabel endet. Es wird demnach nicht als eine Sammlung willkürlich zusammengewürfelter, inhaltlich und ästhetisch unverbundener Fabeln betrachtet, sondern als bewusst und sorgfältig arrangierte Auswahl. Gemäß diesem Verständnis der FABLES als zusammenhängendes, in sich geschlossenes und kohärentes Werk sollen auf der Ebene der Ganzschrift und der einzelnen Bücher die strukturierenden Prinzipien analysiert werden, vor deren Hintergrund die Interpretation der Fabeln zu rekonfigurieren ist. Denn es ist davon auszugehen, dass die ästhetischen Prinzipien, an denen sich die Gestaltung des Werkes orientiert, auch auf der Ebene der einzelnen Fabel wirksam sind. Sie vor diesem Hintergrund zu analysieren, kann deshalb ihre verborgene Tiefenstrukturen aufschließen.

Die vorliegende Arbeit verfolgt dabei die These, die grundlegenden

strukturellen Prinzipien der FABLES in zeitgenössischen ästhetischen Entwicklungen zu suchen. La Fontaines literarisches Schaffen ist nicht nur im Kontext der Salonkultur zu sehen. Als ebenso bedeutsam für seine künstlerische Entwicklung müssen die klassischen französischen Gärten angesehen werden, die zu seiner Zeit zur Vollendung gebracht wurden. Über den Text hinaus sind die FABLES deshalb als ästhetisches Phänomen zu verstehen, das eng mit der sich parallel herausbildenden Gartenbaukunst verbunden ist (Kapitel IV.1). In diesem Sinne ist Spuren nachzugehen, die den klassischen französischen Garten bzw. Park als ästhetisches Dispositiv der FABLES bestimmen. Das Bild des Wolfes im vorliegenden Beispiel ist durch die einzige andere Fabel des ersten Buches geprägt, in der diese Figur auftritt. Nicht zufällig ist diese, *Le Loup et le Chien* (I-5), genau zwischen dem Anfang des Buches und *Le Loup et l'Agneau* (I-10) positioniert. Grundlage dafür ist eine Orientierung an Prinzipien der Harmonie, die auf geometrische Grundformen und symmetrische Strukturen zurückgreift. Die Übertragung des I. Buches in eine geometrische Struktur lässt inhaltliche und ästhetische Korrespondenzen erkennen, die einzelne Texte und Fabelgruppen miteinander verbinden. *Le Loup et l'Agneau* (I-10) ist so mit *Les Voleurs et l'Âne* (I-13) verbunden. Während in ersterer die Ungerechtigkeit physischer Gewalt dargestellt wird, gleicht in letzterer ein Prinzip universeller Gerechtigkeit die bloße physische Gewalt eines Diebstahls aus. Im Gegensatz zu Versuchen, eine eindeutige, die Position jeder einzelnen Fabel erklärende, den FABLES zugrundeliegende Systematik zu bestimmen, die jedem Text seinen Platz zuweist und diese Zuweisung begründet, geht es vielmehr darum, die ästhetischen Prinzipien herauszuarbeiten, die für die Gestaltung von La Fontaines Fabelwerk wirksam sind.

„La raison du plus fort est toujours la meilleure“²³. Die Rollen in diesem Duell zwischen Wolf und Lamm sind eindeutig verteilt, es kann keinen Zweifel am Ausgang geben: Der Wolf wird das Lamm fressen. Variationen erfährt dieses klassische Motiv nur dann, wenn eine dritte Figur in Gestalt des Schäfers oder seines Hundes hinzutritt. In der vorliegenden Fabel hat das Lamm dieses Glück nicht, es ist dem Wolf schutzlos ausgeliefert, versucht zwar, seine eigene Unschuld in wohlgewählten Worten zu demonstrieren, reizt das Raubtier damit aber umso mehr und unterliegt schließlich dessen überlegener physischer Kraft. Der Stärkere behält am Ende ‚Recht‘. Der Stärkere ist hier allerdings die Natur des Wolfes, sein Wesen, das er nicht ändern kann, und dem er selbst unterworfen ist. Fast verzweifelt versucht er, sein Handeln vor sich selbst zu rechtfertigen, denn er ist sich bewusst, wie richtig die Erwidrerungen des Lämmchens sind, und wie Unrecht er hat. In der Voranstellung des scheinbar überflüssigen Lehrsatzes

23 *Le Loup et l'Agneau* (I-10), V. 1.

wird diese tragische Seite sichtbar und entfaltet sich die Bedeutungstiefe des Textes.

Mit meiner Untersuchung möchte ich zu einem neuen Verständnis der lafontaineschen Fabel beitragen. Erstmals wird der Lehrsatz, die *moralité*, in seiner Komplexität und verborgenen Tiefenstruktur analysiert und in Bezug zu den zeitgenössischen ästhetischen Kontexten gesetzt. Die Suche nach dem Ort der Weisheit erfolgt in dreifacher Hinsicht: Im ersten Abschnitt wird die *sagesse* der Fabel im Kontext von Moralismus und Salonkultur verortet. Im Anschluss daran steht der Lehrsatz selbst im Fokus und wird bezüglich seiner Positionierung untersucht. Im dritten Abschnitt schließlich wird der Fokus von der Einzelfabel auf die FABLES als Ganzschrift geweitet und die *sagesse* der FABLES, gewissermaßen die ihnen zugrunde liegende Haltung, analysiert. Die Entfaltung der Weisheit einer Fabel und der *sagesse* der FABLES unterliegen ähnlichen lyrischen Verfahren, wie sie für La Fontaines Schaffen prägend sind. Diese ganzheitliche Perspektive auf die FABLES betrachtet La Fontaines maßgebliche literarische Verfahren – die Ästhetisierung der Form und die Narrativierung der Weisheit – vor dem Hintergrund der historischen Kontexte von Moralismus und Salonkultur.

II. Kulturgeschichtliche Grundlagen

1. Beobachtung und Belehrung: Die Fabel im Kontext von Moralismus und Salonkultur

Das literarische Genre der Fabel ist untrennbar verbunden mit dem Begriff der Moral. Fabeln gelten als didaktische Texte, in denen die wichtigste Aussage *normalerweise* in einem expliziten Lehrsatz, der ‚Moral‘, ausgedrückt wird. Die Bezeichnung dieses Lehrsatzes als ‚Moral‘ (frz. *moralité*) hat dazu geführt, ihnen eine ‚moralische‘ Aussage – in Hinblick auf ‚gutes‘ bzw. ‚schlechtes‘ Handeln – zuzuschreiben, und Fabeln im Kontext von Moralphilosophie bzw. Ethik zu sehen²⁴. Ursache dafür ist die Mehrdeutigkeit des Begriffs. Etymologisch geht er, ähnlich wie ‚Ethik‘, auf den lateinischen Begriff *mos/mores* zurück, der ‚Sitte‘ bzw. ‚Brauch‘ bezeichnet, die bis in die Antike Maßstab des Handelns waren. Später entwickelte sich daraus die Moralphilosophie, die unabhängig von einem gesellschaftlich akzeptierten Verhalten (den ‚guten Sitten‘) der Frage nach dem ‚Guten‘ nachgeht. Diese ursprüngliche Bedeutung des Begriffs ist im heutigen Sprachgebrauch nicht mehr erhalten, auf sie geht jedoch die Bezeichnung des Lehrsatzes in der Fabel zurück.

Die Verbindung von Fabel und dem heutigen Verständnis von Moral fußt also auf einem sprachlichen Missverständnis. Dennoch trifft es vor allem für die Fabeln von Jean de La Fontaine zu, dass ihnen eine besondere Affinität zum ‚Moralischen‘ innewohnt. Der Schlüssel dazu liegt in der aus heutiger Sicht ähnlich irreführenden Bezeichnung einer literarischen Strömung im Frankreich des 16. und 17. Jahrhunderts als ‚Moralismus‘,

24 In der Philosophie ist eine *eindeutige* Unterscheidung zwischen Ethik und Moral problematisch, beide Begriffe erscheinen entweder als synonym oder als austauschbar. ‚Ethik‘ und ‚Moral‘ haben etymologisch gleiche Wurzeln. Sowohl das griechische *ethos* als auch der lateinische Begriff *mos/mores* verweisen ursprünglich auf Sitten und Bräuche bzw. gesellschaftlich anerkannte Handlungsweisen. Erst in der Neuzeit verengt sich ihre Bedeutung auf das ‚moralisch Gute‘. Im *Historischen Wörterbuch der Philosophie* wird in beiden Lemmata auf den jeweils anderen Begriff verwiesen: Sowohl Ethik als auch Moral bezeichnen Sittlichkeit bzw. Sittenlehre. Moral gilt als theoretischer Teil der Ethik. Sie stellt grundsätzlich die Frage nach dem Guten, während die Ethik das Problem der Orientierung an bzw. der Handlung nach Werten weiter fasst und nicht nur das ‚Gute‘ als Richtschnur der Handlung bestimmt, sondern auch Gesetze, Gefühle, moralisch neutrale Werte (z. B. wissenschaftliche oder ästhetische), den Zweck oder eine Gesinnung gelten lässt. Vgl. Romberg, *Ethik* (1972), S. 759a und Heymann, *Moral* (1984), S. 166b–167a. Immanuel Kant (1724–1804) begründete in der *Metaphysik der Sitten* (1797) die Ethik bzw. Tugendlehre explizit als Teil der allgemeineren Sittenlehre, der Moral. Während Ethik ‚gut‘ und ‚böse‘ unterscheidet, stellt die Moralphilosophie diese Dichotomie in Frage, indem sie untersucht, inwiefern die Unterscheidung von ‚gut‘ und ‚böse‘ selbst moralisch tragfähig ist. Vgl. hierzu auch Bader, *Zugang zu ‚Moralistik‘* (2010), S. 28–45.

und ihrer Autoren als ‚Moralisten‘. Die Beschreibung von Schriftstellern wie François de La Rochefoucauld, Jean de La Bruyère, Michel de Montaigne und Blaise Pascal als ‚Moralisten‘ ist nicht darauf zurückzuführen, dass sie in ihren Texten Moralsysteme oder Regeln des ‚guten‘ Handelns entwickelt haben. Im 17. Jahrhundert war der Begriff ‚Moral‘ noch mit der oben dargestellten Bedeutung von Sitte und Brauch verbunden. Jean Nicot (1530–1604), Pierre Richelet (1626–1698), Antoine Furetière (1619–1688), die *Académie française* und Edmond Huguet (1863–1948) bezeugen in ihren Wörterbüchern einstimmig die Verwendung des Ausdrucks in Bezug auf „ce qui touche, regarde, concerne, appartient ou ce qui est relatif aux mœurs“. ²⁵ Richelet, Furetière und die *Académie française* verweisen darüber hinaus schon auf die Moral als Sittenlehre und Teilbereich der Philosophie. Deshalb ist die Charakterisierung der genannten Autoren als ‚Moralisten‘ nicht damit zu begründen, dass sie in ihren Werken vornehmlich der Frage nach dem ‚Guten‘ nachgehen, sondern vielmehr die Sitten und Bräuche, also das Verhalten der Menschen in der Gesellschaft und ihren Umgang miteinander darstellen. Ein ‚moralischer‘ Impetus, die Menschen zu bessern, ist damit in erster Linie nicht verbunden, sondern allenfalls eine Kasuistik – auch wenn die Moralisten durchaus das Interesse verfolgt haben, das Handeln der Menschen zu beeinflussen. Ihr Fokus liegt aber in der gleichwohl kritischen *Darstellung* des Verhaltens ihrer Zeitgenossen. ²⁶

Eine Textsorte wie die Fabel oder eine literarische Strömung wie den sogenannten Moralismus als (im heutigen Sinne) ‚moralische‘ Literatur zu bezeichnen, ist zudem schlichtweg tautologisch, da literarische Texte an sich ‚moralisch‘ sind. Literatur ist dies nicht nur, wenn sie explizit ethische Werte und Prinzipien behandelt – was zudem recht selten der Fall ist. Sie ist es hingegen vor allem in ihrer Mehrdeutigkeit, indem sie jenseits der wörtlichen Textbedeutung moralische Probleme verhandelt und die Frage nach dem richtigen Handeln stellt. Angela Locatelli betont darüber hinaus, dass Literatur Empathie, eigenes Denken und die Fähigkeit fördert, sich in andere hineinzuversetzen. Auf der Ebene der Handlung und der Figuren vermitteln literarische Texte Werte und Konflikte, wobei ihre strukturelle Komplexität zudem die Konstruiertheit und damit auch die Relativität von Bedeutungen und Werten spiegelt. Im Unterschied von literarischer und Alltagssprache wird dieser Konstruktivismus besonders deutlich. So vermittelt Literatur moralische Werte weniger durch Belehrung und norma-

25 Nicot, *Trésor de la langue française* (1606), S. 418a; Richelet, *Dictionnaire françois* (1680), II, S. 49b; Furetière, *Dictionnaire universel* (1690), II, S. 184b; *Le Dictionnaire de l'Académie française* (1694), II, S. 48a; Huguet, *Dictionnaire de la langue française* (1961), V, S. 331a.

26 Siehe dazu auch van Delft, *Le Moraliste classique* (1982), S. 35f. und de Margerie, *La Fontaine moraliste* (1861), S. 5.

tive Abstraktion als durch Beispiele, mittels derer unterschiedliche Werte, Urteile, Verhaltensweisen und Lebenskonzepte miteinander konfrontiert und hinterfragt werden. Für Locatelli gehört es deshalb strukturell zum Wesen von Literatur (und von Kunst im Allgemeinen, ist hier zu ergänzen), ein Bewusstsein für Moral zu fördern, denn Literatur und Kunst fordern dazu heraus, sich mit dargestellten Werten und Bedeutungen auseinanderzusetzen, sich zu ihnen zu positionieren und eigene Überzeugungen zu hinterfragen. Dabei bezieht Literatur Motive und Konsequenzen des Handelns ausdrücklich mit ein und hebt das Nachdenken über Moral auf eine Ebene jenseits abstrakter Regeln, insbesondere bei Leerstellen und Widersprüche.²⁷ Kunst und als Teil von ihr Literatur können zudem „eine ästhetische Distanz [...] erzeugen, die es gestattet, beim Leser einen Erkenntnisprozess auszulösen“.²⁸ Ihre Komplexität bietet so eine Chance, Werte im Sinne einer narrativen Ethik zu vermitteln, wofür sich insbesondere eine polyphone, dialogische und wertepurale Literatur empfiehlt.

Fabeln stellen eine Textsorte dar, in der Handlungen, ihre Konsequenzen und die sie bestimmenden Umstände und Motive in der Regel in wenigen Sätzen, also sehr verdichtet, und durch ihren allegorischen Charakter besonders bei den Tierfabeln sehr anschaulich dargestellt werden. Dadurch regen sie in besonderem Maße dazu an, die Angemessenheit der Handlungen zu hinterfragen. Aufgrund der auch in der Forschung nicht immer eindeutig verwendeten Terminologie ist es zunächst angebracht, auf das Verhältnis der Gattung Fabel, insbesondere des französischen Fabeldichters Jean de La Fontaine, zur moralistischen Literatur einzugehen, um herauszuarbeiten, welches Verständnis der Gattung und welcher Begriff der Moralität der vorliegenden Arbeit zugrunde liegen. Der zeitgeschichtliche Kontext erweist sich aus dieser Perspektive als ästhetischer Rahmen bzw. Referenzfolie für La Fontaines Auseinandersetzung mit Fabeln.

1.1 Verhaltensbeobachtung im französischen Moralismus des 16. und 17. Jahrhunderts

Der französische Begriff ‚moraliste‘ wird im Allgemeinen in Bezug auf eine Gruppe von Autoren des 16. und 17. Jahrhunderts verwendet, die sich durch ihre Beschreibung des menschlichen Verhaltens auszeichnet. Allerdings handelt es sich um eine Fremdzuschreibung, denn die Moralisten selbst haben diesen Begriff nicht verwendet. Er lässt sich das erste

27 Vgl. Locatelli, *The Moral and the Fable* (2015), S. 48f. und S. 55f..

28 Siehe hier und im Folgenden Scholl, *Ethik und Ästhetik* (2009), S. 9f..

Mal im *Dictionnaire universel* von Antoine Furetière von 1690 nachweisen. Der Moralist wird dort als „[a]uteur qui écrit, qui traite de la Morale“ definiert.²⁹ Als Hauptwerke dieser literarischen Strömung gelten die *Essais* (1588³⁰) von Michel de Montaigne, die *Pensées* (1669³¹) von Blaise Pascal, die *Réflexions ou Sentences et Maximes morales*³² (1665) von François de La Rochefoucauld und *Les Caractères de Théophraste traduits du grec avec les Caractères ou les Mœurs de ce siècle*³³ (1688) von Jean de La Bruyère. Diese auffällig gesellschaftsbezogenen Texte wurden von Adeligen verfasst und zirkulierten zunächst vorrangig in aristokratischen Kreisen.

Da die Entstehung der moralistischen Literatur – und damit auch der FABLES von Jean de La Fontaine – eng an zeitgenössische politische und gesellschaftlichen Entwicklungen gebunden ist, soll im Folgenden insbesondere die sich verändernde Rolle des Adels in Staat und Gesellschaft im Frankreich des 17. Jahrhundert nachgezeichnet werden.³⁴ Die Zusammenlegung von Territorien und die seit François I. (1515–1547) zunehmende Zentralisierung der Macht am französischen Königshof, die maßgeblich in der Zeit der Regentschaft der Kardinäle Armand Jean du Plessis de Richelieu (1585–1642) und Jules Mazarin (1602–1661) von 1624 bis 1661 vorangetrieben wurde, schwächte die Macht des Adels. Mit der Zentralisierung der politischen Gewalt am Königshof schwand die Bedeutung der Provinzen und Fürstentümer, sodass der Adel in den Regionen an Einfluss verlor und zudem zahlreiche Verwaltungsposten entfielen, die er bis dahin innehatte. Die französischen Könige betrieben zudem vermehrt eine Politik, frei gewordene und neu geschaffene Ämter zu verkaufen, um die Staatskasse aufzufüllen. Dadurch entstand ein neuer Amtsadel („noblesse de robe“, da viele Ämter nicht mehr von Angehörigen des alten Schwertadels („noblesse d’épée“, sondern von Mitgliedern des gehobenen Bürgertums eingenommen wurden. Für den „alten“ Adel führte dies zu einem immer größer werdenden Mangel an Möglichkeiten, die eigene Existenz zu sichern. Die sogenannte Fronde 1648–1653, ein Aufstand, der vor allem von der Aristokratie betrieben wurde, war der letzte und letztlich vergebliche Versuch,

29 Furetière, *Dictionnaire universel* (1690), II, S. 185a.

30 Da Montaigne seine *Essais* immer wieder überarbeitet und erweitert hat, wird das Jahr der letzten Ausgabe angegeben, die zu Lebzeiten des Autors erschienen ist, und die um ein drittes Buch erweitert wurde.

31 Posthum erschienen.

32 In der Folge kurz *Maximes*.

33 In der Folge kurz *Caractères*.

34 Vgl. für die folgenden Ausführungen auf Wanning, *Diskursivität und Aphoristik* (1989), S. 69f.. Siehe für eine ausführliche Darstellung dieser Entwicklung vor allem Norbert Elias, *Die höfische Gesellschaft* (1989) sowie das dritte Kapitel „Zur Soziogenese der abendländischen Zivilisation“ in Elias, *Über den Prozeß der Zivilisation* (1997), insbesondere den zweiten Teil.

diese Entwicklungen rückgängig zu machen und dem ‚alten‘ Adel seinen Einfluss zurückzugeben. Mit ihrem Scheitern hatte die ‚noblesse d’*épée*‘ endgültig ihre besondere politische Bedeutung verloren. Einige ihrer Vertreter, wie beispielsweise La Rochefoucauld, zogen sich in der Folge ins Privatleben oder auf ihre Güter zurück und widmeten sich literarischen Beschäftigungen.³⁵ Viele andere strebten jedoch an den Hof des Königs und nach dessen Gunst (bzw. nach der seiner Minister), denn das Leben dort, im besten Fall verbunden mit einer (finanziell honorierten) Stellung, wurde für sie zu einer der wenigen Möglichkeiten, eine gewisse Form von politischem oder gesellschaftlichem Einfluss ausüben zu können. Norbert Elias bezeichnet den Hof deshalb auch als „Versorgungsanstalt für Adelige“ und „Beherrschungs- und Zählungsanstalt“,³⁶ denn die Nähe zur königlichen Macht war zugleich mit einer leichter auszuübenden und deshalb größeren Kontrolle der Höflinge verbunden.

Elias führt das Entstehen der moralistischen Literatur sogar direkt auf die gescheiterte Fronde und die daraus folgende ‚Höfisierung‘ der Gesellschaft zurück,³⁷ eine Gesellschaft also, in der der Königshof die dominierende Rolle spielt, wie es für das absolutistische Frankreich seit Louis XIV typisch ist. In dieser Situation wird die individuelle Fähigkeit, andere zu beobachten und das eigene Verhalten zu kontrollieren, zu einer unabdingbaren Notwendigkeit, um eine Stellung am Hof behaupten zu können. Dieser Fähigkeit kommt also eine entscheidende, nahezu existentielle Bedeutung zu, denn Beobachtung dient einerseits dazu, die Absichten und Handlungen der anderen Höflinge zu erkennen, um daraus – wenn möglich – einen Vorteil zu ziehen, andererseits aber auch der Selbstdisziplinierung im gesellschaftlich-sozialen Verkehr.³⁸ Die lange Zeit quasiabsolutistischen Herrscher in der Provinz fanden sich nun als Untertanen am Hof in einem komplexen sozialen und hierarchischen Beziehungs- und Abhängigkeitsgeflecht wieder. Zudem ist der persönliche Status am Hof kein Geburtsprivileg mehr, sondern eine variable Größe, die das Ergebnis von dynamisierten, interpersonalen Beziehungen ist.³⁹ Aus der Gewohnheit bzw. dem Zwang, andere Menschen zu beobachten, entwickelten die Moralisten in der Folge die Kunst der Menschenschilderung.⁴⁰

Die Gesellschafts- und Verhaltensbetrachtungen der Moralisten sieht

35 Siehe für eine kurze Darstellung des politischen und mondänen Lebens von La Rochefoucauld beispielsweise Chariatte, *La Rochefoucauld et la culture mondaine* (2011), hier insbesondere S. 75–78.

36 Elias, *Über den Prozeß der Zivilisation* (1997), S. 279.

37 Vgl. Elias, *Die höfische Gesellschaft* (1989), S. 159.

38 Vgl. Elias, *Die höfische Gesellschaft* (1989), S. 160.

39 Vgl. Wanning, *Diskursivität und Aphoristik* (1989), S. 71.

40 Vgl. Elias, *Die höfische Gesellschaft* (1989), S. 160.

Elias also als Reaktion auf ihre politische Marginalisierung und die Entwicklung zu einer Art höfischen ‚Überwachungsgesellschaft‘, in der jeder ständig unter Beobachtung steht und ein hohes Maß an Verhaltenskontrolle nötig ist. Mit ihren durchaus scharfen und kritischen Beschreibungen von Menschen in der Gesellschaft, insbesondere des höfischen Individuums in seiner Beziehung zu anderen Menschen, verfolgten sie allerdings – trotz ihres persönlichen Machtverlustes – kein revolutionäres Interesse. Vielmehr lehnten sie einen gewaltsamen Umsturz ab und forderten, sich der bestehenden Ordnung zu unterwerfen.⁴¹ Ausschlaggebend dafür waren vor allem die zahlreichen kriegerischen Auseinandersetzungen im 16. und 17. Jahrhundert, welche die bestehende Ordnung immer noch attraktiver erscheinen ließen als die Unsicherheit eines Bürgerkrieges. Gleichwohl darf den Moralisten nicht jede Ambition abgesprochen werden, auf die Gesellschaft Einfluss nehmen zu wollen. Auch sie strebten letztlich danach, die Menschen zum ‚besseren‘ zu verändern,⁴² auch in ihnen verbarg sich ein kleiner Reformator.⁴³ Allerdings beschränkten sie sich darauf, den Menschen zunächst zu durchschauen und zu beschreiben. In ihrem zurückhaltenden politischen Engagement und ihrer konservativen Haltung unterscheiden sie sich so von den deutlich engagierteren Aufklärern des 18. Jahrhunderts.⁴⁴

Die kritische Darstellung der gesellschaftlichen Beziehungen ist dabei auch Ausdruck eines Leidens *an* der Zeit. Der (unfreiwillige) Rückzug, der erst den Raum für Beobachtungen schuf, kann mit Louis van Delft zwar auch als heilsames Moment verstanden werden, denn so konnte man auf Distanz gehen und sich durch das Schreiben mit den neuen Umständen gewissermaßen versöhnen bzw. entschädigen.⁴⁵ Dennoch sehnten sich die Moralisten nach ihrer verlorengegangenen bzw. nie besessenen politischen Machtposition zurück.⁴⁶ Gesellschaftlich war der ‚alte‘ Adel tatsächlich immer noch die soziale Gruppe, an der man sich – insbesondere das aufstrebende, gehobene Bürgertum – orientierte: Montaigne als Bürgermeister von Bordeaux und Pascal als einflussreicher Theologe galten durchaus als Autoritäten, und La Rochefoucauld war in den adeligen Kreisen hoch angesehen. Keiner von ihnen bekleidete jedoch ein hohes politisches Amt am Hof des Königs.

In der Betrachtung des Individuums im gesellschaftlichen Raum des

41 Vgl. Kruse, *Beiträge zur französischen Moralistik* (2003), S. 18f. und S. 27.

42 Vgl. von Stackelberg, *Moralistik und Aufklärung in Frankreich* (1974), S. 44.

43 Vgl. Vianu, *Qu'est-ce qu'un moraliste?* (1963), S. 63.

44 Vgl. von Stackelberg, *Moralistik und Aufklärung in Frankreich* (1974), S. 38.

45 Vgl. van Delft, *Le Moraliste classique* (1982), S. 333–335.

46 Vgl. von Stackelberg, *Moralistik und Aufklärung in Frankreich* (1974), S. 38.

Hofes verfolgt die moralistische Literatur drei Hauptrichtungen: das Studium der menschlichen Natur, die Darstellung von Verhaltensweisen und die Formulierung von Normen.⁴⁷ Sie ist also grundsätzlich anthropozentrisch, denn im Mittelpunkt stehen der Mensch und seine konkreten Handlungen, deren genaue Umstände sowie die Beziehungen konkreter Menschen untereinander – also letztlich das gesamte Leben der Menschen. Die Beobachtung der Gesellschaft erfolgte zunächst vor dem Hintergrund einer Wiederaneignung von antiken Gedanken, Vorstellungen und Problemstellungen. Insbesondere das aphoristische Schreiben des 16. Jahrhunderts – beispielsweise bei Montaigne – war maßgeblich von antiken Philosophien wie der pyrrhonischen Skepsis sowie von humanistischen Vorstellungen beeinflusst.⁴⁸ Gegen Ende des 16. Jahrhunderts war die Lehre der Stoa in Literatur und Philosophie weit verbreitet. Die Moralisten hingegen verwarfen den Stoizismus mehrheitlich.⁴⁹ Sie waren überwiegend Anhänger Epikurs (ca. 341–271/270), dessen Lehren mit Pierre Gassendis (1592–1655) *De vita et moribus Epicurei* (1647) immer mehr an Einfluss gewannen.⁵⁰ Nicht ohne Grund wird Seneca als einem der Hauptvertreter des antiken Stoizismus auf dem Frontispice der *Maximes* von La Rochefoucauld eine Maske vom Gesicht gerissen, und La Bruyère bezeichnet den Stoizismus in seinen *Caractères* abschätzig als „jeu d’esprit“.⁵¹

Die französischen Moralisten des 16. und 17. Jahrhunderts unterscheiden sich darin von ihren ‚nicht-moralistischen‘ Zeitgenossen, dass sie in ihren Schriften auf eine bestimmte Form zurückgreifen und sich in ihrer Grundhaltung einig sind. Sie beobachten nicht nur ihre Mitmenschen, sondern auch sich selbst, und nehmen verschiedenste Nuancen, Unterschiede und sogar Motive in den Handlungen wahr. So können sie einerseits sich und andere entlarven, ihr Handeln aber auch begründen und ihm Tiefe geben. Häufig wird ihre Haltung auch mit einer Inschrift am Frontgiebel des Tempels von Delphi beschrieben: „Connais-toi toi-même“.⁵² In der skeptischen Tradition lehnen sie dabei die Idee einer absoluten, feststellbaren Wahrheit ab und zeigen die Differenz von Schein und Wahrheit im Ver-

47 Vgl. hier und im Folgenden van Delft, *Le Moraliste classique* (1982), S. 89f., S. 92, S. 104–106 sowie van Delft, *Qu’est-ce qu’un moraliste?* (1978), S. 111.

48 Vgl. Kruse, *Beiträge zur französischen Moralistik* (2003), S. 3.

49 Vgl. von Stackelberg, *Moralistik und Aufklärung in Frankreich* (1974), S. 40.

50 Vgl. Kruse, *Beiträge zur französischen Moralistik* (2003), S. 4 und S. 10. Pierre Gassendis Schüler François Bernier wohnte im Übrigen später wie La Fontaine bei Marguerite Hessein de La Sablière.

51 La Bruyère, *Les Caractères* (1988), *De l’Homme*, 3, S. 289.

52 Vgl. Lafond, *Qu’est-ce qu’un moraliste* (1993), S. 135, aber auch Thirouin, *Paradoxe et contradiction* (1996), S. 24, van Delft, *Littérature et anthropologie* (1993), S. 150 und S. 157 sowie de Margerie, *La Fontaine moraliste* (1861), S. 5.

halten ihrer Zeitgenossen insbesondere am Hof auf.⁵³ Die Darstellung des Lasters kann schließlich auch zur Ausarbeitung eines Modells führen, dem man folgen sollte. Eine Belehrung ist aber vor allem dann möglich, wenn sich das Publikum in der dargestellten Handlung wie im Spiegel selbst erkennt. Dabei lässt die tendenziell satirische, das Lächerliche betonende Darstellung ebenso wie die ästhetische Qualität der Texte das kritisierte Verhalten weniger tadelnswert erscheinen und macht die geäußerte Kritik erträglich(er) bzw. empfänglicher.⁵⁴ Toussaint Rémon de St. Mard (1682–1757) nimmt hier vorweg, was später von Louis van Delft als Merkmal moralistischen Schreibens (und von Karlheinz Stierle in Bezug auf die *FABLES*) beschrieben wurde: Der moralistische Text „nous corrige sans nous fâcher“.⁵⁵ Die moralistische Literatur beinhaltet also eine durchaus kritische Darstellung gesellschaftlicher Verhaltensweisen, verbindet diese aber obligatorisch mit einer ästhetisch ausgeformten Darstellung.

So ist die moralistische Literatur als ‚divertissement‘ konzipiert, dessen Bedeutung sich aus zwei unterschiedlichen Verwendungen speist. Dies wird in der Begriffsverwendung bei Montaigne und Pascal deutlich, die mit sehr unterschiedlichen Definitionen arbeiten.⁵⁶ Pascal versteht das ‚divertissement‘ einzig im Sinne einer Neigung des Menschen, sich vom Elend (vor allem seinem eigenen) abzuwenden. Es handelt sich eher um ein Abweichen, um einen Zustand, als um eine Tätigkeit. Eine solche ist es hingegen bei Montaigne, der ‚divertissement‘ (Montaigne verwendet den Begriff ‚diversion‘) im weitesten Sinne als Ablenkung versteht, wobei dies auch eine Methode sein kann. So definiert er das ‚divertissement‘ zwar auch wie Pascal im Sinne des sich Abwendens. Dabei lasse sich der Mensch von Äußerlichkeiten ablenken und richte seine Aufmerksamkeit auf Details, die ihn das übergeordnete Ganze vergessen lassen. Der Kontext dieses Begriffs ist allerdings die Trauerarbeit: Montaigne behandelt das ‚divertissement‘ im Rahmen der Frage, wie ein Mensch, der trauert, getröstet werden kann. Das ‚divertissement‘ könne dazu dienen, schmerzhaft Gedanken zu vertreiben, von destruktiven Gefühlen abzulenken und auf die Affekte einzuwirken. Darin zeigt sich Montaigne auch ausdrücklich von Epikur beeinflusst, wenn er auf seinen Stil verweist „de transférer la pensée des choses fascheuses, aux plaisantes.“⁵⁷ Spätere moralistische Texte nehmen beide

53 Vgl. Riggs, *Delusions of Self-Fashioning* (2002), S. 21.

54 Vgl. van Delft, *Le Moraliste classique* (1982), S. 315–328. Vgl. auch Dotoli, *Réflexion morale et sociologie* (1999), S. 67 und S. 69.

55 Rémon de St. Mard, *Sur la fable* (1742), S. 101.

56 Siehe für die folgenden Ausführungen Mesnard, *La Culture du XVII^e siècle* (1992), S. 68ff..

57 Montaigne, *Essais* (2007), III-4 *De la diversion*, S. 872. Siehe dazu auch Darmon, *Philosophies du divertissement* (2009), S. 19f..

Nuancen dieses Begriffs auf: Sie legen einerseits den Fokus auf Details und vernachlässigen – zumindest scheinbar – die Komposition des Ganzen. Sie beschreiben andererseits das Verhalten der Menschen und lenken sie so von ihren eigenen Lastern ab, die sie ihnen allerdings wie in einem Spiegel wieder vorhalten.⁵⁸

Ein Moralist ist also

un écrivain qui traite des mœurs et (ou) s'adonne à l'analyse, en ne s'interdisant pas de rappeler des normes ; qui adopte très généralement pour forme soit le traité, soit le fragment ; dont l'attitude consiste à se maintenir avant tout à hauteur d'homme, du fait du vif intérêt qu'il porte au vécu.⁵⁹

Für Jean Lafond ist der moralistische Autor deshalb sowohl Schriftsteller als auch Philosoph,⁶⁰ und zugleich besonders dem Dichter wesensverwandt, da beide in einzelnen Bildern und Ideen denken, aus denen sie ihre Werke formen.⁶¹ Der Begriff ‚mœurs‘ ist hier auch nicht nur auf Sitten und Bräuche im engeren Sinne zu beziehen, sondern darüber hinaus auf die Formen des Denkens und Sprechens.⁶² Jürgen von Stackelberg hebt schließlich in seiner Definition das Moment der *observatio* hervor: „Unter einem Moralisten verstehen wir also einen Schriftsteller, der darauf aus ist, menschliches Verhalten [...] zu erkennen und zu beschreiben, [...] der das Tun und Lassen der Menschen beobachtet und analysiert.“⁶³ Obwohl die moralistische Literatur keine expliziten Moralvorschriften aufstellt, ist ihre Analyse des Verhaltens in der französischen Gesellschaft mit einer kritischen Position verbunden, die Annahmen und Aussagen über moralische Werte impliziert, sodass vor diesem Hintergrund die Verwendung des Begriffs ‚Moral‘ in seiner Mehrdeutigkeit durchaus zutreffend ist. Mit Klaus Doderer lassen sich moralistische Texte in diesem Zusammenhang auch als „intellektuelle Kunst“ verstehen, da sie Kritik und Nachdenklichkeit implizieren und hinterfragen, ob die Welt so, wie sie sich darstellt, auch gut ist.⁶⁴

58 Siehe hierzu auch Stierle, *Une Morale du grand siècle?* (2004).

59 Van Delft, *Le Moraliste classique* (1982), S. 108.

60 Vgl. Lafond, *Préface* (1992), S. XVIII.

61 Vgl. Lafond, *Préface* (1992), S. XL.

62 Vgl. Rueff, *Morale et mœurs* (1997), S. 730a.

63 Von Stackelberg, *Französische Moralistik im europäischen Kontext* (1982), S. 2.

64 Vgl. Doderer, *Fabeln* (1970), S. 159.

1.2 *Honnêteté* als Verhaltensideal: Produktionsästhetische Implikationen

Auch wenn die begriffliche Nähe der Gattung Fabel zur Moralphilosophie eine scheinbare ist, werden und wurden die FABLES von La Fontaine immer wieder explizit als ‚moralische‘ Texte interpretiert.⁶⁵ Georges Couton begründet diesen Anspruch damit, dass die moralischen Diskurse in den einzelnen Fabeln manchmal länger sind als die eigentliche Erzählung der Handlung. Diese bei anderen Fabelautoren gänzlich unbekanntem Exkurse zeugen allerdings weniger von einem besonderen Interesse an ‚moralischen‘ Erörterungen, sondern sind, wie Couton zurecht bemerkt, auf die Fabelsammlungen und die Emblemliteratur des 16. und 17. Jahrhunderts mit ihren ausführlichen (und teilweise ausufernden) Kommentaren zurückzuführen.⁶⁶

Beispielhaft für die La Fontaine zugesprochenen moralischen Überzeugungen ist seine Haltung gegenüber Tieren. Mit Verweis auf seine Darstellung von Tieren im Allgemeinen sowie den *Discours à Mme de la Sablière* (IX) im Besonderen, in dem dafür argumentiert wird, dass Tiere eine Seele haben, wird bei La Fontaine häufig eine ausgesprochen positive und einfühlsame Haltung gegenüber Tieren unterstellt. Dabei reicht die Bandbreite in der Kritik vom überschwänglichen Lob der naturalistischen, charakteristischen Beschreibung einzelner Tiere⁶⁷ bis zur pedantischen Analyse seiner biologisch-anatomischen Fehler⁶⁸ – mit denen er sich allerdings nicht entscheidend von anderen Fabeldichtern unterscheidet.

Spätestens seit den 1970er Jahren ist allerdings eine stärkere Hinwendung zu textzentrierten Deutungen zu beobachten. So deckt beispielsweise Karl August Otts psychologisierende Analyse auf, dass das Handeln der Figuren – insbesondere der Tiere – in La Fontaines Fabeln aus ihrem Willen und ihren Überlegungen hervorgeht. Der Vergleich ihres Handelns mit der Ausübung eines Berufes⁶⁹ mache ihr eigentlich unverständliches

65 Siehe dazu u. a. McGowan, *Moral Intention in the Fables of La Fontaine* (1966), Couton, *La Fontaine et l'art des Emblèmes* (1957), Baudin, *La Philosophie morale des fables* (1951), Hanlet, *Initiation aux Fables de La Fontaine* (1948), hier S. 34, Bourgarel, *La Morale de La Fontaine* (1942), Brockel, *Die Moral in La Fontaines Fabelwerk* (1942), Kožešnik, *Kunstproblem und Moral* (1932), Cordemann, *Der Umschwung der Kunst* (1917), Gourmont, *La Vie des animaux* (1905), Guinat, *La Morale des Fables* (1886) und de Margerie, *La Fontaine moraliste* (1861).

66 Vgl. Couton, *La Fontaine et l'art des Emblèmes* (1957), S. 17.

67 Vgl. z. B. Taine, *Essai sur les Fables* (1853), S. 78 und Faguier, *La Fontaine* (1913), S. 271f.. Siehe für eine Interpretation der FABLES als Ausdruck von La Fontaines Prägung durch seine Kindheit im ländlichen Château-Thierry Lugli, *La Fontaine poète de la nature* (1954), hier insbesondere S. 35.

68 Vgl. z. B. Fabre, *Souvenirs entomologiques* (1922), *V^e série*, S. 229–243.

69 Vgl. Ott, *La Fontaine als Vorbild* (1982), S. 92f.. Einige Tiere sprechen teilweise selbst von ihren Tätigkeiten wie von einem Beruf. So be-

Verhalten nachvollziehbar und charakterisiere es zugleich als spezifisch tierisches Verhalten, das in ihrer Natur liegt. Diese Analysen etablieren die FABLES nicht als idealistisch-verklärende Darstellung einer ländlich pastoralen Utopie,⁷⁰ sondern als philosophische Positionierung auf der Höhe der zeitgenössischen Debatten. Die oben angedeuteten ‚moralischen‘ Interpretationsansätze bergen hingegen immer die Gefahr, Autor und Fabulist – die Erzählinstanz in der Fabel – gleichzusetzen, und von den präsentierten Moralauffassungen auf die persönlichen Ansichten des Autors zu schließen.

La Fontaines FABLES entwickeln kein geschlossenes Moralsystem, sondern geben häufig nur Allgemeinplätze wieder, die sich zum Teil widersprechen. Die Fabeln beschreiben in der Regel kürzere Szenen und leiten aus der beschriebenen Situation zusammenfassende oder reflektierende Lehrsätze ab. Deshalb ähneln sie einer klassischen Kasuistik, in der das Verhalten je nach Situation angepasst wird. Sie leisten keine Darstellung des ‚guten‘ Lebens, ebenso wenig wie sie grundsätzliche Handlungsanleitungen oder ein Prinzip des ‚guten Handelns‘ vorstellen. Die ‚Moral‘ der lafontaineschen Fabeln ist nicht ‚moralisch‘ und formuliert auch keine ‚moralischen‘ Postulate, sondern zeigt vielmehr die Mechanismen der Welt auf. Auch wenn in ihnen häufig Gegensätze zwischen Groß und Klein, Arm und Reich, Mächtigen und Machtlosen, Unterdrückern und Unterdrückten mit in der Regel eindeutigen Positionierungen des Fabulisten dargestellt werden, überwiegt die Opposition zwischen Realitätsnähe und Realitätsferne.⁷¹ Gustave Lalbalettrier kommt deshalb zu folgendem Urteil La Fontaine: „[C]e n'est pas un censeur qui prêche la vertu, c'est un conteur ingénieux qui nous met sous les yeux un miroir dans lequel nous pouvons

schreibt der Fuchs aus I-5 *Le Loup et le Chien* die Aufgaben (V. 23–25), für deren Erfüllung er einen „salaire“ (V. 26–29) erhält. Die Fabel *Le Loup et le Renard* (XII-9) spricht ausdrücklich vom „métier de Mouton“ (V. 7), der Fuchs in dieser Fabel bittet den Wolf, ihm sein „métier“ beizubringen (V. 34), und in V-8 *Le Cheval et le Loup* bekennt der Wolf: „Chacun à son métier doit toujours s'attacher“ (V. 34). Die berufsartig ausgeübten Handlungen spiegeln sich auch in den Namen der Protagonisten: Der Fuchs heißt so auch „croqueur de Poulets“ und „croqueur de Lapins“ (V-5) *Le Renard ayant la queue coupée*, V. 2), die Katze trägt Namen wie „Raton“ (IX-17 *Le Singe et le Chat*, V. 1 und XII-2 *Le Chat et les Deux Moineaux*, V. 21), „Grippeminaud“ (VII-15 *Le Chat, la Belle et le Petit Lapin*, V. 39) oder „Grippe-fromage“ (VIII-22 *Le Chat et le Rat*, V. 1), die Ratte „Ronge-Maille“ (VIII-22 *Le Chat et le Rat*, V. 39 und XII-15 *Le Corbeau, la Gazelle, la Tortue et le Rat*, V. 102), die Elster „Caquet bon-bec“ (XII-11 *L'Aigle et la Pie*, V. 12) und die Schildkröte „Portemaison l'Infante“ (XII-15 *Le Corbeau, la Gazelle, la Tortue et le Rat*, V. 127).

70 Vgl. Ott, *La Fontaine als Vorbild* (1982), S. 97ff..

71 Vgl. Ewald, *La Fable* (1981), S. 52 und S. 102. Cordemann verweist in ihrer Dissertation darauf, dass zumindest im ersten Band der FABLES die Sympathie nie auf diejenige Figur gelenkt wird, die sich im Überfluss einrichtet. Stattdessen wird Mitleid mit den Leidenden evoziert. Vgl. Cordemann, *Der Umschwung der Kunst* (1917), S. 36.

nous reconnâitre.⁶⁷² In diesem Sinne versteht die vorliegende Arbeit die FABLES als moralistische Literatur, und ihren Autor als Moralisten: La Fontaine beobachtet, beschreibt und analysiert in seinen Fabeln das Verhalten seiner Zeitgenossen.

Nachdem die Beobachtungsgabe als Kernkompetenz moralistischer Autoren als Resultat gesellschafts- und machtpolitischer Veränderungen im Frankreich des 17. Jahrhunderts nachgezeichnet wurde, sollen im Folgenden die aus der moralistischen Haltung abgeleiteten produktionsästhetischen Implikationen untersucht werden, welche die moralistische Literatur, zu der die FABLES zu zählen sind, prägen. Von entscheidender Bedeutung ist in diesem Zusammenhang das Persönlichkeitsbild der *honnêteté*⁷³. Dabei handelt es sich um ein soziales Ideal, d. h. um eine Vorstellung davon, wie die gesellschaftlichen Beziehungen idealerweise geregelt sein sollten. Das ‚honnête‘ bezieht sich hier auf eine „combination of prudence and politeness, of the morally correct and the socially pleasant.“⁷⁴ Im Unterschied zu früheren gesellschaftlichen Rollenbildern wird man allerdings nicht als *honnête personne* geboren, sondern muss lernen, eine solche zu werden. Die Eigenschaften einer *honnête personne* werden dabei besonders durch die in den Salons verkehrenden Schriftsteller und ihre Werke verbreitet. Diese Autoren werden dadurch selbst zum Hort des sogenannten *bel esprit*, der die wichtigsten Eigenschaften eines Schriftstellers vereint und später die *honnêteté* als Ideal ablöst.⁷⁵

Das Ideal der *honnêteté* steht in Verbindung mit einer Reihe von weiteren Verhaltensvorstellungen wie dem bereits erwähnten *bel esprit*, der *galanterie*⁷⁶ bzw. bei Madeleine de Scudéry (1607–1701) dem *air galant*. Eine eindeutige Unterscheidung dieser Konzepte ist allerdings problematisch, da sie z. T. auch synonym verwendet werden. Jörn Steigerwald analysiert so beispielsweise die *galanterie* als Ethik der höfischen Gesellschaft und unterscheidet sie von der *honnêteté*. Mit Antoine Gombauld de Méré (1607–1684) sieht er den *galant homme* als vollkommeneren *honnête homme*, da

72 Lalbalettrier, *Le Récit et la moralité* (1908), S. 26. Vgl. auch Hanlet, *Initiation aux Fables de La Fontaine* (1948), S. 34.

73 In der vorliegenden Arbeit ist darunter sowohl der *honnête homme* als auch die *honnête femme* zu verstehen, auch wenn beide Konzepte unterschiedliche Aspekte aufweisen.

74 Scholar, *Moralistic Writing* (2011), S. 318. Scholar zählt darüber hinaus La Fontaine ausdrücklich zu den Moralisten (S. 320).

75 Vgl. Viala, *Naissance de l'écrivain* (1985), S. 132ff. und S. 147–150.

76 Die *galanterie* stand bis in das 17. Jahrhundert vor allem für gute Manieren, zivilisiertes Verhalten, Aufrichtigkeit und insbesondere Zuvorkommenheit gegenüber Frauen. Siehe dazu Picard, *Les Salons littéraires* (1943), S. 87.

letzterer sich weniger gewandt in der Gesellschaft bewege.⁷⁷ Steigerwald differenziert in seiner Studie allerdings nicht zwischen den unterschiedlichen Ausprägungen dieses Ideals am Hof und im Salon. Um diese Varianten gleichermaßen zu berücksichtigen, soll in der vorliegenden Arbeit deshalb der Überbegriff *honnêteté* verwendet werden.

Das Bild der *honnêteté* dient unterschiedlichen Gruppen in verschiedener Art und Weise als Verhaltensnorm und ist bezüglich des gesellschaftlichen Ortes seiner Wirksamkeit zu differenzieren. Zunächst fungiert es als Verhaltensempfehlung für die entmachtete ‚noblesse d’épée‘, die sich am königlichen Hof in eine für sie völlig neue soziale Situation fügen muss, in der die hergebrachten Verhaltensweisen nicht mehr akzeptiert werden und auch nicht mehr erfolgreich sind. Dieser Gruppe verfolgt das Ideal der *honnêteté* als Vorbild, an dem sie sich orientieren kann und das ihr so hilft, erfolgreich in den neuen Verhältnissen zu bestehen. In diesem Kontext kommt ihr ein zivilisierendes Moment zu, da durch die Kontrolle von Affekten zwar gezielt Empfindungen und Interessen versteckt bzw. unterdrückt werden sollen, dies aber auch dazu führt, impulsive Handlungen zu verhindern.

Der Status des Verbergens, der ‚dissimulation‘ bzw. sogar der Heuchelei ist im 17. Jahrhundert umstritten. Wird sie von den einen als ein der Ernsthaftigkeit gegenüberstehendes Laster verworfen und der Lüge und der ‚hypocrisie‘, der Scheinheiligkeit, zugeordnet, loben sie andere als gesellschaftlich notwendige Tugend, als ein Werkzeug der Vorsicht. Für denjenigen, der in der gesellschaftlichen Hierarchie aufsteigen oder seinen Platz bewahren will – für den *honnêteté* anstrebenden Höfling –, sei sie unverzichtbar.⁷⁸ Darin spiegelt sich aber nicht nur die gesellschaftliche Bedeutung, die dem schönen Schein, dem Pomp, dem Künstlichen, der Täuschung, der Verstellung und der Maske zuerkannt wird, sondern auch der Einfluss von Niccolò Machiavellis (1469–1527) *Il Principe* (1532), der dem Fürsten empfiehlt, seine wahren Interessen stets zu verbergen. Die vorliegende Arbeit wird zeigen, dass die ‚dissimulation‘ eines der bedeutendsten ästhetischen Prinzipien der FABLES von La Fontaine ist.⁷⁹

Exemplarisch für das gesplattene Verhältnis zur ‚dissimulation‘ ist Montaigne. Er unterscheidet in *De la présomption* die ‚faintise‘ bzw. ‚simulation‘, also das Vorspielen falscher Tatsachen, von der ‚dissimulation‘, dem Verbergen von Gedanken und Absichten.⁸⁰ Allerdings ist seine Kritik der ‚dissimulation‘ an eine Vorstellung von Wahrheit gebunden, die im politi-

77 Vgl. Steigerwald, *Galanterie* (2011), hier insbesondere S. 82, und De Méré, *Les Conversations* (1930), I, S. 18 und S. 20.

78 Vgl. hier und im Folgenden Kruse, *Beiträge zur französischen Moralistik* (2003), S. 43.

79 Siehe dazu auch Abschnitt IV, Kapitel 3.2.

80 Vgl. Montaigne, *Essais* (2007), II-17 *De la présomption*, S. 669–701.

schen Feld im Widerspruch zur Nützlichkeit steht. In der zeitgenössischen Ratgeberliteratur für den Höfling von Pierre Charrons (1541–1603) *De la Sagesse* (1601) bis zu Baltasar Graciáns (1601–1658) sehr einflussreichem *Oráculo manual* (1647) wird davon nicht abgerückt.⁸¹ Im Bereich von Politik und Kunst scheint die dissimulation aber als Mittel der Vorsicht und der Höflichkeit generell akzeptiert gewesen zu sein. Erst später wird sie von La Bruyère und La Rochefoucauld, aber auch von Molière (1622–1673) im *Misanthrope* (1666), kategorisch abgelehnt.⁸² In diesem Zusammenhang zeigt sich, welche durchaus divergierenden Vorstellungen mit dem Ideal der *honnêteté* in unterschiedlichen gesellschaftlichen Räumen verbunden wurden. Denn die Moralisten stehen für eine Kultur des mondänen Salons, die von der höfischen Gesellschaft zu unterscheiden ist, wie im Folgenden noch zu zeigen ist. In der gesellschaftlichen Konversation, deren Zweck darin besteht, den teilnehmenden Personen Vergnügen zu bereiten, wird die ‚dissimulation‘ allerdings zur selbstlosen Tugend. Dafür ist es nötig, dem jeweiligen Gesprächspartner zu gefallen, indem man sich selbst zurückhält, den anderen lobt und hervorstechen lässt. Entscheidend ist, dass äußerer Schein und Verstellung nicht einem persönlichen Interesse dienen, sondern dem *plaire* im Sinne eines funktionierenden sozialen Austausches.⁸³

Das aufstrebende gehobene Bürgertum, die neue ‚noblesse de robe‘, sieht in der *honnêteté* das Bild des Adels, den sie zu imitieren und dem sie sich anzugleichen sucht, da er als soziale Norm für sie immer noch die relevante Bezugsgruppe darstellt. Ihnen dient dieses Persönlichkeitsbild als Verhaltensmodell in der für sie neuen gesellschaftlichen Position. Mit Steigerwald ist diese Funktion als *interner* Distinktionsmechanismus zu bezeichnen, der der Selbstermächtigung im horizontalen sozialen Raum dient.⁸⁴

Der ‚noblesse de robe‘ und der ‚noblesse d’épée‘ dient das Ideal der *honnêteté* somit als Mittel zum Zweck, ihre Interessen am Königshof zu wahren. Die einen sind dabei auf die Gunst des Königs angewiesen, denn ihre Geburt bzw. ihre Abstammung sichert ihnen keine Karriere mehr. Für diese Personen ist es notwendig, sich selbst gut zu kennen und sich in ihrem Verhalten an erfolgreichen Modellen zu orientieren.⁸⁵ Damit werden gleichzeitig Standesunterschiede verwischt, wenn sich auch Bürgerliche an der *honnêteté* orientieren und sie für eine breitere Gesellschaftsschicht

81 Vgl. hier und im Folgenden Kruse, *Beiträge zur französischen Moralistik* (2003), S. 48–52 und S. 59f..

82 Vgl. Kruse, *Beiträge zur französischen Moralistik* (2003), S. 53–59.

83 Vgl. Strosetzki, *Konversation* (1978), S. 102ff..

84 Siehe dazu ausführlicher Steigerwald, *Galanterie* (2011), S. 81.

85 Vgl. Bury, *Littérature et politesse* (1996), S. 62 und S. 64f..

prägend wird.⁸⁶ Erich Auerbach hat nachgezeichnet, dass Teile des reichen Bürgertums in ihrem Drang, dem Hochadel nachzueifern, wie die ‚noblesse d’épée‘ Erwerb und wirtschaftliche Tätigkeit als ihrer unwürdig betrachteten und eine umfassende geistige Bildung anstrebten. Dieses gehobene Bürgertum, das keine politischen Ämter innehat, sieht Auerbach deshalb als ebenso funktionslos bzw. „parasitär“ an wie den seiner politischen Bedeutung enthobenen Adel, den es damit auch in diesem Aspekt kopiert.⁸⁷ Weite Teile des mittleren Bürgertums verbinden mit dem Konzept der *honnêteté* hingegen solide, dauerhafte Persönlichkeitsmerkmale wie Tugend, Gläubigkeit und Wissenschaft.⁸⁸

Für eine dritte Gruppe verkörpert die *honnêteté* kein Verhaltensmodell für den persönlichen Erfolg am Hof, sondern ein wahres Persönlichkeitsideal. Zu diesem Personenkreis gehören vor allem Vertreter der alten ‚noblesse d’épée‘, die nach der Fronde endgültig politisch entmachtet wurden, sich aber nicht auf ihre ländlichen Güter zurückgezogen und auch nicht die Karriere des Höflings eingeschlagen haben. Sie gingen auf Distanz zum politischen Machtzentrum am Hof und versammelten sich in privaten Salons, die von gesellschaftlich angesehenen adeligen Frauen initiiert wurden. In Anlehnung an Steigerwald ist diese Funktion als *externer* Distinktionsmechanismus zu bezeichnen, der dazu dient, die abhandlungskomme Machtposition zu kompensieren.⁸⁹ Vom Hof wurde dies durchaus mit Misstrauen und Beunruhigung beobachtet. Kardinal Richelieu ließ beispielsweise den Salon von Catherine de Rambouillet (1588–1665) überwachen, sein Nachfolger Mazarin später den Salon von Madeleine de Sablé (1598–1678). Mazarins Sorge geht auch aus seinen persönlichen Aufzeichnungen, den *Carnets*, hervor:

Dans la maison de Madame de Sablé viennent continuellement d’Andilly, la princesse de Guéméné, Enghien, sa sœur, Nemours, et beaucoup d’autres, et on y parle de tout le monde fort librement: *il faut y avoir quelqu’un qui avertisse de ce qui s’y passera.*⁹⁰

86 Vgl. Bury, *Littérature et politesse* (1996), S. 178.

87 Vgl. Auerbach, *Das französische Publikum des 17. Jahrhunderts* (1933), S. 38ff..

88 Vgl. Magendie, *La Politesse mondaine* (1993), S. 896–898.

89 Siehe dazu ausführlicher Steigerwald, *Galanterie* (2011), S. 81.

90 Mazarin, *Carnets*, T. V., S. 53, Hervorhebung J. P. Zitiert nach der Übersetzung von Victor Cousin, *Des Carnets autographes du Cardinal Mazarin* (1854), S. 624.

In casa di Sablé vi è un commercio continuo d’Andilly, la principessa di Ghimené, Angghien, sua sorella, Nemur e molti altri, e vi si parla di tutti liberamente. Bisogna haver qualcheduno là che possi avvertire di quello vi passera.

Fünfzehn der sechzehn handschriftlichen *Carnets* von Jules Mazarin befinden sich in der Bibliothèque nationale de France (BNF) unter der Signatur „Baluze 174“. Der in dieser Zählung zwischen dem vierzehnten und fünfzehnten Carnet zu verortende Band,

Dieser Salon wurde dabei in der Tat von Schriftstellern, gebildeten Frauen und Adelligen besucht, die mehr oder weniger deutlich gegen die Politik Mazarins rebellierten. Madeleine de Sablé selbst hielt während der Fronde zwar zur Krone, dennoch überwarf sie sich mit keinem ihrer frondistischen Freunde.⁹¹

Die Herausbildung dieser Variante der *honnêteté* ist eng an die Salons von Catherine de Rambouillet und von Madeleine de Scudéry gebunden. Ersterer war gesellschaftlich ausgerichtet und wurde auch von politisch ranghohen Persönlichkeiten besucht, letzterer hatte privaten Charakter und pflegte vor allem das *otium lettré*, legte also seinen Fokus auf den schöngestigen, vor allem literarischen Austausch. Diese Salons galten zu ihrer Hochzeit zwischen 1630 und 1660 als Zentrum des kulturellen Lebens. In diesem Kontext entsteht das Ideal der *honnêteté* also noch in der Zeit der Regentschaft, entfaltet seine volle Wirksamkeit (außerhalb der Salons) aber vor allem ab 1661 mit der Machtübernahme von Louis XIV, und schließlich 1682 mit dem Umzug des königlichen Hofes nach Versailles.⁹² Alle drei Gruppen streben in unterschiedlichem Ausmaß und Gewichtung nach diesem Ideal, das den soziablen, zivilisierten Menschen schlechthin beschreibt. Prägend für die Konzeptionalisierung dieses Ideals in Frankreich war Nicolas Faret (1600–1646) mit seinem 1630 veröffentlichten *L'Honnête homme ou l'Art de plaire à la Court*, mit der auch seine Zielgruppe schon im Titel benannt ist. Faret griff dabei unter anderem auf den italienischen Klassiker der Höflingsliteratur, Baldassare Castigliones (1478–1529) *Il Libro del Cortegiano* (1528) zurück. Farets Konzeption der *honnêteté* vereint neben einem grundsätzlich gefälligen Verhalten, Verbindlichkeit und Höflichkeit auch Bescheidenheit und Anmut im Auftreten. Deshalb bemühe sich der *honnête homme* (auf den Faret den Fokus legt) im Fechten und Tanzen um körperliche Gewandtheit.⁹³ Das Wissen steht bei ihm im Dienst der Kommunizierbarkeit, und insbesondere seine Kenntnisse über Poesie, Malerei und Musik sollen ein Gespräch bereichern können. Ein hoher Grad an Affektbeherrschung und eine scharfe Urteilskraft erlauben ihm zudem, sich jederzeit auf die Neigungen seines Gegenübers einstellen zu können.⁹⁴

Antoine Gombauld de Méré gilt in der ersten Hälfte des 17. Jahrhunderts als Lehrmeister der mit dem Ideal der *honnêteté* verbundenen ,mon-

den den Zeitraum um den Jahreswechsel 1649–1650 umfasst, wurde von Victor Luzarche veröffentlicht (*Carnet de Mazarin*. Tours: Librairie L. Péricat, 1893) und befindet sich nicht in den Beständen der BNF.

91 Vgl. Picard, *Les Salons littéraires* (1943), S. 109.

92 Vgl. Bury, *Littérature et politesse* (1996), S. 106 und S. 177f..

93 Vgl. Scheffers, *Höfische Konvention* (1980), S. 43f..

94 Vgl. Scheffers, *Höfische Konvention* (1980), S. 49 und S. 52.

danité'. De Méré beschreibt weitere Eigenschaften der *honnête personne* in ihrer Bedeutung für das Auftreten in der Gesellschaft. Als wichtigste Merkmale nennt er Liebenswürdigekeit, Nächstenliebe und Großmut, zudem ist die *honnête personne* auch nicht geizig, eitel, undankbar, geschmacklos, grob und ungesittet. Vielmehr vereint sie Geist und Herz, ist sanften Gemüts, zeigt stets eine freundliche, fröhliche Mine und verkörpert so die *galanterie*. De Méré betont auch die Gewandtheit der *honnête personne* in der Konversation, für die wohlgesetztes Sprechen eine Grundvoraussetzung ist.⁹⁵ Insbesondere in den Ausführungen des Chevalier de Méré erweist sich die *honnêteté* nicht nur als ein gesellschaftliches und ästhetisches, sondern auch als ethisches Ideal. Denn die *honnête personne* zeichnet sich durch Nachsicht, Toleranz, Ernsthaftigkeit und Genauigkeit in ihren Versprechen, Verpflichtungen und im Umgang mit Geheimnissen aus.⁹⁶

Das Konzept der *honnêteté* ist nun nicht nur schwer von verwandten Idealen wie dem *bel esprit* oder der *galanterie* abzugrenzen, es ist im Verlauf des 17. Jahrhunderts auch von einer gewissen Instabilität gekennzeichnet. Neben den unterschiedlichen Personengruppen, die sich an ihm orientierten, unterläuft es Wandlungen in seiner inhaltlichen Ausgestaltung. In einer ersten Phase von 1600 bis 1643 bestimmt Maurice Magendie, auf dessen Ausführungen sich im Folgenden bezogen wird, die *honnête personne* als Mensch von Welt, der von Geburt an mit verschiedenen Eigenschaften ausgestattet ist. Dazu gehören die ‚culture‘, die Fähigkeit, sich für andere zu interessieren, aufgeklärtes Urteilsvermögen und ein grundsolides Allgemeinwissen. Eine moralische Bedeutung hat der Begriff ‚honnête‘ nur in Bezug auf Frauen, denen Diskretion, Zurückhaltung, Keuschheit und Anstand attestiert werden kann. Bei den Schriftstellern dieses Zeitabschnittes wird der Begriff allerdings schon in einem sozialen Kontext verwendet. Er beschreibt dann praktische und notwendige Tugenden, die aber nicht auf das mondäne Leben beschränkt sind: Freundlichkeit, Höflichkeit, Diskretion und Freigiebigkeit. Sie sind an die Galanterie und die Konversation gebunden, weshalb das Adverb ‚honnêtement‘ auch nur in Verbindung mit Höflichkeit auftritt.⁹⁷

In der Folge diversifiziert sich das Ideal der *honnêteté*, sodass mit ihm immer seltener konkrete Eigenschaften oder Verhaltensweisen assoziiert werden können. In Bezug auf die Salonkultur beschreibt man damit eine hochgestellte, wohlhabende Persönlichkeit, die in der Gesellschaft geschätzte Eigenschaften besitzt. Dazu gehören aufgeklärtes Denken, Fingerspitzengefühl und eine maßvolle Lebensführung. Unter einer *honnête*

95 Vgl. Scheffers, *Höfische Konvention* (1980), S. 59f. und S. 65.

96 Vgl. Bury, *Littérature et politesse* (1996), S. 99.

97 Vgl. Magendie, *La Politesse mondaine* (1993), S. 468–472.

personne stellt man sich im Allgemeinen eine höfliche, geistreiche, anmutige Person vor, die in der Konversation glänzt und das notwendige Maß an Tugendhaftigkeit besitzt.⁹⁸ La Rochefoucauld geht vor allem auf die gesellschaftliche Konversation ein und fordert, die Gefühle des Gesprächspartners nicht zu verletzen, nicht nur von sich selbst zu sprechen, seine eigenen Grenzen zu kennen und den anderen jederzeit zu geistreichen Gedanken und Worten zu inspirieren.⁹⁹ Als letzter großer Theoretiker der *honnêteté* betont La Bruyère schließlich das Vermeiden von Affektationen und das Streben nach Ausgeglichenheit. Die *honnête personne* zeichnet sich für ihn vor allem durch Vernunft (*bon sens*), Urteilskraft, Gutmütigkeit und Dankbarkeit aus.

Entscheidend ist, dass die mit diesem Ideal verbundenen Tugenden erlernt werden müssen (und somit erlernt werden können), und nicht mehr quasi angeboren sind. Trotz der Diversifizierung, die das Ideal der *honnêteté* erfährt, kommt ihm deshalb ein starkes egalisierendes Element zu, denn es schafft zwischen den Angehörigen der mondänen Gesellschaft eine Verbindung, die teilweise sogar stärker als Klassen-, Berufszugehörigkeit oder Nationalität ist.¹⁰⁰ In der gemeinsamen Orientierung am gleichen Verhaltensideal konnten teilweise die sozialen Unterschiede zwischen Hochadel und Bürgerlichen in den Salons eingeebnet werden: „En dépit de l'infériorité sociale, on fréquentait les salons les plus bourgeois, pourvu que la dérogation fût compensée par la qualité des plaisirs d'esprit.“¹⁰¹

Mit der Herausbildung der höfischen Gesellschaft und der Salonkultur ist auch eine zunehmende Abneigung gegenüber dem Landleben verbunden. Nach der gescheiterten Fronde war die Rückkehr auf ihre ländlichen Güter für viele Adelige noch ein probates Rückzugsmittel gewesen. In der Salonkultur verbreitete sich jedoch immer mehr die Auffassung, dass eine wahre *honnête personne* nicht in großer Entfernung vom Hof und von Paris leben könne, also in der Einsamkeit des Landlebens. Dies bewegte zahlreiche ehemalige Frondeurs wie z. B. La Rochefoucauld dazu, aus ihrem selbstgewählten Exil nach Paris zurückzukehren. Jean Regnault de Segrais (1624–1701) beschreibt in seinen *Divertissements de la princesse Aurélie* (1656) zwar die gesellschaftlichen Vergnügungen einer auf dem Land lebenden Adelligen. Diese reproduzieren allerdings die Pariser Salonkultur. Die Gesellschaft in Segrais' Darstellung beschäftigt sich mit Spaziergängen, Bällen, Imbissen, der Lektüre, dem Erzählen von Geschichten wie in Giovanni Boccaccios (1313–1375) *Decamerone* (1353) oder im *Heptaméron*

98 Vgl. Magendie, *La Politesse mondaine* (1993), S. 893–895.

99 Vgl. hier und im Folgenden Scheffers, *Höfische Konvention* (1980), S. 77 und S. 83.

100 Vgl. Magendie, *La Politesse mondaine* (1993), S. 900.

101 Vgl. Magendie, *La Politesse mondaine* (1993), S. 864f..

(1559) von Marguerite de Navarre (1492–1549), vor allem aber mit Konversation, denn alle Tätigkeiten werden von „fines causeries“ begleitet.¹⁰² Ursprünglich waren die Salons einfache Treffen kultivierter Angehöriger des Adels, die nur den Zweck verfolgten, sich zu sehen, sich in der gemeinsamen Konversation zu unterhalten und eine angenehme Atmosphäre zu schaffen. Sie entwickelten sich aber mit der Zeit zum Teil zu wahren Literaturakademien, wie der Salon Catherine de Rambouillets. Schriftsteller testeten hier ihre neuen Werke in einer Atmosphäre, in der über die Schöpfungen des Geistes kritisch geurteilt wurde. Später neigten die Gespräche zunehmend philosophischen Überlegungen zu, ohne den Bereich des Literarischen zu verlassen. Dies trifft insbesondere auf die mondänen Salons von Marguerite Hessein de la Sablière, von Madeleine de Sablé und von Marie-Madeleine de la Fayette zu. Letzterer zählte zu den am stärksten literarisch und philosophisch geprägten Salons.¹⁰³ Diese literarische Ausrichtung erweist sich aber als prägend für die moralistischen Autoren, die vorwiegend in den Salons verkehrten und den königlichen Hof mieden. Für sie sollte die Salongesellschaft nicht nur als Maßstab des Verhaltens wirksam werden, die darin transportierten ästhetischen Prinzipien wurden von ihnen auch für ihr literarisches Werk adaptiert.

Die ästhetischen Grundlagen der Salonkultur zeigen sich vor allem in den mit ihr verbundenen Aktivitäten. Insbesondere der literarische Salon von Madeleine de Scudéry prägte das schöngeistige, gepflegte Gespräch über Literatur. Mit ihrer wachsenden Bedeutung hatte sich in der Salonkultur – neben den oben genannten weiteren Beschäftigungen – ein ausgesprochenes Vergnügen an der gesellschaftlichen Konversation herausgebildet, die sich zu einer der wesentlichen Beschäftigungen entwickelte:¹⁰⁴

C'est de la conversation que tout partait, c'est à elle que tout venait aboutir dans les salons littéraires. Les réputations se faisaient, se perdaient par la vertu des propos qu'échangeaient ces mondains et ces lettrés. C'est par la conversation que les uns et les autres venaient acquérir ce qui leur manquait, les uns l'érudition, la culture, la «substantifique moelle de l'esprit», les autres la légèreté, la grâce et le «je ne sais quoi». Pour ceux-ci, la conversation est un délassement, pour ceux-là, c'est une véritable occupation professionnelle. Le certain, c'est que la conversation désintéressée, poursuivie pour le seul plaisir d'échanger des idées, de communiquer ou de partager des sen-

102 Vgl. Magendie, *La Politesse mondaine* (1993), S. 869–875.

103 Vgl. Picard, *Les Salons littéraires* (1943), S. 101 und 116.

104 Vgl. Magendie, *La Politesse mondaine* (1993), S. 861.

timents, de se faire aimer, de se montrer sociable ou brillant, était la véritable passion du siècle.¹⁰⁵

Die Konversation wurde zur Basis der mondänen Vergnügungen in den gehobenen Gesellschaftskreisen, die bei gemeinsamen Lektüren, Ballett- und Theaterbesuchen sowie Abendessen gepflegt wurde.¹⁰⁶ Tatsächlich war sie für die ihrer politischen Funktionen enthobenen Adelligen sogar eines der wenigen verbliebenen Vergnügen überhaupt. Für den Adel wird sie zu einem angenehmen, vergnüglichen Zeitvertreib („divertissement“), der eng mit dem antiken Ideal der Muße verbunden ist.¹⁰⁷ Die gesellschaftliche Konversation soll unterhaltsam, ausgewogen, frei von Spezialwissen und Geschäftlichem, weder zu ernst noch zu gezwungen sein, sodass sie zum angemessenen Ausdrucksmittel der *honnêteté* wird. Strosetzki bezeichnet sie auch als „conversation enjouée“ und stellt sie den gelehrten Gesprächen der Pedanten, der „conversation sérieuse“ gegenüber.¹⁰⁸

Die gesellschaftliche Konversation ist ebenso wie die Kultur der Salons maßgeblich an die Präsenz von Frauen gebunden. In der Tat kann die Zusammenführung von Frauen und Männern in der mondänen Konversation

105 Picard, *Les Salons littéraires* (1943), S. 86.

106 Vgl. Picard, *Les Salons littéraires* (1943), S. 102f..

107 Vgl. Strosetzki, *Konversation* (1978), S. 62 und S. 133f.. Vgl. hierzu auch Dotoli, *L'Autre du moraliste* (1999), S. 174, der den Moralisten als müßiggängerisch, frei und nützlich charakterisiert. Siehe zur Bedeutung der Muße für das moralistische Schreiben und insbesondere für die Ästhetik von La Fontaine auch Abschnitt IV, Kapitel 4. Aufschlussreich ist in diesem Zusammenhang eine Analyse des zeitgenössischen Sprachgebrauchs. „Divertissement“ wird bei Nicot und Huguot noch im Sinne eines „détourner de son propos ou entreprise“ beschrieben (Nicot, *Trésor de la langue française*, 1606, S. 209a; Huguot, *Dictionnaire de la langue française*, 1933, III, S. 231b). Gegen Ende der ersten Hochzeit der Salonkultur ist die Bedeutungsverschiebung Richtung ‚récréation‘, ‚plaisir‘, ‚joie‘ oder ‚réjouissance‘ abgeschlossen (Richelet, *Dictionnaire françois*, 1680, I, 249a; Furetière, *Dictionnaire universel*, 1690, II, S. 184b; *Le Dictionnaire de l'Académie française*, 1694, II, S. 172a).

Der Begriff ‚conversation‘ wird bei Nicot zunächst als ‚usus‘ bzw. ‚consuetudo‘ definiert. Richelet, Furetière und die *Académie française* dagegen beschreiben sie als „entretien familial“ (Richelet, *Dictionnaire françois*, 1680, I, 178a; Furetière, *Dictionnaire universel*, 1690, II, S. 184b; *Le Dictionnaire de l'Académie française*, 1694, I, S. 148b). Die *Académie française* und Furetière verweisen allerdings auch auf eine zweite Bedeutung, die Huguot (*Dictionnaire de la langue française*, 1932, II, S. 562ab) ebenfalls notiert. Diese bestimmt die ‚conversation‘ als „compagnie assemblée“ oder als „Vie, manière de vivre, conduite“.

Das *Dictionnaire de Trévoux* geht hingegen auf die Bedeutung für die gesellschaftliche Salonkultur ein. ‚Conversation‘ finde so „dans les visites ou dans les promenades“ bzw. am „lieu de la société“ statt. Sie wird als „plaisir le plus doux de la vie raisonnable“ beschrieben. Auffällig ist vor allem der Bezug auf die Konversation betreibenden Personen: „[L]es gens les plus doctes ne sont pas les plus propres pour la conversation“, und „[c]eux qui ont le talent de la conversation sont pour l'ordinaire des gens oisifs, dont le principal emploi est de rendre & de recevoir des visites“ (1740, S. 841a).

108 Vgl. Strosetzki, *Konversation* (1978), S. 16ff. und Bury, *Littérature et politesse* (1996), S. 91.

sogar als eine Errungenschaft der Salonkultur bezeichnet werden. Denn bis ins frühe 17. Jahrhundert hatten diese Personengruppen eher in getrennten Sphären gelebt und begegneten sich jeweils nur für eine kurze Zeit. In den Salons verbringen Frauen und Männer nun erstmals regelmäßig mehr Zeit miteinander, wobei nicht die Befriedigung körperlicher Gelüste im Vordergrund steht, sondern das geistige Vergnügen der Konversation. Dies erforderte vor allem von Seiten der Männer einen respektvolleren Umgang, und von den Frauen eine größere Zurückhaltung. Roger Picard geht in seiner Studie der Salonkultur davon aus, dass eine zunehmende Liberalität im gesellschaftlichen Umgang auch zu verfeinerten Umgangsformen führt. In diesem Sinne emanzipiert, kultiviert und moderiert die zunehmende Freiheit – einer allerdings kleinen gesellschaftlichen Gruppe – die Sitten.¹⁰⁹

Dies scheint auch Madeleine de Scudéry zu bestätigen. Sie betont in ihrem Roman *Le Grand Cyrus* (1656):

[I]l faut aussi que la conversation des femmes [...] donne aux hommes [l'air galant], car je soutiens qu'il n'y en a jamais eu qui aient eu l'air galant qui aient fui l'entretien des personnes de mon sexe.¹¹⁰

Die Relevanz der weiblichen Präsenz in den Salons zeigt sich nicht nur darin, dass die Salons grundsätzlich von Frauen initiiert und geleitet wurden. Sie drückt sich auch in der Herausbildung von spezifischen Idealen für das Verhalten von Frauen in der Gesellschaft aus. Für sie galt in der Mitte des 17. Jahrhunderts das Ideal der Preziosität, das letztlich eine Adaption der *honnêteté* für die Frau darstellt.¹¹¹ Der soziale und auch literarische Aufstieg der Frauen folgt dabei auf den Verfall des Ideals heroischer Männlichkeit, die aus der zunehmenden politischen Bedeutungslosigkeit resultiert.¹¹² Das weibliche Salonpublikum ist schließlich oftmals auch ausschlaggebend für den literarischen Erfolg eines Schriftstellers, denn für aufstrebende Künstler war es entscheidend, in den Augen einer *Salonnière*

109 Vgl. Picard, *Les Salons littéraires* (1943), S. 88.

110 Scudéry, *Le Grand Cyrus* (1972), X, 2, S. 524.

111 Siehe dazu ausführlich Steigerwald, *Galanterie* (2011), S. 82 und S. 89. Mit Jacques Du Boscs *L'Honnête femme* wird 1632 erstmals auch eine Abhandlung über weibliche Verhaltensideale veröffentlicht. Erste Hinweise dazu finden sich aber auch schon in Castigliones *Il Libro del Corteggiano* (1528) in Bezug auf die *donna del palazzo* bzw. *donna de la casa*. Auffällig ist, dass sowohl bei den ‚männlichen‘ als auch den ‚weiblichen‘ gesellschaftlichen Idealen begrifflich zwischen ‚echten‘ und ‚falschen‘ Verkörperungen unterschieden wurde. So steht der *galant homme* [*honnête homme*] bzw. die *vraie précieuse* für die wahre Galanterie, während der *homme galant* bzw. die *fausse précieuse* – die Molière in seinen *Les Précieuses ridicules* (1660) beschreibt – ein auf Verführung und die Befriedigung sexueller Gelüste ausgerichtetes Verhalten bezeichnen.

112 Vgl. Timmermans, *L'Accès des femmes à la culture* (1993), S. 99.

re zu reüssieren. Wer das weibliche Publikum mit seinen Texten überzeugt, dem war auch ein breiter literarischer Erfolg gewiss¹¹³

Die gesellschaftliche Praxis der Konversation erweist sich als bedeutender Einfluss für die ‚écriture moraliste‘, für die besondere Verfasstheit moralistischer Texte. In den Salons verkehrten viele Schriftsteller, die dort von den ästhetischen Prinzipien der Konversation geprägt wurden, und die Eingang in ihre Literatur fanden. Besonders beliebt waren in den Salons beispielsweise literarische Rätselspiele, bei denen ein kurzes Gedicht entschlüsselt werden musste.¹¹⁴ Dieses weit verbreitete Gesellschaftsspiel wird auch Jean de La Fontaine beeinflusst haben und zumindest bei seinen Lesern die Fähigkeit geschult haben, literarische Texte zu entschlüsseln. Strosetzki sieht die literarischen Werke des 17. Jahrhunderts und vor allem moralistische Texte in der Tradition der gesellschaftlichen Konversation, in der Gedanken scheinbar ohne Ordnung und Verbindung aneinandergereiht werden.¹¹⁵ Vorweggenommen wird dies schon in der Novellendichtung von Giovanni Boccaccio und Marguerite de Navarre, bei denen die Konversation als Verhandlungsort des gesellschaftlichen Lebens dient.¹¹⁶ In der mondänen Salonkultur wird das künstlerische Schaffen direkt von ästhetischen und kulturellen Normen und Verhaltensweisen geprägt, die sich in der Kunst widerspiegeln und auch auf struktureller Ebene nachgewiesen werden können. Die Konversation ist in diesem Sinne eine Art Metagenre, aus dem kleinere lyrische Gattungen entstehen und das die ästhetischen Leitprinzipien vorgibt.¹¹⁷ Deshalb bezeichnet Kibédi Varga diese Form der Literatur als soziale Literatur, da sie in einem konkreten gesellschaftlichen Rahmen stattfindet, eine soziale Funktion hat und notwendigerweise ein Publikum impliziert.¹¹⁸ Die scheinbare Strukturlosigkeit moralistischer Texte in ihrer Aneinanderreihung loser Gedanken erinnert an die Ungezwungenheit und den Abwechslungsreichtum des Spaziergangs als weiterer Praxis der Salonkultur.¹¹⁹

Die Bedeutung der Salonkultur für die Literatur der Moralisten lässt sich besonders gut am Beispiel der *Maximes* von La Rochefoucauld veranschaulichen. Im Salon von Madeleine de Sablé praktizierte man die Kunst, kurze Reflexionen und Überlegungen auf sehr kondensierte Weise zu ver-

113 Vgl. Timmermans, *L'Accès des femmes à la culture* (1993), S. 154f. und Auerbach, *Das französische Publikum des 17. Jahrhunderts* (1933), S. 9f..

114 Siehe dazu auch Picard, *Les Salons littéraires* (1943), S. 102.

115 Vgl. Strosetzki, *Konversation* (1978), S. 69 und Génétiot, *La Fontaine et le badinage galant* (1996), S. 112a.

116 Vgl. Bury, *Littérature et politesse* (1996), S. 91.

117 Vgl. Génétiot, *La Fontaine et le badinage galant* (1996), S. 112a.

118 Vgl. Kibédi Varga, *Le Poète chante le poète* (1987), S. 317.

119 Vgl. Strosetzki, *Konversation* (1978), S. 69.

schriftlichen. Alle Besucher beteiligten sich an dieser Art Gesellschaftsspiel, elaborierte Gedanken in besonders dichter Form auszudrücken. Sogar Pascal soll an diesen Übungen teilgenommen haben. Picard hält es für wahrscheinlich, dass einige der Fragmente aus den *Pensées* für den Salon von Madeleine de Sablé verfasst wurden. La Rochefoucauld war ebenfalls ein häufiger Gast dieses Salons, perfektionierte diese Praxis und sollte später der erste sein, der sie in Form der *Maximes* veröffentlichte.¹²⁰ Aber auch die Charakterstudien La Bruyères, Erzählungen kurzer Geschichten wie in Novellen und Contes, Reflexionen unterhalb der Schwelle regelrechter Abhandlungen wie die *Essais* und Fabeln – allesamt nicht-kodifizierte Textsorten – lassen sich in den Kontext der mondänen Unterhaltung verorten.

Die Salonkultur mit ihrem Ideal der *honnêteté* ist also eng an die Praxis der gesellschaftlichen Konversation gebunden, als dessen ideales Ausdrucksmittel sie sich zum Hauptvergnügen der Salons entwickelt. Die mit dem Verhaltensideal assoziierten Qualitäten entfalten ihre Gültigkeit auch im Bereich der Konversation. Die mit ihr verbundenen ästhetischen Erwartungen erweisen sich dabei also so allumfassend und einflussreich, dass sie auch für die literarische Produktion der sich in diesen Sphären bewegendenden Autoren niederschlagen. Jean de La Fontaine tritt in diese Welt der Salons und der Konversation zu einem Zeitpunkt ein, als Vincent Voiture (1598–1648) in seinen Werken zwischen 1650 und 1660 einen galanten Stil der ‚badinage‘ literarisch verarbeitete. Diese aus der gepflegten Konversation abgeleitete Ästhetik prägte den Fabeldichter, was sich im verspielten, eleganten Stil der *Contes* und der frühen Fabeln spiegelt.¹²¹

1.3 Die *FABLES* und die *écriture moraliste*

Symbolisch für die Bedeutung der ästhetischen Prinzipien der Salonkultur für die Moralisten und La Fontaine steht die Figur des Sokrates (470/469–399). Der griechische Philosoph galt im 17. Jahrhundert als Musterbeispiel der *honnêteté*, was besonders durch die 1650 von François Charpentier veröffentlichte Sokrates-Biographie *Vie de Socrate* geprägt wurde.¹²² Auch in Platons (428/427–ca. 347) Texten erscheint er als frühe *honnête personne par excellence*: Im *Phaidon* wird Sokrates’ Nähe zu den Musen und zur Muße betont,¹²³ im *Phaidros* lässt ihn Platon sogar tanzen. Darüber hinaus lehnt

120 Vgl. Picard, *Les Salons littéraires* (1943), S. 111f..

121 Vgl. Génétiot, *La Fontaine et le badinage galant* (1996), S. 111b–112a.

122 Vgl. hierzu auch Fumaroli, *Le Poète et le Roi* (1997), S. 408f..

123 Platon, *Phaid.* 60c–61d.

Platons Sokrates die Wissenschaft als Pedanterie ab, wenn sie im Leben der Menschen zu nichts nützt. Der Weise wisse hingegen, dass er nicht alles wissen kann, und begnüge sich deshalb mit begrenzten, oberflächlichen Kenntnissen, die ihn aber nicht von seinen Mitmenschen entfernen.¹²⁴ In Xenophons (ca. 430–ca. 355) *Symposion* schließlich demonstriert Sokrates die Kunst, ein ausgewogenes Verhältnis zwischen Körper und Seele zu wahren.¹²⁵ Am deutlichsten erweist er sich aber durch seine Redekunst als *honnête personne*. So vermag er ohne Dogmatismus zu überzeugen, seine Gespräche sind sanft, verspielt, zivilisiert und höflich, und kaum einer beherrscht die Kunst der feinen Ironie und des subtilen Spotts wie er. Zudem demonstriert er beispielsweise im Tanz und in der Gymnastik seine Körperbeherrschung, die ihm ein für die Salonkultur vorteilhaftes, elegantes Auftreten ermöglicht. Sokrates wird so weniger durch seine philosophischen Überlegungen als durch sein Leben als *honnête personne* inszeniert. Vor allem in den französischen Übersetzungen des 17. Jahrhunderts erscheint er als Moralist, der sich zu beherrschen weiß, die Tugend kennt und der als wahres Ziel des menschlichen Lebens die Selbsterkenntnis anstrebt. Das für Sokrates so bedeutsame Lachen, das seine feine, die philosophischen Gedanken zugänglich machende Ironie begleitet, ist schließlich ein charakteristisches Element der Konversationskunst der mondänen Salons.¹²⁶

Jean de La Fontaine stellt Sokrates in seinen häufigen Verweisen als positive Referenzfigur dar und nutzt ihn nicht zuletzt in der *Préface*, um seine Fabelästhetik poetologisch zu begründen.¹²⁷ Er rechtfertigt mit einem Verweis auf ihn, Fabeln in Verse zu fassen, da schon der griechische Philosoph auf diese Weise Philosophie und Poesie miteinander verbunden habe.¹²⁸ In der Fabel *Parole de Socrate* (IV-17) ist seine Wortkunst titelgebend und verweist im Begriff ‚parole‘ auf die *honnêteté*. Die Wendung *parole d’honneur* ist zwar erst für das 18. Jahrhundert belegt, Furetière gibt in seinem *Dictionnaire universel* jedoch schon den Kontext der Salonkultur an: „Il faut croire un honnête homme sur sa parole.“¹²⁹ Sokrates’ Wort wird zum Wort eines Ehrenmannes, einer *honnête personne*. Seine Weisheit wird auch in der Fabelhandlung betont, in der Sokrates eine Metapher für die Seltenheit

124 Vgl. Dens, *L’Honnête homme et la critique du goût* (1981), S. 31.

125 Xenophon, *symp.*, II, 15–19.

126 Vgl. Bury, *Le Sourire de Socrate* (1996), S. 204 und S. 206–208. Sokrates’ Charakterisierung als *honnête personne* wird vor allem in den Schriften von Chevreau deutlich.

[Socrate] règne aussi souverainement par la douceur que par la force.
(Chevreau, *L’École du sage*, 1649, VIII, S. 248.)

127 La Fontaine, *Préface*, FC S. 4f..

128 Siehe dazu ausführlicher auch Peter, *Fable et philosophie au seuil du recueil* (2017).

129 Furetière, *Dictionnaire universel* (1690), II, S. 327a.

wahrer Freundschaft formuliert: Nachdem er ein Haus gebaut hat, wird erzählt, wie seine angeblichen Freunde es als ihm unwürdig, hässlich und zu klein kritisieren. Sokrates wünscht sich daraufhin, es möge, so klein es auch ist, voll wahrer Freunde sein. Die Fabel verdeutlicht einerseits die Seltenheit wahrer Freundschaft. Andererseits ist in der von den angeblichen Freunden offen geäußerten Kritik – wenn sie nicht bloß Schmeichelei oder Neid ist – gerade ein Ausdruck echter Freundschaft zu sehen. Denn wäre es nicht ein Zeichen wahrer Freundschaft, einander die Wahrheit zu sagen und dem Freund nicht nur zu gefallen zu suchen? Diese Fabel scheint hingegen ein Verhalten zu kritisieren, das nicht mit dem Ideal der *honnêteté* vereinbar ist. Denn eine *honnête personne* würde niemals auf so direkte Weise die Gefühle eines ‚Freundes‘ bzw. eines Gesprächspartners verletzen.

La Fontaines Prägung durch die Salonkultur zeigt sich nicht nur in der ikonischen Figur des Sokrates, sondern auch auf struktureller Ebene. Nachdem in einem ersten Schritt nachgezeichnet wurde, wie das gesellschaftliche Umfeld, in dem die Vertreter des Moralismus und somit auch La Fontaine verkehrten, über den gemeinsamen Nenner der gesellschaftlichen Konversation die moralistische Textproduktion prägt, wird im Folgenden auf das Merkmal eingegangen, das alle moralistischen Werke stilistisch verbindet: Alle Werke des Moralismus zeichnen sich durch das Fehlen einer offenkundigen Systematik aus, sodass die einzelnen Texte scheinbar in keinem Zusammenhang zueinander stehen. Die Vielzahl an Einzeltexten moralistischer Textsammlungen stellt dabei eine grundsätzliche Vielfältigkeit dar, wobei alle Texte einem Leitmotiv folgen.¹³⁰ Dies ist für die vorliegende Arbeit von besonderer Bedeutung, da die Position des Lehrsatzes nicht nur innerhalb einer Einzelfabel untersucht werden soll, sondern die FABLES insbesondere auch als Ganzschrift interpretiert werden sollen.

Louis van Delft sieht im ‚fragmentarischen‘ Schreiben, also der Aneinanderreihung scheinbar unzusammenhängender Texte, die für die Moralisten angemessene Form des Ausdrucks.¹³¹ Dieser Stil passt zu den Erwartungen des Publikums, den mondänen Besuchern der zeitgenössischen Salons

130 Vgl. Vernet, *Cueillette, recueil et recueillement* (1993), S. 221f..

131 Collinet schlägt vor, aufgrund der Eigenständigkeit der Einzeltexte von ‚monadischem‘ Stil zu sprechen, siehe *La Rochefoucauld et La Fontaine* (1986), S. 73. Roukhomovsky und van Delft definieren das Fragment aber in ihrem Aufsatz *La Question du fragment* (1999) als Spiegel und Bild der Welt (S. 159). Der Begriff ‚Fragment‘, der ursprünglich Auflösung, Verteilung oder Verlust bedeutet (Vgl. Susini-Anastopoulos, *L'Écriture fragmentaire*, 1997, S. 2), bringt gerade in Bezug auf das moralistische Schreiben einen Rundgang durch das *théâtre du monde* zum Ausdruck, bei dem immer wieder neue Blicke und Perspektiven präsentiert werden, die abrupt gewechselt werden, aber sich gegenseitig ergänzen. Zudem verweist der Begriff auf den Bruch der durchkomponierten Abhandlung. Siehe hierzu vor allem Roukhomovsky/van Delft, *La Question du fragment* (1999), S. 161f.. Für einen Überblick über die Forschungsdiskussion zum ‚fragmentarischen‘ Charak-

und Trägern des *honnêteté*-Ideals. Bei diesem Publikum wäre eine moralisierende Abhandlung nicht angemessen, da sie im Verdacht des Pedantischen gestanden hätte, das als eine Art negative Referenz der Salonkultur gilt. Der Salon ist weder der Ort für tiefgründige philosophische Diskussionen, noch gehört das besserwisserische Belehren zu den erwünschten Umgangsformen. Das Fragment mit seiner im Vergleich dazu zurückhaltenden Aura, das eine kurze, aber scharfe Beobachtung an der Grenze zwischen Klarheit und Unverständlichkeit darstellt, passt zu den ästhetischen Gewohnheiten der Salonkultur, da es den Charme des Literarischen mit Intelligenz und Esprit verknüpft, wie es in der Rezitation kürzerer Texte wie Fabel, Maxime oder Charakterstudie geschieht.¹³² Die in den Salons präsentierten Fragmente sind zwar nicht an einen konkreten Rezitationskontext gebunden und somit gewissermaßen autark,¹³³ können also als Einzeltexte bestehen, sie sind aber an eine bestimmte Rezitationssituation gebunden, da sie ein anderes Leserbild implizieren. Im Gegensatz zu einer Abhandlung, die einen eher passiven, nachvollziehenden Leser impliziert, verlangt das Fragment nach einem aktiven, reagierenden Leser.¹³⁴ Wentzlaff-Eggebert sieht deshalb die Moralisten und die Salonliteratur in einem Dialog mit dem Leser bzw. dem Publikum.¹³⁵

Diese Argumentation verfolgt auch Susini-Anastopoulos, die das kurze Fragment im Vergleich zu einer Abhandlung als leichter beherrschbar sieht.¹³⁶ Während die Abhandlung durch ihre Abgeschlossenheit neue Gedanken ausschließt, stimulieren kürzere Fragmente den Intellekt und geben Raum, eigene Gedanken zu entwickeln, sodass innovative und deviante Ideen einbezogen werden können. Dabei sind die einzelnen Texte nur scheinbar unabhängig voneinander, denn jedes Fragment steht in einer organischen Verbindung mit dem Ganzen.¹³⁷ Dies ist eng mit der besonderen poetischen Sprache der moralistischen Texte verbunden. Die lyrische, allegorische Ausdrucksweise bezeichnet van Delft als „art du silence, art

ter moralistischer Texte siehe Schmidt, *Die diversité von Montaigne bis Montesquieu* (2016), S. 224f..

132 Vgl. van Delft, *La Fable comme fragment* (1992), S. 365–367 und S. 373f..

133 Vgl. van Delft, *Le Moraliste classique* (1982), S. 98–100. Vgl. auch van Delft, *Qu'est-ce qu'un moraliste?* (1978), S. 116.

134 Vgl. Lafond, *Préface* (1992), S. XIIff. und Lafond, *Des Formes brèves de la littérature morale* (1984), S. 114 und S. 118. Vgl. auch van Delft, *Qu'est-ce qu'un moraliste?* (1978), S. 117.

135 Vgl. Wentzlaff-Eggebert, *Gesellschaftsbezogene Reflexion und verweigerter Gattungsbildung* (1979), S. 145.

136 Vgl. hier und im Folgenden Susini-Anastopoulos, *L'Écriture fragmentaire* (1997), S. 102 und S. 141–145. Siehe auch Bury, *Les «lieux» de la sagesse humaine* (1993), S. 123 und van Delft, *Littérature et anthropologie* (1993), S. 152f..

137 Vgl. Roukhomovsky/van Delft, *La Question du fragment* (1999), S. 162.

de pas dire¹³⁸ und unterstreicht die Bedeutung des Nicht-Gesagten in diesen Texten. Allegorien, typographische Mittel wie Absätze und Leerzeilen bilden Brüche in der Lektüre, an denen die Reflexion des Lesers ansetzen kann, sodass dieser sogar selbst zum Moralisten werden kann, zu einer Person also, die das Verhalten der Menschen beobachtet, beschreibt und reflektiert.

Das Fehlen einer oberflächlichen Ordnung verweist auf eine ‚andere‘ Form von Ordnung, die unmittelbar durch den Inhalt oder die Form der Texte bedingt ist.¹³⁹ Sie ermöglicht es aber, verschiedene Seiten eines Themas zu betrachten und sich einem Problem aus verschiedenen Perspektiven anzunähern. Diese Herangehensweise entspricht, so van Delft, dem Gegenstand, in diesem Fall dem Verhalten der Menschen, das ebenfalls keinem System folgt. Die scheinbar willkürlich zusammengestellten moralistischen Einzeltexte verweisen also nicht auf eine Nachlässigkeit der Autoren, die darin bestehen könnte, dass sie keine Zeit oder nicht die Fähigkeiten hätten, ihren Werken eine Struktur zu geben – ein Argument, mit dem an der literarischen Qualität der Moralisten gezweifelt wurde. Vielmehr orientiere sich die Form der Darstellung am Inhalt: Das Leben ist zu vielfältig und chaotisch, um es in eine feste Struktur zu pressen. Das Objekt des Interesses soll zugleich nicht durch das Instrument der Analyse entstellt werden.¹⁴⁰ Van Delft vergleicht Texte des Moralismus deshalb mit Musik: „Le ‚discours‘ est fait d’échos, de correspondances, de prolongement harmoniques, de lignes mélodiques.“¹⁴¹ Wie in einer Symphonie werden Motive angespielt und wieder aufgenommen, Themen kreuzen und verbinden sich, werden variiert und von verschiedenen Seiten betrachtet.¹⁴²

An der literarischen Qualität der moralistischen Texte wird heute nicht mehr gezweifelt. Volker Kapp sieht bei ihnen sogar ein besonderes Suggestionsvermögen, insbesondere in der „tension entre le refus de s’effacer au profit de l’unité du recueil et l’enrichissement par un surplus de significations apportées par la complémentarité des autres“.¹⁴³ Der Fokus hat sich

138 Hier und im Folgenden van Delft, *Le Moraliste classique* (1982), S. 287f..

139 Vgl. van Delft, *Le Moraliste classique* (1982), S. 255 und S. 258.
In Abschnitt IV wird in Bezug auf die FABLES ausführlich auf dieses Phänomen eingegangen.

140 Vgl. van Delft, *Le Moraliste classique* (1982), S. 261–263 und van Delft, *Qu’est-ce qu’un moraliste?* (1978), S. 116f.. Siehe dazu auch Dotoli, *Réflexion morale et sociologie* (1999), S. 69 und Kruse, *Beiträge zur französischen Moralistik* (2003), S. 1.

141 Van Delft, *Le Moraliste classique* (1982), S. 284.

142 Vgl. van Delft, *Littérature et anthropologie* (1993), S. 152.

143 Kapp, *Les Moralistes et la rhétorique* (1999), S. 90.

zu einer Analyse der Textsammlung verschoben: „Si le recueil se distingue d'un collage aléatoire, il ne se réduit pas à la somme de ses parties.“¹⁴⁴

Jean Mesnards Studie über die Kultur des 17. Jahrhunderts in Frankreich sieht die besondere Struktur der moralistischen Werke auch produktionsästhetisch in einer bestimmten Form des Schreibens begründet. Er nimmt dabei eine Theorie auf, die Fortunat Strowski in Bezug auf die *Pensées* von Pascal entwickelt hat.¹⁴⁵ Strowski untersucht die Unvollendetheit der *Pensées* im Kontext ihres fragmentarischen Charakters. Beide stehen für ihn in keinem Zusammenhang, denn ein Text, der nicht vollendet werden konnte, hat normalerweise keinen Anfang, kein Ende oder kleinere Lücken. In den *Pensées* weisen hingegen einzelne Texte eine geschlossene Form auf, während andere noch sehr skizzenhaft erscheinen.¹⁴⁶ Mesnard geht so davon aus, dass der Zustand der *Pensées* mit dem Schreibprozess des Autors in Verbindung steht. Er nimmt an, dass Pascal zunächst unabhängig voneinander an einzelnen Problemen gearbeitet und diese entwickelt hat. Aus diesen Einzelstudien seien dann ‚Knoten‘ bzw. Textcluster um das jeweilige Thema herum entstanden. Mit der zunehmenden Elaboration der Gedanken wurden diese einzelnen Cluster immer größer, bis sich Verbindungen zu anderen Clustern ergaben.¹⁴⁷ Die *Pensées* von Pascal illustrieren aus dieser Perspektive eine Art Rohzustand moralistischer Werke, die zunächst als autarke Einzelstudien entstehen, die zu thematischen Clustern gebündelt und später für die Veröffentlichung in Hinblick auf andere, auch rezeptionsästhetische Aspekte überarbeitet werden.

In einer Variation des *diversité*-Prinzips interpretiert hingegen Her-rad Schmidt die Struktur moralistischer Texte. Sie bezieht sich dabei auf Gerhard Penzkofer und versteht ‚diversité‘ im Moralismus nicht als Spiegel oder Prisma der vielgestaltigen Welt, sondern vielmehr als ein „Ordnungsprinzip [von Wissen] in der Obhut der Vernunft“.¹⁴⁸ Schmidt betont die Abgrenzung der Moralisten von herkömmlichen Formen geschlossener Wissensdarstellung und -weitergabe in Abhandlungen und sieht sie als Vorläufer der aufklärerischen Enzyklopädisten des 18. Jahrhunderts. Während diese einen Anspruch auf universelles, systematisches und vollständiges Wissen erhoben, ist das moralistische Projekt ein Schreiben im „Wissen um die Grenzen der (Selbst-)Beobachtung“.¹⁴⁹ Dieser Ansatz folgt einer

144 Grall, *Incipit de nouvelles* (1997), S. 284.

145 Strowski, *Pascal et son temps* (1908), S. 217 und S. 221f..

146 Vgl. Mesnard, *La Culture du XVII^e siècle* (1992), S. 363.

147 Vgl. Mesnard, *La Culture du XVII^e siècle* (1992), S. 366f.. Dieser Gedanke wird auch von Gefen, *Productivité d'un malentendu théorique* (2002), S. 46f. und Guion, *De L'Anthropologie des moralistes classiques* (1999), S. 78 weiterverfolgt.

148 Penzkofer, *«L'Art du mensonge»* (1998), S. 47f..

149 Schmidt, *Die diversité von Montaigne bis Montesquieu* (2016), S. 313.

Ästhetik der Unvollendetheit und repräsentiert eine diskontinuierliche, nicht-systematische Variante der Wissensteilung.¹⁵⁰ Enzyklopädisten und Moralisten unterscheiden sich vor allem in ihrer Haltung: Erstere erfassen und systematisieren das Wissen über die Welt und schreiben es fest, wobei grundsätzlich die Möglichkeit zur Erweiterung der Enzyklopädie besteht und die Kenntnisse zudem in ein System von Wissensbereichen gegliedert werden. Die Moralisten hingegen gehen grundsätzlich davon aus, dass sie nicht alles wissen können, und der Mensch und das Leben deshalb auch immer nur in Ausschnitten beschrieben werden können.¹⁵¹

Die Nähe der FABLES von La Fontaine zu den Autoren des Moralismus zeigt sich nun nicht nur in ihrem ‚fragmentarischen‘ Charakter als Sammlung von Einzeltexten. Die Werke des Moralismus sind durch eine Offenheit für neue Gedanken geprägt, die den Dogmatismus der Pedanterie ablehnt und ein deviantes Potenzial beinhaltet. Dies zeigt sich sichtbar in der Arbeitsweise dieser Gruppe von Schriftstellern: Moralistisches Schreiben stellt sich bei ihnen nicht als abgeschlossener Prozess dar, sondern als kontinuierliche Erweiterung und Überarbeitung der eigenen Produktion. Montaigne, La Rochefoucauld und La Bruyère haben ihre Texte immer wieder überarbeitet und ihre Werke in neuen Ausgaben erweitert bzw. modifiziert. Auch La Fontaine ergänzte seine FABLES in der Ausgabe von 1678/1679 zunächst um fünf weitere Bücher, um 1694 schließlich noch ein zwölftes Buch zu veröffentlichen. Früher publizierte Fabeln wurden dabei in der neuen Ausgabe teilweise verändert bzw. umgeordnet.¹⁵² Für gewöhnlich wird Jean de La Fontaine aber nicht zu den klassischen Moralisten gezählt, da es sich bei seinen Werken, im Gegensatz zu anderen Moralisten, um fiktionale Texte handelt.¹⁵³ Dabei sind die FABLES ein ausgesprochen ‚moralistisches‘ Werk, da sie das Verhalten der Menschen zunächst distanziiert – und in Tierfabeln zudem allegorisiert – darstellen, um es dann als typisch menschlich erkennbar werden zu lassen.¹⁵⁴ Auch La Fontaines erzählerisches Werk in den CONTES ist als moralistisch zu charakterisieren, zumal es mit Boccaccios *Decamerone* und Marguerite de Navarres *Heptaméron* ausdrücklich auf die Klassiker der Novellenliteratur Bezug nimmt. Seine Nähe zu den Moralisten wird darüber hinaus in seiner epikureischen Weltsicht deutlich,¹⁵⁵ die durch seinen späteren Mitbewoh-

150 Vgl. Schmidt, *Die diversité von Montaigne bis Montesquieu* (2016), S. 313.

151 Siehe für eine Analyse der ‚diversité‘ als Wesensmerkmal des Moralismus beispielsweise Dotoli, *L'Autre du moraliste* (1999), S. 172.

152 Siehe dazu insbesondere Abschnitt III, Kapitel 2.3.

153 Vgl. Oster, *Poesie als Vollendung der Moralistik* (2010), S. 224f. und van Delft, *Le Moraliste classique* (1982), S. 107.

154 Vgl. Gebhard, *Zum Missverhältnis zwischen der Fabel und ihrer Theorie* (1983), S. 322.

155 Vgl. von Stackelberg, *Moralistik und Aufklärung in Frankreich* (1974), S. 40.

ner François Bernier (1620–1688) durch dessen *Abrégé de la Philosophie de Gassendi* (1674) maßgeblich beeinflusst wurde, wie sich auch in zwei der Schlüsseltugenden der FABLES zeigt – Vorsicht bzw. Klugheit – die zentral für Epikurs Philosophie sind.¹⁵⁶

Neben diesen grundsätzlichen Gemeinsamkeiten des moralistischen Schreibens können auch direkte Bezüge zwischen den FABLES und anderen Werken der moralistischen Literatur nachgewiesen werden.¹⁵⁷ La Fontaines enge literarische Beziehung zu La Rochefoucauld zeigt sich ausdrücklich in der Fabel *L'Homme et son image* (I-10) und im *Discours à M. le Duc de La Rochefoucauld* (X-14).¹⁵⁸ Gemeinsam ist den FABLES und den *Maximes* der Charakter der „ensembles discontinus d'éléments groupés dans un ordre plus ou moins arbitraire, ou dans une sorte de foisonnement anarchique“,¹⁵⁹ die sich komplementär ergänzen und sich gegenseitig erklären bzw. explizieren. Was die deduktiv argumentierende Maxime allgemein und abstrakt in Prosa formuliert, konkretisiert die induktiv beschreibende Fabel in Versen. Collinet betont dabei die parallele literarische Entwicklung der beiden Schriftsteller, die sich auch in ihrem Blick auf die Gesellschaft sehr nahe waren. Insbesondere in ihrer spöttischen Haltung, die Génétiot in der Tradition der sokratischen Ironie sieht, halten beide ihren Zeitgenossen einen Spiegel vor.¹⁶⁰ Zeugnis davon sind die gemeinsamen Themen und Interessen: Wadsworth legt den Fokus auf das von beiden behandelte Verhältnis von Menschen und Tieren sowie das Grundmotiv der Misanthropie.¹⁶¹ Collinet erweitert den Blick und geht den sowohl in Fabeln als auch in Maximen behandelten gemeinsamen Ideen nach.¹⁶²

156 Vgl. hierzu u. a. auch de Margerie, *La Fontaine moraliste* (1861), S. 18f..

157 La Fontaine hat nachweislich Montaigne gelesen. Sie teilen viele Ideen, so ihre Behandlung der Freundschaft und die Thematisierung des Verhältnisses von Tier und Mensch. Auch sind sie sich in der Ablehnung des Stoizismus einig und plädieren für Mäßigung statt Unterdrückung der Leidenschaften. Siehe hierzu u. a. Gohin, *La Fontaine et Montaigne* (1937), S. 76–78 und Beugnot, *La Fontaine et Montaigne* (1965), S. 54. Für eine ausführlichere Analyse von Montaignes Einfluss auf La Fontaine siehe Boase, *The Fortunes of Montaigne* (1970), insbesondere S. 396–409. Montaigne erzählt in seinen *Essais* schließlich selbst zahlreiche Fabeln und sieht auch in Äsops Apologen mehr als nur eine Bedeutung. Vgl. dazu Montaigne, *Les Essais* (2007), II-10 *Des Livres*, S. 430f. und siehe auch Michel, *La Fontaine et Montaigne* (1965), S. 9f..

158 Vgl. Collinet, *La Rochefoucauld et La Fontaine* (1986) und Wadsworth, *La Fontaine and La Rochefoucauld* (1955). Siehe auch Lyons, *Author and Reader in the Fables* (1975), S. 60.

159 Siehe hier und im Folgenden Collinet, *La Rochefoucauld et La Fontaine* (1986), S. 73–76.

160 Vgl. Génétiot, *La Fontaine et le badinage galant* (1996), S. 115b.

161 Siehe Wadsworth, *La Fontaine and La Rochefoucauld* (1955), vor allem S. 244–247.

162 Siehe Collinet, *La Rochefoucauld et La Fontaine* (1986), S. 76ff..

Als Beleg für die gegenseitige Inspiration verweist Collinet auf das Thema der Eigenliebe, dass bei La Rochefoucauld u. a. in der zweiten Maxime, bei La Fontaine u. a. (und

Diese Verwandtschaft in der thematischen Grundhaltung wird zudem durch strukturelle Gemeinsamkeiten ergänzt. Besonders gut ist das Verhältnis der FABLES von La Fontaine zu Marguerite de Navarres *Heptaméron* und La Bruyères *Caractères* untersucht. Er hat in seinen *CONTES* zwar auch ein bedeutendes Werk von Erzählungen hinterlassen,¹⁶³ Grimm nimmt in seiner Studie allerdings Form und Funktion der Moralität im *Heptaméron* und den FABLES in den Blick. Beide Textsorten sind strukturell miteinander verwandt:¹⁶⁴ Fabeln und (die) Novellen (des *Heptaméron*) gehören zu den ‚einfachen‘ Textgattungen, waren also lange Zeit nicht kanonisiert und verfolgen scheinbar eine moralische, erzieherische Absicht. Beides sind zudem Textgattungen, die im Allgemeinen aus zwei Teilen aufgebaut sind: einer eigentlichen Erzählung und einem mehr oder weniger langen Kommentar, der Moralität. Die Novellensammlung unterscheidet sich allerdings dadurch von den FABLES, dass die Einzeltexte von einer Rahmenhandlung doppelt eingefasst werden. Ähnlichkeiten bestehen auf struktureller Ebene vor allem in Form und Funktion der Moralität. So kann eine äußere Form – hinsichtlich Anzahl, Länge und Positionierung – von einer inneren Form, d. h. dem semantischen Gehalt des Textes, unterschieden werden. Die *moralité* selbst wird bei La Fontaine an unterschiedlichen Positionen in der Fabel platziert, im *Heptaméron* folgt sie immer auf die Erzählung einer Novelle. Schließlich weisen beide Werke auch hinsichtlich der diegetischen Struktur Gemeinsamkeiten auf. Im *Heptaméron* können entsprechend der novellistischen Struktur mehrere Erzählinstanzen unterschieden werden. Der Prolog und die Rahmenhandlung werden von einem extradiegetischen Erzähler getragen. Die einzelnen Novellen werden abwechselnd von verschiedenen Figuren erzählt, die zur Diegese der Rahmenhandlung, aber nicht zu den einzelnen Novellen gehören. In den FABLES handelt es sich auf den ersten Blick um einen fiktiven Erzähler (den Fabulisten erster Instanz), der eine einzelne Perspektive einnimmt und oft in der ersten Person Singular auftritt. Dieser Erzähler wird häufig vorschnell mit La Fontaine selbst identifiziert. Eine Analyse der narrativen Struktur der einzelnen Fabeln zeigt allerdings, dass La Fontaine die Erzählinstanz wiederholt auch

vielleicht nicht zufällig auch) in der zweiten Fabel prominent verhandelt wird. Beide Texte sind nahezu zeitgleich entstanden, La Rochefoucauld platziert seine *Maxime* allerdings erst in der endgültigen Fassung an der zweiten Stelle. La Rochefoucauld könnte sich also vielmehr an La Fontaines FABLES orientiert haben. Siehe dazu Collinet, *La Rochefoucauld et La Fontaine* (1986), S. 77.

163 La Fontaine ließ sich vom *Heptaméron* für seine *CONTES* inspirieren. Er kannte aber auch Giovanni Boccaccios *Decamerone*, dessen Einfluss nicht nur in den *CONTES* sehr deutlich ist, sondern beispielsweise auch in der Fabel *Les Filles de Minée* (XII-28), in der eine der erzählten Binnengeschichten vom *Decamerone* inspiriert ist. Siehe dazu FC, S. 1312.

164 Vgl. für die folgenden Ausführungen Grimm, *L'Expression de la morale* (2001), S. 90b–93a..

im Unklaren lässt, was in *Le Pouvoir des fables* (VIII-4) zu einer Vervielfältigung der Erzähler führt, bei der nicht mehr eindeutig festzustellen ist, welche Erzählinstanz spricht.¹⁶⁵

Das Verhältnis der *moralité* zur erzählten Handlung ist in beiden Werken ähnlich. Sie kann mit der Erzählung übereinstimmen, häufiger sind jedoch die Fälle, in denen keine eindeutige bzw. mehrere Lehren aus der Erzählung abgeleitet werden – was im *Heptaméron* dann häufig zu einem ausführlichen Auswertungsgespräch führt, in dem die Figuren die Bedeutung der erzählten Novelle zu ergründen suchen. Insbesondere in den *FABLES* kann die Moralität aber auch einen Aspekt der Fabel beleuchten, der nebensächlich ist oder in keinem Bezug zur *histoire* steht. Dadurch erhält die Bedeutung des Textes noch eine zusätzliche Dimension.¹⁶⁶

Die Ähnlichkeiten, die zwischen den *FABLES* von La Fontaine und den *Caractères* von La Bruyère festgestellt werden können, beziehen sich nicht auf die Moralität, sondern auch auf die Struktur – insbesondere des Paratextes – der beiden Textsammlungen. Schon im Titel der beiden Werke – *Les Caractères de Théophraste traduits du grec avec les Caractères ou les Mœurs de ce siècle* bzw. *Fables choisies, mises en vers* – wird einerseits bei La Bruyère das antike Original, andererseits bei La Fontaine der Charakter des Zusammenstellens und Neufassens explizit. Beide stellen ihren Werken ein Vorwort und eine Lebensbeschreibung der antiken Vorbilder Theophrastos (ca. 371–ca. 288) und Äsop voran und beziehen sich ausdrücklich auf die antike Tradition. In den Vorworten legitimieren sie die Neufassung bzw. Veränderung der klassischen Vorbilder für die zeitgenössische Leserschaft und begründen notwendig gewordene Unterschiede.¹⁶⁷

165 Siehe dazu ausführlicher die Analyse dieser Fabel in Abschnitt IV, Kapitel 3.2.

166 Siehe dazu Grimm, *L'Expression de la morale* (2001), S. 94a–95b. Für eine Analyse der Struktur des *Heptaméron* sei auf Karlsson, Britt-Marie. „Remarques sur la structure de l'*Heptaméron* de Marguerite de Navarre“. Merisalo, Outi; Natri, Teija (Hg.). *Actes du XIII^e Congrès des Romanistes Scandinaves (Jyväskylä, 12–15 août 1996)*. Publications de l'Institut des Langues Romanes et Classiques de Jyväskylä 12 (1998), S. 323–335, verwiesen.

167 Vgl. Dandrey, *Des Fables aux Caractères* (1997), S. 257–259. Dandrey betont, dass beide Autoren explizit das Ziel des ‚plaie et instruire‘ verfolgen. Die Versform der lafontaineschen Fabeln trage im Unterschied zu ihren antiken Vorgängern viel dazu bei, Äsops Lehren leichter im Gedächtnis behalten zu können. Vgl. Dandrey, *Des Fables aux Caractères* (1997), S. 260f. In Isaac Causaubons (1559–1614) Verständnis des Werkes von Theophrastos, an den La Bruyère anschließt, wird das moralistische Projekt deutlich. Causaubon sieht in Theophrastos eine neue Methode der Darstellung, die sich von der Abhandlung der Philosophen unterscheidet. Die Charakterstudien des Theophrastos stellen Tugenden und Laster der Menschen nicht in einer abstrakten Analyse, sondern in Aktion dar, ähnlich dem dramatischen Modus der Tragödie.

Certes le sujet en est bien les mœurs, et l'auteur se donne pour seul but de les améliorer: cela lui est commun avec le philosophe moral, et leur appartient à l'un comme à l'autre.

Dieses Phänomen, einem Text die Biographie seines Autors voranzustellen, ist eine Tradition, die im 17. Jahrhundert allerdings nur noch selten praktiziert wurde. Ihre Aktualisierung bei La Fontaine und La Bruyère ist also intendiert und inszeniert beide Autoren zugleich als Wiedergänger ihrer antiken Vorbilder.¹⁶⁸

Auch wenn die Moralisten keine einheitliche Gruppe mit einem festen poetischen Programm gebildet haben, und ihr Wirken sich über knapp zwei Jahrhunderte erstreckte, ist eine gewisse geistige und ästhetische Verwandtschaft in ihren Werken offensichtlich. Insbesondere La Fontaines *FABLES* weisen dabei Gemeinsamkeiten und Ähnlichkeiten, vor allem zum *Heptaméron* von Marguerite de Navarre, zu den *Maximes* von La Rochefoucauld und La Bruyères *Caractères* auf. Diese Verwandtschaft und vor allem die Ähnlichkeit der unsystematischen Strukturen machen ein gemeinsames ästhetisches Programm, das diese Texte lenkt, wahrscheinlich. Zudem verkehrte La Fontaine in denselben gesellschaftlichen Kreisen, und wurde von der dort herrschenden Ästhetik der mondänen Salonkonversation geprägt.

2. Erscheinungsformen der *moralité*

2.1 Gattungsverständnis und Status des Lehrsatzes

Eine Definition der Begriffe ‚Fabel‘ bzw. ‚fable‘ und ‚Moralität‘ bzw. ‚moralité‘ ist durch ihre Mehrdeutigkeit grundsätzlich problematisch. Allein für die Fabel reicht das Bedeutungsspektrum von der literarischen Gattung im engeren Sinn über den Mythos bzw. die Legende, eine mittelalterliche Form des Theaters, das Handlungsgefüge eines Dramas bis zur ausgedachten, unwahren Geschichte. Erstes Ziel der vorliegenden Untersuchung ist deshalb, für die Analyse ein genaues Begriffsinstrumentarium zu erarbeiten. Im Folgenden wird deshalb die Entwicklung des Gattungsverständnisses nachgezeichnet, wobei der Schwerpunkt auf dem Status und der Position des Lehrsatzes liegt.

Mais ce sujet n'est pas traité à la manière des philosophes mais avec une nouvelle manière d'instruire. (Zitiert nach La Bruyère, *Les Caractères*, 1995, S. 16.)

Subjectu quide est de moribus: quos emedare, unicus est auctori in hoc opere finis propositus: atque hoc faltem illi cum ethico philosopho commune est, et ambobus proprium. Caeterum tractatur hoc subjectum, non more philosophoru: sed novo quodam docendi genere [...].

(Casaubon, *Prolegomena*, 1592, S. 8f..)

168 Siehe dazu auch Marc Fumarolis Kommentar in Sweetser, *La Fontaine et Ésope* (1989), S. 21.

Die semantische Wurzel des Begriffs Fabel ist im altgriechischen Ausdruck *ainos* zu suchen.¹⁶⁹ Die Ursprünge dieser Textart scheinen aber in Mesopotamien zu liegen. Dort kennen Sumerer, Babylonier und die Aramäer in ‚achikar‘ eine kurze Erzählung, die durch ein Schlusswort abgeschlossen wird.¹⁷⁰ *Ainos* bezeichnet ursprünglich die Gleichnisrede in der ionischen Poesie und steht für Gleichnis oder Rätsel. In der Bedeutung der Tierfabel wurde er wohl erstmals von Hesiod (8. Jahrhundert v. Chr.) im „Rügegedicht oder Mahnlied an Perses“ aus den *Werken und Tagen* verwendet, in dem er die Fabel „Habicht und Nachtigall“ erzählt.¹⁷¹ Später wurde *ainos* zum *terminus technicus* für die literarische Gattung.¹⁷² Er ist allerdings nur für die archaische Zeit (7.–6. Jahrhundert v. Chr.) belegt und betont die paränetische, ermahnende Funktion der damit bezeichneten Texte.¹⁷³ Theon von Alexandria (ca. 335–ca. 405) führt den Begriff auf Texte zurück, die lehrreich sein sollen und in denen Pflanzen und Tiere sprechen.¹⁷⁴ Hesiod, von dem also die erste überlieferte Erzählung einer Fabel stammt, galt zudem als Lehrer Äsops, dem mythischen Begründer der Gattung, über den nur wenig bekannt ist. Sein Name verweist mit hoher Wahrscheinlichkeit auf eine Herkunft aus den griechischen Kolonien in Kleinasien, möglicherweise Phrygien, von wo viele Sklaven in die griechischen Städte gebracht wurden. Die historischen Quellen überliefern für ihn keine eindeutigen Lebensdaten, er soll im 7. vorchristlichen Jahrhundert gelebt haben. Tatsächlich haben Archilochos (712/680–664/645) und Stesichoros (632/628–556/552) noch vor Äsop Fabeln geschrieben. Der Umfang des äsopischen Fabelwerks hat aber dazu geführt, Tierfabeln mit dem Attribut ‚äsopisch‘ zu kennzeichnen.¹⁷⁵

Die griechischen Dichter nutzten ab dem 5. Jahrhundert zumeist den Begriff *mythos*, um eine Tierfabel zu bezeichnen. Dies ist zuerst bei Ai-

169 Vgl. Dithmar, *Fabel* (2006).

170 Vgl. Keydell, *Fabel* (1967), S. 487 und Perry, *Fable* (1959), S. 25aff..

171 Vgl. Hesiod, *op.* 202–212.

172 Vgl. Dithmar, *Fabel* (2006).

173 Vgl. Böck/Luzzatto/Küppers, *Fabel* (2006).

174 Vgl. Theon, *Scolies II* zu den *Progymnasmata*.

175 Siehe Archilochos, fr. 172–178W/88–89D und 93–95D, fr. 185–187W/81–83D, fr. 201W/103D und fr. 224W/98D. Siehe auch Dithmar, *Fabel* (2006). Frederic Will hingegen führt Archilochos' Behandlung der Fabel auf seine Kenntnis des äsopischen Werkes zurück, vgl. Will, *Archilochos* (1969), S. 61. Da Äsop als Zeitgenosse der Dichterin Sappho gilt, die Ende des 7. Jahrhunderts v. Chr. lebte, ist es jedoch wahrscheinlicher, dass Archilochos tatsächlich der Begründer der Gattung ist. Eine frühe Fabel des Stesichoros wird von Aristoteles in der *Rhetorik* (1393b–1394a) berichtet. Bei Plinius d. Ä. ist zudem eine Anekdote aus dem Leben des Stesichoros überliefert: Um die Schönheit seiner Dichtkunst zu beschreiben, wird erzählt, eine Nachtigall habe sich nach seiner Geburt auf seine Lippen gesetzt und gesungen. Siehe Plinius, *nat.*, X,82.

schylos (ca. 525–456) in den nur noch fragmentarisch überlieferten *Myrmidones* (der ersten Tragödie der *Achilleis*) belegt, in der die Geschichte eines Adlers erzählt wird, der von einem aus seinen eigenen Federn hergestellten Pfeil getroffen wird.¹⁷⁶ Herodot (ca. 480–ca. 425) hingegen verwendet den Begriff *logos*, um Fabeln zu bezeichnen.¹⁷⁷ Dieser Gebrauch lässt sich ab dem 6. Jahrhundert nachweisen, der Begriff verweist allerdings auf das rationale Element bzw. die narrative Form, während *mythos* das Phantastische und Märchenhafte evoziert. Auch Äsops Name wird meist in Verbindung mit *mythos* genannt.¹⁷⁸ Bei Aristophanes (ca. 450/445–ca. 385) werden die Begriffe dagegen nicht einheitlich gebraucht. In den *Wespen* (422) werden die „lustigen“ Erzählungen von Äsop einerseits von *logos*, *mythos* und *ainos* unterschieden.¹⁷⁹ An anderer Stelle verwendet Aristophanes für die Geschichten Äsops allerdings den Begriff *logos*, allerdings handelt es sich bei diesen nicht um Fabeln im eigentlichen Sinn.¹⁸⁰ Da die drei Ausdrücke *mythos*, *logos* und *ainos* nicht nur zur Bezeichnung von Fabeln verwendet wurden, kann noch nicht von einem klaren Gattungsbegriff ausgegangen werden.¹⁸¹ Das aus dem Lateinischen (*apologus*) erschlossene *apologos* ist in der griechischen Literatur nicht überliefert. Es scheint ein Sammelbegriff für Unterhaltungsliteratur gewesen zu sein, da es sowohl für Märchen, Fabel und Parabel als auch für die Allegorie verwendet wurde.¹⁸²

In der antiken Literaturtheorie ist zunächst die *Rhetorik* des Aristoteles (384–322) für eine Definition der Gattung Fabel relevant.¹⁸³ Die Fabel existiert zu dieser Zeit zwar schon als Genre, Aristoteles behandelt sie allerdings als einen Teil der Rede.¹⁸⁴ In den überlieferten Gerichtsreden dieser Zeit sind allerdings keine Fabeln enthalten. Auch findet sich bei Aristoteles keine explizite Definition der Gattung. Lediglich seine Beispiele lassen einen Schluss auf ihre typischen Merkmale zu. Fabeln setzen demnach Tiere in Szene, die menschliche Fähigkeiten haben – vor allem die Sprache. Es

176 Vgl. Radt, *Tragicorum graecorum fragmenta* (1985), Frg. 139. Die Fragmente sind allerdings widersprüchlich, denn Mette zufolge verwendet Aischylos in den *Myrmidones* den Begriff *logos* (Mette, *Die Fragmente der Tragödien des Aischylos*, 1959, F 231).

177 Herodot, *historiae* I 141.

178 Vgl. Dithmar, *Fabel* (2006). Siehe auch Böck/Luzzatto/Küppers, *Fabel* (2006).

179 Vgl. Aristophanes, *Vesp.* V. 566 und V 1258ff..

180 Vgl. Aristophanes, *Vesp.* V. 1399ff..

181 Siehe dazu auch Keydell, *Fabel* (1967), S. 485.

182 Vgl. Dithmar, *Fabel* (2006).

183 In den *Progymnasmata* von Aphthonius wird die Fabel sogar als erstes Element behandelt.

184 Aristoteles, *reth.* 1393b–1394a. Doderer sieht deshalb auch eine strukturelle Nähe zu Allegorie, Parabel oder Gleichnis, zwischen denen er keinen funktionalen Unterschied ausmacht. Die Fabel hebt sich für ihn allein durch ihre poetische Form von anderen rhetorischen Mitteln ab. Vgl. dazu Doderer, *Fabeln* (1970), S. 179.

handelt sich in der Regel um eine kurze, in klarer und eindeutiger Sprache sowie kurzen Sätzen formulierte Geschichte, die häufig als Dialog in direkter oder indirekter Rede verfasst ist. Die Fabel bildet ein Ganzes, hat also Anfang, Mitte und Ende und kann als eigenständiger Text fungieren, steht aber immer in einem bestimmten Kontext, weshalb sie bei Aristoteles zu den rhetorischen Mitteln gezählt wird.¹⁸⁵ Sie ist umso überzeugender, je mehr das Publikum die Schlüsse selbst ziehen muss, die der Diskurs nicht erklärt. Der besondere ästhetische Reiz der Fabel besteht für Aristoteles darin, selbst Schlussfolgerungen zu ziehen und den Argumentationsgang zu beenden. Somit ist es das Publikum, das die Wirksamkeit der Fabel garantiert, indem es die Korrespondenz zwischen Tieren und Menschen akzeptiert. In ihrer Eigenheit, an diese Fähigkeit zu appellieren und Ähnlichkeiten zu erkennen, zeigt sich auch das philosophische Potenzial der Fabel. Aus rhetorischer Sicht hat sie einen dualen Charakter, denn als Erzählung ist sie zwar *mythos*, aber als Teil der Argumentation eines Diskurses auch *logos*.¹⁸⁶ Letztlich bleibt der Begriff der Fabel bei Aristoteles aber unbestimmt, da sie allein funktional beschrieben wird und keine Angaben zu ihrem Aufbau oder der Position eines eventuellen Lehrsatzes gemacht werden.

Eine erste Definition der literarischen Gattung Fabel findet sich in den *Progymnasmata* von Theon, der sich darin auf eine Überlieferung des Sopatros beruft. Theon definiert sie als „discours mensonger fait à l'image de la vérité“.¹⁸⁷ Ihr Wesen liegt also in der Lüge, die sich allerdings auf die Wirklichkeit beziehen muss. Die Fabel hat notwendigerweise einen Lehrsatz, der in der Erzählung illustriert wird, ihr vorangeht – dann als Ausgangspunkt der Erzählung – oder ihr folgen kann. Sie setzt Menschen und Tiere in realistischen oder unrealistischen Situationen in Szene und hat eine einfache, kurze, klare und natürliche Form ohne Ausschmückungen. Bemerkenswert an Theons Definition ist die Empfehlung, verschiedene Fabelformen abzuwechseln, weil dies gefälliger sei. Auch verweist er auf die grundsätzliche Möglichkeit, mehrere unterschiedliche Lehren aus einer Fa-

185 Vgl. hier und für die folgenden Ausführungen Woerther, *Le Traitement de la fable* (2008), S. 241–252.

186 Kibédi Varga sieht in diesem Zusammenhang Rhetorik und Poesie als grundsätzlich verwandt. Sie unterscheiden sich lediglich in ihrer Argumentationsform. Bei beiden handele es sich also um eine Methode der Textgestaltung und -strukturierung. Der philosophische Diskurs und die poetische Erzählung unterscheiden sich nur darin, dass im ersten Fall die Botschaft offen präsentiert, im zweiten Fall aber allegorisch versteckt ist. Diese versteckte Lehre zu finden verlange dann eine verstärkte Interpretationsleistung des Publikums, in der letztlich der Unterschied zwischen literarischen und nicht-literarischen Texten zu sehen ist. Vgl. dafür Kibédi Varga, *L'Invention de la fable* (1976), S. 112–114.

187 Theon, *prog.* 4,72.

bel zu ziehen. Insgesamt steht seine Behandlung der Fabel aber in einem starken didaktischen Kontext und ist eng an eine Analyse der Redekunst gebunden.¹⁸⁸

Beim römischen Rhetoriker Hermogenes von Tarsos (2.–3. Jahrhundert) findet eine Selbstbestimmung der Gattung statt, die mit einer starken Didaktisierung der Fabel verbunden ist. Sie gehört zwar noch in den Bereich der Redegewandtheit, hat aber einen ausdrücklichen Unterweisungscharakter. Grundsätzlich handelt es sich bei der Fabel nicht um einen Tatsachendiskurs, sie darf aber auch nicht zu weit von der Realität entfernt sein, um noch überzeugen zu können. Sie soll Tugend ausbilden und ist deshalb besonders gut geeignet für die Jugend. Aus diesem Grund ist die *moralité*, die am Ende der Fabel steht, obligatorisch. Neu ist bei Hermogenes auch, dass die Fabel eine reine Narration sein kann und nicht dialogisch verfasst ist.¹⁸⁹

Während die Behandlung der Fabel bei Aristoteles und Theon deskriptiv erfolgt, lässt sich spätestens mit Hermogenes eine Normierung der Gattung und gleichzeitig eine Einschränkung auf einen pädagogisch-didaktischen Kontext beobachten. Damit verbunden ist auch eine größere Festlegung bezüglich ihrer Bestandteile. Aristoteles betonte den besonderen Reiz der Fabel, der in der philosophischen Aufgabe besteht, selbst Schlussfolgerungen aus der Erzählung zu ziehen. Dies lässt darauf schließen, dass er den Lehrsatz für nicht notwendig, wenn nicht gar für überflüssig oder kontraproduktiv hält. Darin nimmt er Bezug auf die ersten bekannten Erzählungen von Fabeln bei Hesiod, Archilochos und Stesichoros, denen kein Lehrsatz beigefügt ist. Theons Definition der Fabel impliziert den Lehrsatz, seine Position ist aber nicht festgelegt, denn er kann der Fabel vorgehen, aber auch nach ihr stehen. Möglicherweise hat Theon hier die Fabeln des römischen Dichters Phaedrus vor Augen, in dessen Sammlung diese Abwechslung zu beobachten ist. Hermogenes sieht den ästhetischen Reiz einer Fabel hingegen allein im Interesse, eine Lehre zu vermitteln. Er fordert deshalb einen obligatorischen Lehrsatz am Ende der Fabel und präferiert die Tradition von Äsop und ausdrücklich auch von Phaedrus. Die äsopischen Fabeln enden tatsächlich immer mit einem Lehrsatz, allerdings ist bei Phaedrus kein einheitlicher Gebrauch von Pro- oder Epimythium festzustellen, auch wenn das Promythium häufiger verwendet wird. Wenn man von den nicht überlieferten Fabeln von Sokrates absieht, ist Phaedrus auch der erste Dichter, der Fabeln in Versform verfasst, denn bis dahin ist nur die Prosaform bekannt. Nach ihm finden sich Fabeln in Versen auch

188 Vg. Theon, *prog.* 4,72–76 sowie *Scolies* II–III.

189 Vgl. Woerther, *Le Traitement de la fable* (2008), S. 248–252.

bei den römischen Dichtern Babrius (2.–3. Jahrhundert) und Avianus (3.–4. Jahrhundert).

Die *Isopets* von Marie de France (12. Jahrhundert) begründen als mittelalterliche Fassung von Fabeln in französischer Sprache die frankophone Fabeltradition. Bei den Werken von Marie de France handelt es sich hauptsächlich um die Übersetzung einer *Romulus* genannten Fabelsammlung. Die Autorin begründet im „Prologus“ eine ontologische Trennung von Erzählung und Moralität¹⁹⁰ und stellt fest, dass die letzten Verse eines Isopet den Kern der Fabel enthalten und deshalb am wichtigsten sind:

Mes n'i a fable de folie
u i nen ait philosophie
es essamples ki sunt après,
u des cunttes est tuz li fes.¹⁹¹

Die *moralité* enthält somit nicht nur die Bedeutung der Erzählung, sondern stellt das Wichtigste und eigentlich das Wesen der Erzählung dar.¹⁹² Die *Isopets* schließen gemäß diesem poetologischen Programm häufig mit teilweise längeren Explikationen der vorangehenden Erzählungen.

Nicht weniger formalisiert sind die *Fables morales* Philibert Guides (1535–1595), dessen Werk die französische Fabeldichtung des 17. Jahrhunderts stark beeinflusst hat. In ihrem genau festgelegten Aufbau folgen sie den zeitgenössischen Emblem-Sammlungen: Das klassische Emblem, das auf die *Emblemata* (1531) von André Alciat (1492–1550) zurückgeht, bezeichnete eine kurze, hybride Textsorte. In ihrem Titel kündigt ein Emblem das Thema an, das in einem Bild dargestellt und in einem lyrischen Epigramm expliziert und kommentiert wird. Erstmals wurde darin der Dreischritt von Sinnspruch, Bild und Vers etabliert.¹⁹³ Guides Fabeln werden von einem Lehrsatz abgeschlossen, und noch vor dem jeweiligen Titel steht ein Motto, in dem der moralische Gehalt der Fabel angedeutet wird

190 Vgl. Beivin, *Des Prologues des Isopets* (1999), S. 23ab und S. 25a.

191 Vgl. Marie de France, *Äsop* (1973), *Prologus*, V. 23–26.
„Doch es gibt keine erfundene Fabel, in der nicht in den Belehrungen gegen Ende, wo die ganze Bedeutung der Erzählung steht, Philosophisches steckt.“ (Üb. von Hans-Ulrich Gumbrecht, a. a. O., S. 55).

192 Vgl. Beivin, *Des Prologues des Isopets* (1999), S. 23ab.

193 Vgl. Dandrey, *La Fable de La Fontaine et les deux usages de l'image* (2013), S. 109a. Siehe zur Verwandtschaft der lafontaineschen Fabel und der Emblem-Dichtung auch Schoettke, *Réflexions sur les rapprochements entre la fable selon La Fontaine et le genre de l'emblème* (1997), Donné, *La Fontaine et les cultures de l'image au XII^e siècle* (1997) und Couton, *La Fontaine et l'art des emblèmes* (1957).

und auf das Guide nur selten verzichtet.¹⁹⁴ Er verbindet die zwei bis dahin hauptsächlichsten Tendenzen, welche die Moralität wie Äsop an das Ende der Fabel oder wie bei Phaedrus zumeist an den Anfang stellen. Für die neuzeitliche Fabel ist die bereits erwähnte Verwandtschaft mit der Emblematik prägend, vor allem in der Ausgabe von Jean Baudoin (ca. 1590–1650) von 1659, mit der wahrscheinlich auch Jean de La Fontaine gearbeitet hat. Diese Nähe ist aber besonders in den Emblem- und Fabelsammlungen von Gilles Corrozet (1510–1568) von 1540 und 1542 deutlich, in denen beide Textsorten nach einem ähnlichen Prinzip aufgebaut sind und sich gegenseitig beeinflusst haben dürften.¹⁹⁵ In der zweiten Ausgabe seines Grundlagenwerks *L'Art des emblèmes* von 1684 verweist Claude-François Menestrier (1631–1705) sogar auf La Fontaines FABLES, indem er zwei seiner Apologe als Beispiel heranzieht. Er unterstreicht diese Verbindung durch die Analyse von Isaac Benserades Fabeln, bzw. seinen Vierzeilern im Labyrinth von Versailles.¹⁹⁶

Insgesamt ist festzuhalten, dass der Status der Gattung Fabel trotz der bedeutenden antiken und mittelalterlichen Tradition wenig formalisiert war. Oftmals bleibt nicht nur die Rolle des Lehrsatzes oftmals unberücksichtigt, die *moralité* selbst steht bei den verschiedenen Autoren auch an unterschiedlichen Positionen. Dabei überwiegt eine einheitliche Struktur wie bei Philibert Guide und Jean Baudoin oder im grundsätzlichen Epimythium wie bei Äsop und Marie de France. Die Position der *moralité* ist zwar nicht vorgeschrieben, die bekanntesten Sammlungen kennzeichnet allerdings ein einheitlicher Aufbau mit Epimythium. Lediglich Phaedrus erscheint hier als Ausnahme, wenn er sowohl Pro- und Epimythium verwendet.

In der modernen Literaturtheorie beschreibt die Fabel

diejenige literarische Kurzform, bei der durch (wie auch immer geartete) interpretative Zuordnung einer amimetischen, transparenten

194 Vgl. Guide, *Les Fables morales* (1987). Vgl. auch Dandrey, *La Fable de La Fontaine et les deux usages de l'image* (2013), S. 109af.

Es bestehen auch Parallelen zur deutschsprachigen Schwankliteratur des 16. Jahrhunderts. Diese wurde ihrerseits durch die italienische und französische Novellistik beeinflusst. Typisch für die Schwanksammlungen ist der kumulative Charakter und die rahmende Funktion der liminären Texte. Dabei kann auch die *Vie d'Ésope le Phrygien* durchaus als ‚Schwank‘ charakterisiert werden. Dies würde auch den ‚niedereren‘ Charakter der Gattung Fabel betonen bzw. vielmehr ironisch brechen, wie es die schwankhaft-episodische Lebensbeschreibung des Äsop im *Roldmarsch Kasten* leistet. Dieser betonte insbesondere die Opposition zwischen der Hässlichkeit und Sprachlosigkeit des lallenden Äsop und seiner tugendhaften Weisheit. Siehe dazu auch Waltenberger, *Geltendes im Nichtigen* (2011), S. 324.

195 Vgl. Dithmar, *Fabel* (2006).

196 Vgl. hierzu Dandrey, *La Fable de La Fontaine et les deux usages de l'image* (2013), S. 110a.

allegorischen Erzählung auf ein Wertesystem eine oder mehrere Einsicht(en) bzw. Absicht(en) veranschaulicht wird (bzw. werden).¹⁹⁷

Nach dieser von Hermann Lindner geprägten Definition sind fünf Merkmale als für die Gattung konstitutiv anzusehen: Als Erzähltexte gibt es in Fabeln eine Erzählinstanz (1), die die Ausgangssituation konstituiert und Situationsveränderungen und Konsequenzen moderiert. Die kurze Form ist durch die einfache Beschaffenheit der erzählten Handlung (2) bestimmt, die meist nur einen einzigen Konflikt thematisiert. Amimetisch-typisierende Vertextungsprinzipien (3) auf der Ebene von *récit* und *histoire* (nach Gérard Genette) suggerieren Realität, hindern den Leser aber daran, das Erzählte für ein wahrscheinliches Geschehen zu halten. Die Desillusionierung erfolgt beispielsweise auf der Ebene der Handlung durch das Figurenarsenal von sprechenden Tieren, auf der *récit*-Ebene durch das ‚irgendwo-irgendwann‘-Motiv und die Stilisierung von Figuren als Vertreter ihrer Gruppen. Die transparente, aber mehrdeutige Allegorie (4) ist gemäß der klassischen Unterscheidung von Marcus Fabianus Quintilianus (35–96) keine ‚totale‘, in sich kohärente Allegorie, die nur durch die Kenntnis des Kontextes aufgelöst werden kann, sondern eine *permixta apertis allegoria*.¹⁹⁸ Die verschiedenen Allegorieebenen können also aufeinander bezogen werden, wobei die Kommunikationssituation der Vereindeutigung der Allegorie *in praxi* dient. Eine Fabel veranschaulicht eine oder mehrere Einsichten (5). Diese müssen nach Erwin Leibfried aber nicht auf einer rational-kognitiven Ebene entfaltet werden, da die Fabel besonders auf das Gemüt wirkt.¹⁹⁹

Lindners Definition bricht mit einem starren Gattungsbegriff und plädiert stattdessen für eine strukturalistisch-dynamische Konzeption von Fabeln. Bestimmende Kriterien sind in einem solchen Verständnis die nach bestimmten Gesetzmäßigkeiten geregelten Beziehungen zwischen den Strukturelementen. Auf diese Weise unterscheidet Lindner zwischen einer relativ konstanten Tiefenstruktur, die gewissermaßen den Kern der Gattung ausmacht, und historisch veränderlichen Varianten als konkreten Erscheinungsformen der Fabel.²⁰⁰ In einer diachronen Perspektive lassen sich also verschiedene Fabeltypen differenzieren, wobei die Grenzen des Genres nicht starr und die Übergänge zu benachbarten Gattungen fließend sind. Als typisch für die Gattung ist jedoch eine nahezu obligatorische

197 Hier und im Folgenden Lindner, *Fabeln der Neuzeit* (1978), S. 26–37. Vgl. dazu auch Hasubek, *Einleitung* (1982), S. 7f. und Leibfried/Werle, *Einleitung* (1978), S. VII–IX. Siehe zur Betonung des narrativen Elements auch Perry, *Fable* (1959), S. 17ff..

198 Vgl. Quintilian, *Inst.* VIII,6,47–48.

199 Vgl. Leibfried/Werle, *Fabel* (1984), S. 51.

200 Vgl. Lindner, *Fabeln der Neuzeit* (1978), S. 24f..

Auseinandersetzung mit der Tradition festzustellen, sodass in Anlehnung an Walter Pabst ein manifestes Gattungsbewusstsein als Gattungscharakteristikum festgestellt werden kann.

Der gemeinhin als charakteristisch angenommene explizite Lehrsatz einer Fabel wird weder in der Tradition der Gattung, noch in der modernen Fabelforschung als gattungskonstitutives Merkmal betrachtet.²⁰¹ Die Bedeutung der Moralität scheint vielmehr davon abzuhängen, wie augenfällig und unmissverständlich der Autor den Vorgang zu einer eindeutigen Lehre zu konkretisieren gedachte.²⁰² Die Funktion der expliziten *moralité* – wo auch immer sie platziert wird – kann aber darin bestehen, sicherzustellen, dass das Publikum die sozial bedingten Interpretationen von Handlungen und Ereignissen auch tatsächlich versteht. In diesem Sinne aktiviert sie Weltwissen, verstärkt die Berücksichtigung des Kontextes und orientiert während des Lesens die Aufmerksamkeit.²⁰³ Sie scheint also ein Relikt der klassischen didaktischen Funktionalisierung zu sein, ist aber nicht zu den elementaren Bestandteilen der Fabel zu zählen.

Die aufgrund ihrer Mehrdeutigkeit grundsätzlich problematische Verwendung des Begriffs Fabel trifft auch auf den Begriff ‚Moral‘ zu. Dies gilt ebenso für das französische *moralité* und den davon abgeleiteten Begriff *Moralität*, die sowohl inhaltlich die Lehre als auch formal den mit „die Moral von der Geschichte lautet“ bzw. „cette fable montre que“ eingeleiteten Lehrsatz bezeichnen können. Der Lehrsatz selbst formuliert aber keine ‚moralischen‘ Aussagen, sondern drückt zumeist eine einfache Beobachtung oder Wahrheit aus, die durch die Fabel demonstriert wird. Dabei muss es sich auch nicht notwendigerweise um eine Lehre im eigentlichen Sinn oder einen praktischen Ratschlag handeln, oft ist es eher eine „simple constatation de la manière dont va le monde et du comportement des êtres“, die auch nicht notwendigerweise eine Erklärung der konkreten Fabelhandlung sein muss.²⁰⁴

Trotz dieser begrifflichen Unschärfen und Ungenauigkeiten hat sich in der Forschung bislang keine andere, einheitliche Terminologie durchgesetzt. Zur eindeutigen Unterscheidung der untersuchten Phänomene wurde deshalb für diese Arbeit ein präzises Begriffsinstrumentarium entwickelt. Dieses wird der Mehrdeutigkeit der Begriffe gerecht und ermöglicht zugleich eine eindeutige Differenzierung des Gegenstandes dieser Untersuchung:

201 Zuletzt verweist Jacques Janssens auf den obligatorischen Lehrsatz, ohne den eine Fabel nur noch eine Erzählung sei. Siehe dazu Janssens, *La Fable et les fabulistes* (1955), S. 7.

202 Vgl. Lindner, *Fabeln der Neuzeit* (1978), S. 40.

203 Vgl. Hanauer/Wakersman, *The Role of Explicit Moral Points in Fable Reading* (2000), S. 108.

204 Vgl. dazu auch Blavier-Paquot, *La Fontaine. Vues sur l'art du moraliste* (1961), S. 44.

1. *Fabel* bzw. *Apolog* (abgeleitet vom lateinischen *apologus* bzw. dem französischen *apologue*) bezeichnen als Oberbegriff die Fabel als Textsorte.
2. *Moralité* bzw. *Moralität* verweisen auf den Lehrsatz, d. h. den Teil der Fabel, der ausdrücklich eine Lehre im weitesten Sinne formuliert.
3. *Histoire* oder *Erzählung* beziehen sich auf die Handlung der Fabel im engeren Sinn, bei La Fontaine *corps*.
4. *Sagesse* und *Weisheit* schließlich sollen die Lehre bezeichnen, bei La Fontaine *âme*.²⁰⁵

2.2 Die Fabeln Jean de La Fontaines: Narrativierung und Ästhetisierung

Nachdem das Verhältnis von Jean de La Fontaine und dem literarischen Moralismus dargestellt und die klassische Tradition der Fabel nachgezeichnet wurde, gilt es nun, das spezifisch lafontainesche Verständnis der Fabel und die damit verbundene Bedeutung des Lehrsatzes in seinen Fabeln herauszuarbeiten. Die FABLES erweisen sich in dieser Hinsicht nicht nur als Werk des Moralismus, sondern auch als eine neue Form der klassischen Fabel.

Die Entstehung der FABLES Jean de La Fontaines fällt in eine Zeit, in der die Kunst in Frankreich den ästhetischen Vorgaben der sogenannten ‚doctrine classique‘ unterliegt. Darunter wird eine starke Normierung und Funktionalisierung künstlerischen Schaffens verstanden. Literatur – damit sind besonders die kodifizierten, renommierten Gattungen wie Tragödie und Sonett gemeint – sollte im Frankreich des 17. Jahrhunderts letztlich die Macht und das Ansehen des Königshauses schützen und stützen. In Anlehnung an die griechisch-römische Antike mussten vor allem literarische Werke den klassischen Normen und Strukturen entsprechen. Als historische Aktualisierung sollten sie zudem innerhalb der Grenzen von Wohlständigkeit (‚bienséance‘) und Wahrscheinlichkeit (‚vraisemblance‘) bleiben.²⁰⁶ Diese ästhetischen Vorgaben fanden schließlich in Nicolas Boileaus (1636–1711) *Art poétique* (1674) eine kodifizierte Form. Für die Künstler ging diese Vereinnahmung durch die politische Elite mit einer Abhängigkeit vom Hof einher. Neuerscheinungen wurden nicht nur direkt im Auftrag des Königshauses verfasst, sondern benötigten eine Druckgenehmigung. Ein Mäzen konnte zwar das finanzielle Überleben sichern, verlagerte die Abhängigkeit aber dadurch auf eine andere Ebene. Ein freischaffendes

205 Die vorliegende Arbeit nimmt einen erstmals von Patrick Dandrey verwendeten Ausdruck auf. Vgl. Dandrey, *Moralité* (1992), S. 46.

206 Für eine ausführlichere Darstellung der ‚doctrine classique‘ sei auf René Brays Standardwerk *La Formation de la Doctrine Classique en France* (1974) verwiesen.

Künstlertum konnte sich unter diesen Umständen, in denen der Dichter auf die Meinung des Fürsten bzw. Auftraggebers Rücksicht nehmen musste, nur bedingt entwickeln.

Jean de La Fontaines literarisches Hauptwerk markiert in seiner Poetik wie auch in Bezug auf die herrschende Gattungshierarchie eine gewisse Distanz zu den Vorstellungen der ‚doctrine classique‘. Weder Conte (Erzählung) noch Fabel gehören in der Gattungshierarchie zu den renommierten literarischen Genres, und vor allem letztere wird in der Dichtungstheorie Nicolas Boileaus mit keinem Wort erwähnt.²⁰⁷ Die erotisch konnotierten Contes entsprechen nicht der *bienséance*, während die Fabeln als phantastische Literatur der *vraisemblance* widersprechen. Zwei zentrale Forderungen der klassischen Poetik werden offensichtlich missachtet. Durch zahlreiche Verweise auf antike Dichter und Philosophen wie Horaz (65–8), Quintilianus, Äsop, Sokrates und Platon²⁰⁸ legitimiert La Fontaine allerdings seine Behandlung der Fabel und stellt sich mit der ostentativ betonten Nähe zur griechisch-römischen Tradition wieder auf den Boden der ‚doctrine classique‘. „Je chante les héros dont Ésope est le père“,²⁰⁹ heißt es zu Beginn der Widmung des I. Buches der FABLES. Die Figuren werden so zu Helden eines klassischen Epos und die Fabel in den Rang der ‚höheren‘ Gattungen erhoben. Wie die Dichter der Epen ‚singt‘ La Fontaine und stellt sich damit ebenfalls in die antike Tradition, wobei das Symbol des Gesangs auf die bei ihm erfolgte Poetisierung der Fabel verweist.²¹⁰

Trotz dieser offenkundigen Absicht, sein Werk in eine antike Tradition einzuschreiben und so zu legitimieren, stellen die Wahl einer ‚niederer‘ Gattung und die Missachtung von *vraisemblance* und *bienséance* eine Opposition zur herrschenden Regelpoetik dar. Louis XIV betrachtete Fabel und Conte mit Geringschätzung, ließ La Fontaine nach der Veröffentlichung der NOUVEAUX CONTES (1674) sogar kurzzeitig verhaften und verzögerte später dessen Aufnahme in die *Académie française*. Ein bei Hof

207 Vgl. Fumaroli, *Le Poète et le Roi* (1997), S. 387. Vgl. zum Schweigen Boileaus auch Castaigne, *Petites Études littéraires* (1888), S. 39f.: Castaigne sieht darin für La Fontaine sogar einen Vorteil, denn eine Behandlung der Fabel in der *Art poétique* hätte sie nicht nur kodifiziert, sondern auch auf eine Stufe mit den hierarchisch höherstehenden Gattungen wie der Tragödie gestellt, wodurch La Fontaine wiederum in der Wahl seiner literarischen Mittel deutlich eingeschränkt worden wäre.

208 Vgl. La Fontaine, *Préface*, FC S. 9f. und Bürger, *Aktualität und Geschichtlichkeit* (1977), S. 45. La Fontaines *Préface* ist zudem eine Imitation des *Prologus* von Phaedrus (Vgl. Ott, *La Fontaine als Vorbild*, 1982, S. 87).

209 La Fontaine, *À Monseigneur le Dauphin [II]*, V. 1. Zur Unterscheidung der namensgleichen Widmungen der FABLES bzw. des I. Buches werden folgende Bezeichnungen verwendet: Die Prosawidmung der FABLES wird durch [I], die lyrische Widmung des I. Buches der FABLES durch [II] ergänzt.

210 Vgl. Sweetser, *À La Recherche d'une poétique dans le premier recueil des « Fables »* (1994), S. 108f..

so unbeliebter Dichter – die Druckgenehmigungen für seine *FABLES* hatte er immerhin erhalten – war also auf andere Förderer angewiesen. Einen solchen hatte er zunächst im ‚Surintendant des Finances‘ Nicolas Fouquet (1615–1680) gefunden. Nach dessen Entmachtung profitierte La Fontaine dann von einer gesellschaftlichen Entwicklung, die es ihm ermöglichte, gemäß seiner Kunstauffassung schöpferisch tätig zu sein. Nach der gescheiterten Fronde entwickelten sich die Salons in der ersten Hälfte des 17. Jahrhunderts zum gesellschaftlichen und kulturellen Zentrum. Mit der eigentlichen Machtübernahme von Louis XIV 1661 gewinnt zumindest in den ersten 20 Jahren seiner Herrschaft der Hof wieder stärker an Bedeutung.²¹¹

In diesem gesellschaftlichen Raum, der von den beiden mondänen und kulturellen Zentren Salon und Hof geprägt wird, knüpft La Fontaine in seiner Ästhetik an die klassische duale Funktion von Kunst an: die Belehrung, *podesse* oder *instruire* einerseits, und die Unterhaltung, *delectare* oder *plaire* andererseits. In der *Préface* der *FABLES* weist er das Primat dabei der ästhetischen Funktion zu: „on ne considère en France que ce qui plaît“²¹² und betont seine Orientierung am Geschmack und den Bedürfnissen seiner Leser, also dem Salonpublikum. Dies allein, und nicht die Befolgung bestimmter Regeln, garantiert für ihn ästhetische Qualität.²¹³ Er entwirft in der *Préface* für die ‚niederen‘ Gattungen eine Ästhetik der *variété*, der unterhaltsamen Abwechslung, die im Gegensatz zur Forderung nach Einheit für die ‚höheren‘ Gattungen steht. Dies heißt allerdings nicht, dass die Fabeln frei von jeder lehrreichen Bedeutung sind. La Fontaine grenzt sich aber ausdrücklich von der rhetorischen Funktion der Fabelerzählung ab, wenn er die Lehre seinen Fabeln nicht direkt eingibt und auch auf die ostentativen Feinheiten der klassischen Rhetorik verzichtet. In mehreren Fabeln wird deutlich, dass er den Status der Fabel aus dem Kontext der Rhetorik löst und sie als eigenständige, tatsächlich unabhängige Gattung etabliert. In diesem Sinne lehnt der Fabulist, die Erzählinstanz der Fabel, wiederholt feste Regeln ab. In der Fabel *L'Enfant et le Maître d'école* (I-19) steht dies zunächst in einem Bildungskontext:

Je blâme ici plus de gens qu'on ne pense.
 Tout babillard, tout censeur, tout pédant,
 Se peut connaître au discours que j'avance:
 Chacun des trois fait un peuple fort grand;
 Le Créateur en a béni l'engeance.

211 Vgl. Timmermans, *L'Accès des femmes à la culture* (1993), S. 99ff..

212 La Fontaine, *Préface*, FC S. 9.

213 Vgl. La Fontaine, *Préface*, FC S. 9.

En toute affaire ils ne font que songer
Aux moyens d'exercer leur langue.²¹⁴

Auf diese Weise wird zugleich die Ablehnung alles Pedantischen betont, das mit ‚babillard‘ und ‚censeur‘ in einer Reihe steht. Der Pedant wird zu einer Person, die entweder aus Niedertracht alles schlecht redet, oder nur leere Worte spricht.²¹⁵ In IX-5 *L'Écolier, le Pédant et le Maître d'un jardin* wird diese Kritik am Pedantischen wiederholt. Hier erklärt der Fabulist:

Je hais les pièces d'éloquence
Hors de leur place, et qui n'ont point de fin;
Et ne sais bête au monde pire
Que l'Écolier, si ce n'est le Pédant.²¹⁶

Die Rhetorik mag ihren Platz haben, es gebe aber nichts Schlimmeres als Rhetorik da, wo sie nicht hingehört, sodass auch der Pedant zum größten Übel wird. Und in der La Fontaine zugeschriebenen *Préface* des RECUEIL DE POÉSIES CHRÉTIENNES ET DIVERSES (1671) stellt dieser kurz die Prinzipien der ‚doctrine classique‘ vor, um dann dafür zu plädieren, sich nicht zu sehr von Regeln einschränken zu lassen:

Il faut [donc] s'élever au-dessus des règles qui ont toujours quelque chose de sombre et de mort. Il faut ne concevoir pas seulement par des raisonnements abstraits et métaphysiques, en quoi consiste la beauté des vers; il la faut sentir et la comprendre tout d'un coup, et en avoir une idée si vive et si forte qu'elle nous fasse rejeter sans hésiter tout ce qui n'y répond pas.

Cette idée et cette impression vive, qui s'appelle *sentiment* ou *goût*, est tout autrement subtile que toutes les règles du monde; elle fait apercevoir des défauts et des beautés qui ne sont point marquées dans les livres; c'est ce qui nous élève au-dessus des règles, qui fait qu'on n'y est point asservi, qu'on en juge, qu'on n'en abuse point, et qu'on ne les suit pas en ce qu'elles ont de défectueux et de faux. Enfin, c'est cette idée vive qui s'exprime et se représente dans ce qu'on écrit: au lieu que les préceptes demeurent toujours stériles, tant que l'on ne les

214 La Fontaine, I-19 *L'Enfant et le Maître d'école*, V. 19–25.

215 Vgl. Furetière, *Dictionnaire universel* (1690), I, S. 165a und S. 131b.

216 La Fontaine, IX-5 *L'Écolier, le Pédant et le Maître d'un jardin*, V. 31–34.

connaît que par spéculation et par raisonnement, et que l'esprit n'en est pas pénétré par cette autre sorte de connaissance.²¹⁷

Kunst entsteht also nicht, wenn abstrakte Regeln strikt befolgt werden, sondern sie ist an eine andere Form der Erkenntnis gebunden, an eine Empfindung bzw. einen Sinn für Schönheit. La Fontaine fordert dazu auf, mit Regelpoetiken flexibel umzugehen. Sie hätten zwar ihre Berechtigung, seien aber keine Gebrauchsanleitung, sondern lediglich eine Richtschnur für die Dichtung.²¹⁸ Er unterstreicht in diesem Text sein künstlerisches Programm auch theoretisch und bedient sich zum Beweis sichtbar aller in der *ars poetica* des 17. Jahrhunderts bekannten Techniken und Verfahren.²¹⁹

Le Paysan du Danube (XI-7) ist nahezu die einzige Fabel, die streng nach rhetorischen Prinzipien gestaltet ist. Die Eloquenz des Donaubauern wird explizit ausgestellt, er beeindruckt seine römischen Zuhörer (V. 85f.), wird zur Belohnung in den Patrizierstand erhoben (V. 87) und soll als Modell für die Rhetorikschulen dienen (V. 92). Allerdings scheitert der Bauer mit seiner wortgewandten Redekunst: Sein Ziel, die Präsenz römischer Beamter in seiner Heimat zu beenden, erreicht er nicht. Und auch in Rom stumpft man schnell gegenüber seinen rhetorischen Fähigkeiten ab:

On ne sut pas longtemps à Rome
Cette éloquence entretenir.²²⁰

Auch wird die Rede des Donaubauern vom Fabulisten selbst in Frage gestellt:

[...] Ce discours, **un peu fort**
Doit commencer à vous déplaire.
Je finis. Punissez de mort
Une plainte **un peu trop sincère**.²²¹

La Fontaine erkennt die begrenzten Möglichkeiten dieser Redeform in seinen FABLES und scheint eine indirekte Rhetorik zu bevorzugen, um seinen Texten einen lehrreichen Gehalt einzuschreiben. Im Apolog *L'Écrevisse et*

217 La Fontaine, *Recueil de poésies chrétiennes et diverses. Préface*, OD S. 782.

218 Siehe zu La Fontaines Kritik an der Rhetorik auch Sweetser, *La Fontaine et Ésope* (1989), insbesondere S. 17b–18a.

219 Dies jedoch eher, um die Interpretationstechniken zu testen und weiterzuentwickeln, so die These von David Lee Rubin. Vgl. Rubin, *The In's and Out's of Cognitive Traps* (1994), S. 53 und S. 55.

220 La Fontaine, XI-7 *Le Paysan du Danube*, V. 93f..

221 La Fontaine, XI-7 *Le Paysan du Danube*, V. 81–84. Hervorhebungen J. P.

sa Fille (XII-10) wird der Rhetorik immerhin eine gewisse Berechtigung zuerkannt: Um seine wahren Absichten zu verbergen, sei es durchaus sinnvoll, zunächst das Gegenteil anzustreben. In einer Rede könne diese Strategie dabei helfen, den eigenen Standpunkt überzeugender darzustellen.

[L]a méthode est bonne,
[...]
Mais il faut le faire à propos.²²²

Die Rhetorik an sich ist also sinnvoll, aber nicht überall – und in einer Fabel scheint sie tatsächlich fehl am Platz.²²³

Le Bûcheron et Mercure, die erste Fabel des V. Buches, demonstriert, wie La Fontaine die Mittel der Rhetorik nutzt und sie für seine ästhetischen Vorstellungen adaptiert. Der Text beginnt mit einer Darstellung des ästhetischen Programms des lafontaineschen Apologs. Dabei wiederholt der Fabulist zunächst seine Erklärung, sich nur am Geschmack des Publikums zu orientieren: „Votre goût a servi de règle à mon ouvrage“ (V. 1). Anschließend begründet er erneut die Ablehnung der Rhetorik:

Vous voulez qu'on évite un soin trop curieux,
Et des vains ornements l'effort ambitieux.
Je le veux comme vous: cet effort ne peut plaire.
Un auteur gâte tout quand il veut trop bien faire.²²⁴

In diesem Sinne sind auch die folgenden beiden Verse zu verstehen, wobei die ‚force‘ in der sanften Gewalt rhetorischer Mittel liegt:

Comme la force est un point
Dont je ne me pique point.²²⁵

Der Fabulist sieht in Vers 11 die klassischen Funktionen der Kunst in *plaire* und *instruire*, bevor er anschließend die Techniken aufzählt, mit denen er, ohne auf die klassische Rhetorik zurückzugreifen, seinem Programm gerecht wird:

222 La Fontaine, XII-10 *L'Écrevisse et sa Fille*, V. 28 und V. 30.

223 Die in den FABLES vermittelte Haltung zur Rhetorik wird besonders eindrucksvoll in VIII-4 *Le Pouvoir des fables* demonstriert, die in Abschnitt IV, Kapitel 3.2 analysiert werden wird.

224 La Fontaine, V-1 *Le Bûcheron et Mercure*, V. 3–6.

225 La Fontaine, V-1 *Le Bûcheron et Mercure*, V. 13f..

Je tâche d'y tourner le vice en ridicule,
Ne pouvant l'attaquer avec des bras d'Hercule.
C'est là tout mon talent; je ne sais s'il suffit.

Tantôt je peins en un récit
La sottise jointe avecque l'envie,
[...]
J'oppose quelquefois, par une double image,
Le vice à la vertu, la sottise au bon sens,
Les Agneaux aux Loups ravissants,
La Mouche à la Fourmi [...].²²⁶

In einem Brief an Louis Armand Prince de Conti (1661–1685), in dem er Alexander den Großen, Julius Cäsar und Louis II de Bourbon-Condé (1621–1686) bezüglich ihrer militärischen und rhetorischen Fähigkeiten vergleicht, wird erneut La Fontaines ästhetisches Programm deutlich. Zunächst wird Alexander als Kriegsherr beschrieben, der im Gegensatz zu seinem Vater die Weisheit und die Ratschläge anderer geringschätzt.²²⁷ Im Vergleich dazu wird Cäsar in seiner Jugend als Mann dargestellt, der sich vor allem durch seine Redekunst auszeichnet.

Outre le savoir, César eut de l'éloquence. Alexandre et M. le Prince se sont peu souciés de porter cet avantage aussi haut que Jules César a fait. Alexandre l'a méprisé, lui qui avait Aristote pour précepteur, et qui était fils d'un père fort éloquent. Il voulait tout emporter de force, et eût cru se faire tort s'il se fût servi d'insinuations [...]. Jules César n'a nullement négligé cette partie. C'est par là qu'il s'est rendu recommandable avant que d'avoir acquis aucune réputation par les armes [...]. Enfin, ce Romain a excellé en trois choses principales, la politique, l'art militaire, et l'art de bien dire. [...] On le peint avec des chaînes qui lui sortent de la bouche, comme s'il eût entraîné les hommes par ses paroles.²²⁸

Die Redekunst erscheint als äußerst nützliche Tugend, entscheidend ist aber ihre Opposition zur nackten Gewalt der Kriegskunst. La Fontaine drückt auf diese Weise seine Abscheu roher Gewalt und seine Bewunderung für die ‚sanfte‘ Gewalt der richtigen Worte aus. Auf *Le Bûcheron et Mercure* (V-1) bezogen, erscheint die klassische Rhetorik als abzulehnende und letztlich erfolglose Gewalt, während die poetische Rede überzeugt.

226 La Fontaine, V-1 *Le Bûcheron et Mercure*, V. 15–19 und V. 23–26.

227 Vgl. La Fontaine, *À M. le Prince de Conti*, OD S. 584.

228 La Fontaine, *À M. le Prince de Conti*, OD S. 585f..

Gegen die forcierte Rhetorik wird vielmehr ein ästhetisches Programm der ‚douceur‘ in Stellung gebracht:

[...] Platon, par ses douceurs,
Vous pourrait amuser un moment, je l'avoue;
C'est le plus grand des amuseurs.²²⁹

Die Kunst besteht darin, dass „on se laisse amuser insensiblement comme par une espèce de charme.“²³⁰ Im Gegensatz zu den Sophisten, die einer reinen Rhetorik ohne Inhalt nacheifern,

sait [Platon] mêler des grâces infinies. Les circonstances du dialogue, les caractères des personnages, les interlocutions et les bienséances, le style élégant et noble, et qui tient en quelque façon de la poésie: toutes ces choses s'y rencontrent en un tel degré d'excellence, que la manière de raisonner n'a plus rien qui choque.²³¹

Aus diesen Zitaten wird seine Auffassung deutlich, nach der die triviale Rhetorik abzulehnen ist und eine ästhetische Gestaltung der Fabel letztlich auch ihrer lehrhaften Funktion zu Gute kommt.²³²

Die Abgrenzung der lafontaineschen Fabel von der Rhetorik und damit ihre Eigenständigkeit betont ihre ästhetische Seite und gibt gleichzeitig der Erzählung mehr Spielraum, da diese nicht mehr von der Lehre abhängig ist. Dies führt dazu, dass beide, Lehre und Erzählung, auch in Widerspruch zueinander stehen können. Gerade aus diesem „Auseinanderfallen von Zeichen- und Bedeutungsebene“ bzw. aus dem Spiel zwischen Lehre und Erzählung entsteht der besondere Reiz der lafontaineschen Fabeln.²³³ Die ausdrücklich unbestimmt bleibende Definition kann dabei als Kritik an der zeitgenössischen Regeldogmatik verstanden werden. In jedem Fall steht sie im Widerspruch zur höfischen Kunstvorstellung, was auf eine gewisse Opposition gegenüber der herrschenden Literaturauffassung schließen lässt – auch wenn La Fontaine die Dichtungstheoretiker seiner Zeit niemals direkt angreift.²³⁴ Und er steht trotz allem nicht so außerhalb des literarischen

229 La Fontaine, *À Monseigneur le Procureur Général du Parlement*, Widmung der OUVRAGES DE PROSE ET DE POÉSIE DES SIEURS DE MAUCROIX ET DE LA FONTAINE, OD S. 651.

230 La Fontaine, *Avertissement* der OUVRAGES DE PROSE ET DE POÉSIE DES SIEURS DE MAUCROIX ET DE LA FONTAINE, OD S. 655.

231 La Fontaine, *Avertissement* der OUVRAGES DE PROSE ET DE POÉSIE DES SIEURS DE MAUCROIX ET DE LA FONTAINE, OD S. 654f..

232 Siehe dazu auch Grimm, *«Plus fait douceur que violence»* (1994).

233 Vgl. Bürger, *Aktualität und Geschichtlichkeit* (1977), S. 32f..

234 Vgl. Bürger, *Aktualität und Geschichtlichkeit* (1977), S. 28f.

Systems, wie man anhand seines Werkes meinen könnte, und war sich wohl bewusst, wie weit er in seinem Originalitätsstreben von der Normenkonformität abweichen konnte.²³⁵ Die engen Grenzen dieses (letztlich erfolgreichen) Abweichtertums werden deutlich, wenn La Fontaine zum Ende seines Lebens gegen alle Widerstände in die *Académie française* und damit in die Reihe der gesellschaftlich anerkannten Schriftsteller aufgenommen werden kann.²³⁶ In seiner Form der ästhetischen Opposition verkörpert er dennoch den neuen Typus eines freien, in den Salons verkehrenden Schriftstellers, der nicht mehr ausschließlich vom Königshofe abhängig ist: Nachdem er sein Amt als Forst- und Fischereiaufseher niedergelegt hatte, genoss er zunächst die Unterstützung seines Mäzens Fouquet, später von Marguerite Hessein de la Sablière.

In einem zweiten Moment sind seine Fabeln durch eine auffällige Vielfalt bezüglich des Lehrsatzes gekennzeichnet, sowohl in Bezug auf die Form als auch auf den Inhalt. In der umfangreichen Auseinandersetzung mit ihnen werden der Status der Weisheit und die Position des Lehrsatzes zu meist vernachlässigt. Eine Ausnahme stellen hier Ferdinand Gohin (1867–1944) und Marc Girardin (1801–1873) dar. Gohin sieht auf der einen Seite eine banale oder manifeste Moralsentenz, die meist ausgesprochen wird, manchmal auch ungesagt bleibt, sich aber immer von selbst ergebe. Häufig ist es die Feststellung einer einfachen Erfahrung oder Binsenweisheit. Neben ihr steht auf der anderen Seite aber eine latente, versteckte, noch herauszufindende Weisheit, die den bestimmenden Unterton der Fabel ausmacht. Girardin hingegen betont, dass man sich weniger am Buchstaben der *moralité* aufhalten, sondern sich vielmehr von ihr zum Nachdenken anregen lassen sollte.²³⁷ Aufgrund dieser Verschmelzung des Lehrsatzes mit der Erzählung kann bei La Fontaine von einer Narrativierung der Weisheit gesprochen werden. Sie wirkt in diesem Sinne komplementär zur Ästhetisierung der Form der Fabel und verkörpert die Vielfältigkeit seiner Texte auf inhaltlicher Ebene.

Gotthold Ephraim Lessing stellt sich gegen eine solche Narrativierung der Weisheit bei La Fontaine. Er betont hingegen, dass es weder Mühe noch Zwang kosten darf, die Lehre einer Fabel zu erkennen.²³⁸ Jacob Grimm (1785–1863) hingegen, der La Fontaines Dichtkunst ebenfalls kritisch betrachtet, stellt hinsichtlich der Position der Lehre fest, dass sie nicht hervorgehoben werden, sondern der Leser sie selbst aus der Dichtung ziehen

235 Vgl. Lindner, *Jean de La Fontaine* (1999), S. 202.

236 Die ästhetische Opposition La Fontaines darf also nicht mit einer politischen Opposition gegen den Absolutismus verwechselt werden. Vgl. Fumaroli, *Le Poète et le Roi* (1997), S. 85.

237 Vgl. Girardin, *La Fontaine et les fabulistes* (1867), I, S. 417.

238 Vgl. Lessing, *Über die Fabel* (1955), S. 29.

soll. Meist wird sie negativ in Form einer Vorteilsregel oder durch die Demonstration eines schlechten Beispiels formuliert.²³⁹ Die Ästhetisierung der Fabel bei La Fontaine geht einher mit einer „lebendig[en]“ Erzählweise, bei der die Lehre häufig von den Akteuren der Handlung selbst ausgesprochen wird und die Moral nicht mehr explizit herausgestellt werden muss.²⁴⁰ Auch die antiken Fabeln hatten kein Epimythium, da sie stets Teil einer Erzählung waren, sodass ihr Sinn sich aus dem Kontext ergab.²⁴¹

In der modernen La Fontaine-Forschung wird die Bedeutung des Lehrsatzes und der Weisheit unterschiedlich bewertet. Die Interpretationen schwanken dabei zwischen zwei Extremen: Auf der einen Seite steht, wie es dieser didaktischen Gattung angemessen zu sein scheint, die Suche nach der Lehre im Vordergrund. In diesem Sinne wird häufig mit Bedauern die Trockenheit bzw. Gewöhnlichkeit der Lehrsätze in den FABLES kommentiert. Als Beispiel hierfür sei Émile Baudin zitiert:

‘Tout compte fait, les «morales» de La Fontaine n’ont donc absolument rien à voir avec la morale proprement dite, ne formulant que les préceptes d’un art de vivre bien étudié, que des préceptes de sagesse pratique, que des mises en garde contre les dangers pratiques de la sottise, de toutes les sottises, que la politique nécessaire à observer en un monde où l’on rencontre plus de méchants que de bons, plus de fourbes que d’honnêtes gens. [...] Il, [La Fontaine,] s’en tient à enseigner l’art de vivre, de se procurer le plus de plaisirs possible, d’éviter le plus de douleurs possible.’²⁴²

Dieser „manuel à l’usage des honnêtes gens“²⁴³ bedeutet zwar mehr, als er zu sein vorgibt, Baudin verfolgt diesen durchaus zutreffenden Gedanken allerdings nicht weiter. Er konzentriert sich stattdessen in seiner Analyse allein auf die Lehrsätze und Ratschläge, die in den Fabeln formuliert werden. Da-

239 Vgl. Grimm, *Reinhart Fuchs, Cap. I. Wesen der Thierfabel* (1834), S. XIV.

240 Vgl. hier und im Folgenden Vischer, *Die Dichtkunst* (1857), S. 1466f..

241 Vischer und Grimm können sich dabei auf eine der ersten deutschsprachigen Theorien zur Fabel berufen. In seiner *Vorrede zu den Fabeln* (1530/1557) geht Martin Luther (1483–1546) auf den praktischen Einsatz dieser Texte ein. Sie entstanden, um nicht die nackte Wahrheit sagen zu müssen, stellen also in diesem Sinne eine Form der Kritik oder der Höflichkeit dar. Deshalb werden auch häufig Tiere und Fabelwesen verwendet. Ihre Funktion ist dabei in erster Linie didaktisch. Während Luther die erzieherische Funktion der Fabeln betont, lässt er aber offen, ob eine Lehre beigefügt werden und wo diese stehen sollte, oder ob sich die Weisheit aus der *histoire* ergibt. Andererseits ist der Lehrsatz für ihn nur eine mögliche Auslegung. So betont er auch die Bedeutung der künstlerischen Form, soll die Fabel doch „mit Lust und Liebe zur Weisheit führen“. Vgl. Luther, *Vorrede zu den Fabeln* (1911), S. 19f. und Doderer, *Fabeln* (1970), S. 226ff..

242 Baudin, *La Philosophie morale des fables de La Fontaine* (1951), S. 17f..

243 Baudin, *La Philosophie morale des fables de La Fontaine* (1951), S. 19.

bei neigt er dazu, jeweils eine der Figuren mit dem Autor zu identifizieren und die Lehren letztlich als La Fontaines persönliche Meinung auszulegen. Diese Überinterpretation geht einher mit einer Vernachlässigung der *histoire* und der ästhetischen Form der Fabel bei Jean de La Fontaine.

Dem gegenüber stehen Kommentatoren wie Karlheinz Stierle, Charles-Augustin Sainte-Beuve (1804–1869) oder Leo Spitzer, die den lehrhaften Charakter der Fabeln vernachlässigen, wenn sie ihn nicht sogar negieren.²⁴⁴ Sie betonen hingegen ihre funktionale, form-inhaltliche Einheit und interpretieren sie rein stilistisch nach dem Motto des *l'art pour l'art*. Ben Edwin Perry besteht deshalb sogar auf einem eindeutigen Lehrsatz:

If it is not perfectly clear to the listener or the reader what the moral is, or if more than one moral can be easily inferred, then the fable has not achieved its purpose but has the effect of a story told for its own interest.²⁴⁵

Sie nehmen La Fontaines Aussage in der *Préface* zu wörtlich, wenn er behauptet, dass „on ne considère en France que ce qui plaît“.²⁴⁶

Eine Analyse des zeitgenössischen Kontextes zeigt hingegen, dass in dieser offensiven, aber verharmlosenden Orientierung am Geschmack eine defensive Strategie zu sehen ist, mit der das tatsächliche gesellschaftskritische Potenzial der FABLES verdeckt werden soll. Neben Pierre Boutang und Georges Couton steht vor allem Jürgen Grimm für eine politische Lesart der Fabeln – er geht sogar von der Notwendigkeit einer solchen Interpretation aus. Ausgangspunkt ist für ihn das häufig behandelte Kriegsthema. Dabei verweist er zunächst auf den zeitgeschichtlichen Kontext: In den über 30 Jahren, in denen La Fontaine an den FABLES arbeitete, führte Frankreich 19 Jahre Krieg (zusätzlich zu den vorangehenden Jahren des Dreißigjährigen Krieges). Im Vergleich zu anderen europäischen Ländern ist das zwar eine verhältnismäßig friedliche Zeit gewesen, dennoch sind die FABLES unter diesen Umständen von einem *art de persuader* geprägt, in dem zahlreiche Texte Bezug auf konkrete politische oder gesellschaftliche Ereignisse nehmen.²⁴⁷ Wenn der Autor darin eine verdeckte Kritik am Königshaus und den bestehenden Verhältnissen äußern wollte, stellt sich allerdings die Frage, warum er seine Kritik an der Macht so versteckt formuliert hat, dass niemand sie entziffern konnte. Roger Duchêne stellt in diesem Zusammenhang berechtigterweise fest, dass die FABLES von La Fontaines Zeitgenos-

244 Vgl. Bürger, *Aktualität und Geschichtlichkeit* (1977), S. 25.

245 Perry, *Fable* (1959), S. 22a.

246 La Fontaine, *Préface*, FC S. 9 und Grimm, *La Fontaines Fabeln* (1976), S. 9 und S. 19.

247 Vgl. Grimm, «*Grande est la gloire ainsi que la tuerie*» (1989), S. 162–168.

sen nicht ausschließlich als Gesellschaftskritik verstanden wurden.²⁴⁸ Eine rein politische und somit gesellschaftskritische Konzeption ist wenig wahrscheinlich, wenn berücksichtigt wird, dass La Fontaine seine Werke stets in Frankreich veröffentlichen konnte und die Zensur nicht, wie beispielsweise La Rochefoucauld oder später die Aufklärer des 18. Jahrhunderts, in der Schweiz oder den Niederlanden umgehen musste.

Die vorliegende Arbeit verbindet die ästhetische und die moralisch-inhaltliche Lesart der FABLES und betont das für La Fontaine zentrale horaz'sche Motto des *prodesse et delectare*, die sich beide die Waage halten. In diesem Sinne ist das Kunstwerk kein Selbstzweck, sondern hat in erster Linie eine Aussagefunktion: „La fin de la poésie [est] l'utilité, bien que procurée par le moyen du plaisir.“²⁴⁹ Für die Interpretation seines Fabelwerkes sollen deshalb Konzepte der Narrativierung der Moral fruchtbar gemacht werden. Die explizit in der *moralité* formulierte Lehre hat so nicht das letzte Wort, sondern steht neben einer Weisheit, die häufig nur unterschwellig ist und nicht explizit auftritt.²⁵⁰ Margarete Cordemann stellt in diesem Sinne in ihrer Dissertation fest, dass die Lehre in La Fontaines Fabeln immer aus der Erzählung gezogen werden muss und nicht als sentenzartige Aussage auftritt. Oft sei sie dabei einer Figur in den Mund gelegt und in einem Unterhaltungston gehalten. Selten handele es sich hingegen um eine reflektierende Auseinandersetzung, weshalb sie auch meistens eher kürzer sei. Entscheidend sei, dass die *moralité* nicht den dramatischen Charakter der Handlung beeinträchtigt, sondern vielmehr erst durch die Handlung mit Leben gefüllt wird.²⁵¹ Mit der modernen La Fontaine-Forschung wird deshalb bezüglich der Moralität eine Tendenz zur Etablierung einer ‚expliziten‘, ausdrücklich vor allem im Lehrsatz formulierten, und einer ‚impliziten‘, aus der gesamten Fabel und vor allem der *histoire* hervorgehenden Weisheit unterschieden. André Tounon spricht auch von einer *moralité* „apparente“ und von einer *moralité* „latente“ bzw. „moins latente“,²⁵² Grimm hingegen von direkter und indirekter *moralité*, ohne allerdings eine genaue Definition zu geben.²⁵³ Peter Fröhlicher nimmt die klassische Trennung von expliziter und impliziter *moralité* auf, wendet sie aber rezepti-

248 Vgl. Duchêne, *La Fontaine* (1990), S. 270.

249 Bovey, *La Préface de Chapelain à l'Adonis* (1905), S. 43.

250 Vgl. Jousset, „*Varietas varietatis...*“ (2003), S. 78.

251 Vgl. Cordemann, *Der Umschwung der Kunst* (1917), S. 35–38.

252 Vgl. Dandrey, *Moralité* (1992), S. 46.

Latenz beschreibt grundsätzlich einen spezifischen Modus des Verborgenseins und der Wirksamkeit aus dem Verborgenen heraus. Siehe für eine mehrperspektivische Annäherung an den Begriff Diekmann/Khurana, *Latenz* (2007). Siehe auch Janssen/Brune/Schönpflug, *Latent/Latenz* (1980), S. 39 und S. 42f. im *Historischen Wörterbuch der Philosophie*, Haverkamp, *Figura cryptica* (2002) und Bacon, *Novum Organon* I-88.

253 Vgl. Grimm, „*Grande est la gloire ainsi que la tuerie*“ (1989), S. 167f..

onsästhetisch mit Blick auf das Publikum. So unterstützt die Fabel für ihn zunächst in der expliziten Aussage des Lehrsatzes bei der Interpretation der *histoire*. Dieser expliziten Aussage (*énonciation énoncée*), die mit dem Adressaten der *moralité* direkt in den Text eingeschrieben ist, stehe eine implizite Aussage (*énonciation implicite*) gegenüber, die das Publikum aus der Gesamtheit des Fabeltextes rekonstruieren muss.²⁵⁴

Bei einem so gewitzten Autor wie La Fontaine sollte auch eine Aussage, mit der er das gesellschaftskritische Potenzial seiner Fabeln einschränkt – wie er es in der *Préface* ausdrücklich tut –, mit Vorsicht behandelt werden. Denn Fabeln als Texte, die nicht nur – wie jede Literatur – Wahrheit(en) formulieren, sondern diese in der *moralité* auch noch explizit machen, sind ein potenziell gefährliches Genre, sowohl für den Verfasser als auch für den Adressaten. Gerade durch die narrative, nicht diskursive Legitimation ihrer Aussage in der Erzählung liegt aber ihr subversives Potenzial.²⁵⁵ Zudem beschreiben sie ein Autor-Leser-Verhältnis, das gesellschaftliche Hierarchien auf den Kopf stellen kann, denn es ist hier der Autor, der bei seinem Publikum die Bereitschaft und Fähigkeit zur Sinndeutung voraussetzt.²⁵⁶ Neben die Betonung der ästhetischen Seite seiner Fabeln tritt so bei La Fontaine zugleich auch eine Valorisierung ihres lehrhaften Gehalts.

Auf den ersten Blick knüpft er auch im Lehrsatz an die Fabeltradition an, wenn er teilweise sehr vieles von seinen Vorgängern übernimmt. In der Fabel *Simonide préservé par les Dieux* (I-14) hält er sich in weiten Teilen an die Fassung von Phaedrus, vor allem in die Erzählung rahmenden Kommentar. Bei Phaedrus wird so das besondere Wohlwollen der Götter für die Schriftsteller betont. La Fontaine verweist darauf insbesondere in den letzten beiden Versen:

Jadis l'Olympe et le Parnasse
Étaient frères et bons amis.²⁵⁷

Bereits das ‚jadis‘ deutet allerdings die Tragweite der lafontaineschen Modifikationen an, die in den ersten beiden Versen mit einer Erweiterung des Bezugsrahmens über die Götter hinaus auf den Fürsten und die Geliebte angelegt ist.

254 Vgl. Fröhlicher, *Poétique et rhétorique de la fable chez La Fontaine* (2001), S. 32.

255 Vgl. Leibfried, *Autorposition, Leserbild* (1982), S. 13 und S. 19.

256 Vgl. Kleinschmidt, *Denkform und geschichtlicher Prozeß* (1979), S. 394.

257 La Fontaine, I-14 *Simonide préservé par les Dieux*, V. 67f.. Siehe für eine ausführlichere Analyse auch Abschnitt IV, Kapitel 3.2.

On ne peut trop louer trois sortes de personnes:
Les Dieux, sa maîtresse, et son Roi.²⁵⁸

Die scheinbar unreflektierte Übernahme des klassischen Lehrsatzes relativiert einerseits die ursprüngliche, gesellschaftskritische Relevanz. Aber in der Differenz zwischen klassischem Lehrsatz und der lafontaineschen *histoire* wird andererseits das kritische Potenzial in den FABLES deutlich. So sieht Peter Bürger in der Übernahme der traditionellen Lehrsätze ein deutliches Anzeichen dafür, dass diese nicht unbedingt der Auffassung des Autors entsprechen und seine progressiven Vorstellungen überdecken sollen. La Fontaine zeigt also, dass er sich der Wertvorstellungen seines aristokratischen Publikums am Hof und im Salon zwar bewusst war und dem im Lehrsatz gerecht wurde, dass er sie aber selbst nicht immer teilte.²⁵⁹ Noch beim Dichtungstheoretiker La Mesnardière wäre beispielsweise ein intelligenter Hirte wie in *Le Paysan du Danube* (XI-7) als unwahrscheinlich abgelehnt worden. La Fontaine hingegen vermag es, neben den offenen Traditionalismus (und Konservativismus) der Fabellehre (und der Moralisten) ein geschichtlich so nach vorn weisendes Moment wie den Gedanken der natürlichen Gleichheit der Menschen zu stellen – ohne dass dies bei seinem Publikum anstößig wirkt.²⁶⁰

In seiner Kunstauffassung steht er also in Opposition zur die Zentralmacht repräsentierenden ‚doctrine classique‘. In der Missachtung von *bien-séance* in den CONTES und *vraisemblance* in den FABLES sieht Lindner sogar eine bewusste „stratégie de l’audace“.²⁶¹ Dabei wird der „Ausschluss der Fabel aus dem repräsentativen Literaturkanon der Epoche [...] Spiegelbild der gesellschaftlichen Randstellung jener Gruppen, die ihr durch La Fontaine zur Blüte verhalfen.“²⁶² Denn auch der Leserkreis der FABLES verkörpert diese Opposition in Haltung und Kunstauffassung.²⁶³ Schon in den ersten beiden Fabeln seiner Sammlung geht La Fontaine zudem auf die Situation der Künstler ein – und damit auch auf seine eigene. *La Cigale et la Fourmi* (I-1) sieht den Dichter (als Zikade) noch in der selbstbewussten Position, eine gerechte Entschädigung für seine Kunst zu verlangen. In *Le Corbeau et le Renard* (I-2) wird allerdings die tatsächliche zeitgenössische Situation vorgeführt, in der ein Dichter durch geschickte Schmeichelei sein Ziel verfolgt. Dabei ist sich La Fontaine der Ambivalenz dieser

258 La Fontaine, I-14 *Simonide préservé par les Dieux*, V. 1f.

259 Vgl. Bürger, *Aktualität und Geschichtlichkeit* (1977), S. 35 und S. 38.

260 Vgl. Bürger, *Aktualität und Geschichtlichkeit* (1977), S. 38.

261 Vgl. Lindner, *Jean de La Fontaine* (1999), S. 202.

262 Grimm, *La Fontaines Fabeln* (1976), S. 22.

263 Vgl. Bürger, *Aktualität und Geschichtlichkeit* (1977), S. 44f., Ewald, *La Fable* (1981), S. 102–104 und Grimm, *La Fontaines Fabeln* (1976), S. 20.

Situation bewusst, denn seine Fabel ist zugleich eine Warnung, sich nicht von Schmeichlern hereinlegen zu lassen. In einem Appell an den Fürsten scheint er auf die für den Künstler wie für den Auftraggeber ungünstigen Gegebenheiten hinzuweisen.

Nicht zuletzt unterstreicht er selbst die spezifische Eigenheit seiner Fabeln, eine Wahrheit unter einer scheinbar banalen Oberfläche zu verbergen. In *Le Pâtre et le Lion*, expliziert er dies am strategisch bedeutsamen Ort der ersten Fabel des letzten Buches im I. Band der FABLES:

Les fables ne sont pas ce qu'elles semblent être :
Le plus simple animal nous y tient bien de maître.
Une morale nue apporte de l'ennui;
Le conte fait passer le précepte avec lui.
En ces sortes de feinte il faut instruire et plaire,
Et conter pour conter me semble peu d'affaire.²⁶⁴

Die Fabeln zeigen nicht nur mehr, als auf den ersten Blick zu sehen ist. Der ‚maître‘ (V. 2) verweist auf den Lehrmeister, sodass die Geschichten in der Tat eine lehrreiche Weisheit enthalten. Ein einfacher Lehrsatz ist hingegen langweilig (V. 3), und Erzählen um des Erzählens willen brotlose Kunst (V. 6). Die wahre Kunst besteht darin, *prodesse* und *delectare* (*plaire et instruire*, V. 5) miteinander zu verbinden, und so die Weisheit aus der Erzählung hervorgehen zu lassen. Die FABLES erteilen also einem reinen Ästhetizismus eine Absage und unterstreichen die Bedeutung der Weisheit.

Diese Narrativierung der *sagesse*, das Aufgehen der Lehre in der Verbindung von *histoire* und Lehrsatz, und die damit verbundene Variabilität der *moralité* bei La Fontaine geht mit der Poetisierung der Gattung durch den französischen Dichter einher. Das ursprünglich didaktische Mittel des Lehrsatzes wird nicht ausgeschlossen, sondern ästhetisiert und in die Fabel eingeschlossen. Deshalb sind es häufig Figuren einer Fabel, die die Lehre direkt in der Erzählung äußern. Darin liegt sogar eine literarische Revolution, die auch aus den zeitgenössischen ästhetischen Erwartungen des Publikums resultiert. Die mondäne Gesellschaft in den Salons lehnte den platten Pedantismus eines plakativ im Lehrsatz formulierten Ratschlages ab und bevorzugte raffinierte literarische Rätselformen, in denen die Weisheit mit künstlerischer Brillanz und feiner Ironie formuliert wurde.²⁶⁵ Erneut sei hier auf La Fontaine Diktum vom Geschmack als einzigem ästhetischen Kriterium seines Schreibens aus der *Préface* verwiesen: „On ne

264 La Fontaine, VI-1 *Le Pâtre et le Lion*, V. 1–6.

265 Bassy vergleicht die FABLES sogar ausdrücklich mit der mondänen Konversation, siehe Bassy, *Les Fables ou Le Mensonge avoué* (1995), S. 29.

considère en France que ce qui plaît: c'est la grande règle, et pour ainsi dire la seule.²⁶⁶ Es ist deshalb nur eine logische Folge, die Moralität in den Fabelkörper einzuschreiben und nicht immer explizit beizufügen, um das Publikum bzw. vielmehr den Leser durch eine größere Variation nicht zu langweilen. Allerdings kann La Fontaines Diktum noch wörtlicher genommen werden: Der Geschmack leitet ihn in seiner Konzeption der Fabel, und das Publikum seiner Zeit, insbesondere seine bevorzugten und ersten Leser aus den mondänen Salons, hatte eine ausgesprochene Vorliebe für stilistisch ausgefeilte, dichte literarische Kurzformen. Aus dieser Perspektive hat sich La Fontaine nur daran orientiert, ihnen in seinen Fabeln ein Rätsel aufzugeben, und weniger daran, sie durch große Abwechslung nicht zu langweilen.

3. Résumé: La Fontaine und die Fabel – Modernisierung einer klassischen Form im Kontext von Salonkultur und höfischem Verhaltensideal

Auch nach den jüngeren Forschungen zum Moralismus von Louis van Delft und Jean Lafond wird Jean de La Fontaine nur vereinzelt als moralistischer Autor betrachtet. Die Vertreter des Moralismus, die zum alten Schwertadel gehörten, der in Frankreich im Zuge der gescheiterten Fronde und der Etablierung der absolutistischen Monarchie unter den Kardinälen Richelieu und Mazarin sowie unter dem Sonnenkönig Louis XIV seine politische Funktion verloren hatte, versammelten sich in den Salons, wo sich in der Gesellschaft von Frauen, Künstlern und Bürgerlichen ein neues Verhaltensideal herausbildete, das den Verkehr der verschiedenen sozialen Gruppen regeln sollte: die *honnêteté*. Die sozialen Normen, die in der mondänen Kultur die Beschäftigungen regelten, übertrugen sich dabei auf die Tätigkeiten selbst. Die gesellschaftliche Konversation konnte sich deshalb zum Ausdrucksmittel *par excellence* einer *honnête personne* entwickeln. Damit einher geht aufgrund ihrer Nähe zur Konversation eine Präferenz für literarischen Kleinformen, die rezitiert und wie die Maxime in den Salons selbst auch produziert wurden. Die Richtlinien, an denen sich die mondäne Unterhaltung orientierte, wurden also als ästhetische Prinzipien literarischer Werke adaptiert und prägten vor allem das moralistische Schreiben.

Diese ästhetischen Grundlagen verbinden Jean de La Fontaine mit den Autoren des Moralismus, die gleichermaßen in den Salons und miteinander

266 Vgl. La Fontaine, *Préface*, FC S. 9.

verkehrten, und im Fall La Fontaines auch Hausgast im Salon von Marguerite Hessein de la Sablière waren. Weitere Gemeinsamkeiten konnten zudem in der Struktur und der Produktion moralistischer Texte nachgewiesen werden, wobei insbesondere die Ähnlichkeiten zwischen den FABLES und dem *Heptaméron* Marguerite de Navarres, den *Maximes* von La Rochefoucauld und den *Caractères* von La Bruyère bereits in der Forschung untersucht wurden. Jean de La Fontaine ist deshalb als Vertreter des Moralismus zu verstehen. Die FABLES beschreiben auf poetische und allegorische Weise das Verhalten der Menschen und ergänzen so die nicht-fiktionalen, prosaischen Darstellungen bei den klassischen Moralisten. Ihre auf den ersten Blick unsystematische Struktur spiegelt dabei die große Vielfältigkeit des menschlichen Lebens, und verkörpert zugleich die ästhetischen Prinzipien einer mondänen Konversation unter *honnêtes personnes*. Einen der Gattung Fabel traditionellerweise zugesprochenen moralischen Gehalt verkörpern La Fontaines Texte hingegen nur bedingt. Zu widersprüchlich erscheinen hier auch einzelne der formulierten Lehren.

Der Apolog als uralte Form der Rede, der zunächst in einem rhetorischen Kontext mit didaktischer bzw. paränetischer Funktion entsteht, entwickelte sich in der griechisch-römischen Antike zu einer eigenständigen literarischen Textform, die allerdings immer noch rhetorisch und nicht poetologisch normiert ist. Bis zur Neuzeit überwiegt auch ihr didaktischer Gebrauch im Sprachunterricht, sodass sie erst mit den Fabeln von Jean de La Fontaine durch eine explizite Abgrenzung von der Rhetorik tatsächlich als eine eigenständige literarische Gattung wahrgenommen und akzeptiert wurde. Aufgrund ihrer vielfältigen Form ist eine eindeutige Abgrenzung zu anderen Textsorten jedoch problematisch. Die moderne Literaturtheorie geht deshalb von einem dynamischen Gattungsbegriff aus, der eine stabile, aber einfache Grundstruktur etabliert, die in Abhängigkeit von Autor und Epoche unterschiedlich aktualisiert wird. Der gemeinhin als charakteristisch betrachtete Lehrsatz wird hingegen nicht zu den gattungskonstitutiven Merkmalen gezählt. Sowohl seine Notwendigkeit als auch seine Positionierung sind mal mehr, mal weniger stark reguliert und spiegeln ein jeweils eher didaktisches oder ästhetisches Interesse.

Im Bedeutungsspektrum der mehrdeutigen Begriffe ‚Fabel‘ und ‚Moral‘ hat sich bislang kein eindeutiges Begriffsinstrumentarium etabliert. Die vorliegende Arbeit strebt an, der terminologischen Unschärfe ein präzises Begriffswerkzeug entgegenzusetzen. In dieser Studie wird mit dem Begriff *Fabel* bzw. dem Derivat *Apolog* als Hyperonym der literarische Text als ganzes bezeichnet. Der Lehrsatz als der Teil der Fabel, der ausdrücklich eine Lehre formuliert, wird als *Moralität* bzw. *moralité* beschrieben. Unter *Erzählung* oder *histoire* wird die in einer Fabel beschriebene Handlung im engeren Sinne verstanden, die Jean de La Fontaine als *corps* der Fabel

bezeichnet. Die Lehre, die in vielen Fabeln und vor allem bei La Fontaine nicht immer als eine „Belehrung“ im engeren Sinn betrachtet werden kann, wird schließlich in einem weiter gefassten Verständnis als *Weisheit* bzw. *sagesse* gefasst.

Mit dieser Terminologie wird die vorliegende Arbeit nicht nur der oben angedeuteten Mehrdeutigkeit gerecht, sondern auch der besonderen Form der Fabel bei Jean de La Fontaine. In Bezug auf seine *FABLES* ist in der Opposition von moralisierenden und ästhetisierenden Interpretationen die Dynamik des Gattungsbegriffs deutlich geworden. Grundlage der vorliegenden Untersuchungen soll hingegen ein Ansatz sein, der beide antagonistischen Positionen vereint und bei Jean de La Fontaine eine Ästhetisierung der Fabel *und* eine Narrativierung der Weisheit sieht. Der lafontainesche Apolog spielt geschickt mit den zeitgenössischen poetologischen Vorgaben der ‚doctrine classique‘, scheint auf den ersten Blick das ursprünglich gesellschaftskritische Potenzial der Gattung zu vernachlässigen und stattdessen den Fokus auf die künstlerische Gestaltung zu legen, die sich allein am Geschmack des Publikums orientiert. Tatsächlich schreibt La Fontaine die Weisheit aber direkt in die Erzählung ein bzw. lässt sie aus der Handlung und dem *récit*, der Art der Darstellung, hervorgehen. „La vraie philosophie des *Fables*, elle se découvre au fil du texte, de ses surprises, des ses aperçus soudains et rapides“.²⁶⁷ Auf diese Weise wird die im klassischen Lehrsatz etwas brachial formulierte pedantische Weisheit in den Fabeln Jean de La Fontaines subtil als eine Art Rätsel verarbeitet, das auf die in den Salons herrschende Vorliebe für feingeistige, dichte literarische Kurzformen reagiert.

267 Dandrey, *L'Assomption de la forme brève* (2007), S. 57b.

III. Weisheiten in Fabel(n) im Zusammenspiel von Lehrsatze und Erzählung

La Fontaines Fabeln wurden seit ihrer Veröffentlichung interpretiert und dahingehend untersucht, worin die Bedeutung der einzelnen Texte liegen könnte. Denn schon seinen Zeitgenossen war bewusst, dass diese nicht nur in den oftmals banalen, Allgemeinplätze wiederholenden Lehrsätzen zu suchen ist. Dies führte zu der paradox anmutenden Tendenz, die Lehrsätze als strategischen Ort zum Teil gänzlich unberücksichtigt zu lassen. Stattdessen wurde nach anderen Methoden gesucht, um die vermeintlich ‚eigentliche‘ Aussage der Fabeln sichtbar zu machen. Von Beginn an wurden die Apologe als Kommentare des politischen Geschehens in Frankreich, insbesondere am Hof von Louis XIV, sowie der Entwicklungen in Europa gesehen. Zugleich wurden sie als Spiegel gesellschaftlicher Machtverhältnisse und -beziehungen gelesen. Nachdem diese inhaltlich orientierte Interpretation lange Zeit das Bild der FABLES bestimmte, nimmt die jüngere La Fontaine-Forschung verstärkt die literarische Verfasstheit der Texte in den Fokus und betont deren Bedeutung für die Formulierung der Weisheit. So deutet die ästhetische Verfasstheit der Fabeln bzw. die gezielte künstlerische Charakterisierung der auftretenden Figuren auf deren moralisches Gewicht hin. Die FABLES sind zudem als Sammlung zu betrachten, in der durch ein Geflecht intratextueller Verweise Bezüge zwischen den einzelnen Fabeln hergestellt werden.

Mithilfe dieser drei Analyseansätze – politische Kontextualisierung, Ästhetisierung der Lehre und Intratextualität – soll der Ort der Weisheit zunächst inhaltlich bestimmt werden. In Anbetracht der Vernachlässigung des Lehrsatzes in der Forschung soll dieser in der Folge verstärkt in den Blick genommen werden. So sollen die verschiedenen Verfahren La Fontaines im Umgang mit der *moralité* analysiert und in ihrer Funktion entschlüsselt werden. Denn die Platzierung und Gestaltung des Lehrsatzes erfolgt nur auf den ersten Blick wie zufällig oder willkürlich. Das Epimythium hat eine andere strategische Bedeutung für die Weisheit der Fabel als ein Promythium. Anhand der handschriftlichen Manuskripte soll dies zudem im Prozesse der Genese einer Fabel exemplarisch nachvollzogen werden. Besondere Berücksichtigung sollen dabei zwei für La Fontaine charakteristische Varianten der Gestaltung finden, in denen sein literarisches Programm der Narrativierung und Ästhetisierung sichtbar wird: die Vervielfachung von Lehrsätzen und das Weglassen der *moralité*.

1. Politik, Ästhetik und Intratextualität

Die Fabeln Jean de La Fontaines können nicht nur als Sammlung individueller und gesellschaftlicher Verhaltensmaximen verstanden werden, sondern wurden immer auch als politisches Statement interpretiert. Eine solche Lesart liegt insbesondere dann nahe, wenn der Autor direkt auf zeitgenössische Ereignisse und Personen Bezug nimmt. *Le Pouvoir des fables* (VIII-4) beispielsweise bezieht sich auf den diplomatischen Auftrag von Paul de Barrillon d'Amencourt (1630–1691). Dieser sollte 1677 verhindern, dass sich England mit Spanien und den Generalstaaten gegen Frankreich verbündet.²⁶⁸ *Le Dragon à plusieurs têtes et le Dragon à plusieurs queues* (I-12) wird als Anspielung auf die von Louis XIV geführten Kriege gelesen²⁶⁹. Doch vor allem die Löwenfabeln lassen sich aufgrund der Assoziation von Löwe und König auf den Hof von Louis XIV übertragen.²⁷⁰ Diese Interpretationsrichtung ist von der Forschung umfassend erarbeitet, wobei zwei Richtungen die Analyse dominieren. Zum einen wird der Fokus auf einzelne Tiere gelegt, die vor dem politischen Hintergrund des 17. Jahrhunderts betrachtet und in den Fabeln jeweils kontextualisiert werden. Besondere Beachtung finden hier die ‚höfischen‘ Tiere wie Löwe, Wolf und vor allem der Fuchs. Zum anderen untersucht die Forschung die politische Aussagekraft einzelner Fabeln, die im historischen Kontext verortet werden. Auch hier werden einzelne Figuren und Situationen mit Personen und Ereignissen assoziiert.²⁷¹ Insbesondere Charles Hygin-Furcys *La Fontaine en action* (1875) verfolgt die politische Interpretation der FABLES mit äußerster Konsequenz und betrachtet jeden Apolog des I. Bandes vor dem Hintergrund eines historischen Ereignisses. Der Untertitel dieser Schrift, *Ouvrage spécialement destiné à l'instruction de la jeunesse*, beschränkt die FABLES zwar auf ein jugendliches Publikum, beschreibt im ersten Teil aber auch das methodische Vorhaben des Autors: *La Moralité de chaque Fable de La Fontaine développée et prouvée par un trait historique et biographique*.

268 Vgl. Collinet, *Notes et variantes* (1991), S. 1193.

269 Vgl. Collinet, *Notes et variantes* (1991), S. 1071.

270 Grimm weist in diesem Zusammenhang den Versuch zurück, ein Tier aus den FABLES mit einer konkreten historischen Person zu identifizieren. Hinter dem Löwen könnte man so Louis XIV vermuten. Der Löwe wird aber nicht nur als König der Tiere tituliert, sondern erscheint in II-9 *Le Lion et le Moucheron*, III-10 *Le Lion abattu par l'Homme*, III-14 *Le Lion devenu vieux*, IV-1 *Le Lion amoureux* und VI-14 *Le Lion malade et le Renard* als schwach, verletzlich, alt und unvernünftig, sodass in ihm kaum eine Beschreibung des Sonnenkönigs gesehen werden kann. Siehe dazu Grimm, *«Diversité est ma devise!»* (1992), S. 187ff..

271 Siehe dazu vor allem Couton, *La Politique de La Fontaine* (1959) sowie Jasinski, *La Fontaine et le premier recueil des Fables* (1966).

Die FABLES können aber noch aus einer anderen Perspektive als politischer Text verstanden werden, allerdings nicht aufgrund der Verweise auf zeitgeschichtliche Personen und Ereignisse, sondern aufgrund der inhaltlich politischen Dimension. Sie sind als Antworten auf die Frage zu verstehen, was eine Gesellschaft ausmacht, und was es braucht, um in ihr leben oder überleben zu können.²⁷² Die Darstellungen der Fabeln verweisen auf soziale Statiken und Dynamiken wie in *Le Marchand, le Gentilhomme, le Pâtre et le Fils de roi* (X-15) und *La Chauve-Souris, le Buisson et le Canard* (XII-7) oder verdammen die negativen Folgen einer Konzentration von Macht und Geld wie in *Du Thésauriseur et du Singe* (XII-3) und *Le Jardinier et son Seigneur* (IV4). La Fontaine suche so nach einer Veränderung des sozialen Verhaltens zum besseren hin. Staatspolitische Fragen behandle er aus einer Haltung heraus, die den Gewohnheiten seiner Zeit durchaus gegenübersteht, und die nach einer „reconstitution d’une société dissoute par l’esprit d’aventure ou de conquête“ strebe, ohne dabei selbst Partei zu ergreifen.²⁷³ Die vielgestaltigen Fabeln seien so ein Bild des Menschen in seiner ganzen Bandbreite, wodurch erst die politischen Realitäten des 17. Jahrhunderts sichtbar werden.²⁷⁴

La Fontaines Interesse an der Gesellschaft zeigt sich in *L’Homme et son image* (I-11) nicht in der Tatsache einer narzisstischen Figur als Symbol einer ebenso verfassten Gesellschaft, einer Figur, die die eigene Lasterhaftigkeit flieht. Vielmehr sind es die für die Gesellschaft stehenden Spiegel, die das Falsche und Schlechte erst hervorbringen. Aus diesem Grund sucht der Narziss in einer rousseauistischen Bewegung die Einsamkeit.²⁷⁵ Auf ähnliche Weise ist auch in *Le Loup et l’Agneau* (I-10) von den beiden Figuren zu abstrahieren und die Präsenz des Politischen aufzuzeigen. Die Gesellschaft tritt einerseits im „on me la dit“ (V. 26) auf, dem Gerücht, das in diesem Fall genauso ungerechtfertigt ist wie die Handlung des Wolfes. Andererseits ist es nicht der Wolf, der für La Fontaines Gesellschaftskritik steht – denn ein echter Wolf würde nie, wie in der Fabel, die Spielregeln offenlegen, nach denen die Starken die Schwachen dominieren –, sondern das Lamm. Sein Verhalten, insbesondere seine Sprache, kennzeichnen es als gut erzogen und respektvoll, allerdings gehört es auch zu Schäfern und Hunden – „Vous, vos Bergers, et vos Chiens“ (V. 25) –, eine Gemeinschaft, die den Wolf ausschließt und diesen letztlich zu seinem Handeln zu zwingen scheint, so wie dieser seinen Willen dem Schaf aufzwingt.²⁷⁶ Im Verbund

272 Vgl. Boutang, *La Fontaine politique* (1981), S. 36.

273 Vgl. Boutang, *La Fontaine politique* (1981), S. 36f..

274 Vgl. Boutang, *La Fontaine politique* (1981), S. 191.

275 Vgl. Boutang, *La Fontaine politique* (1981), S. 193.

276 Vgl. Boutang, *La Fontaine politique* (1981), S. 195–197.

mit *Le Loup et le Chien* (I-5) wird der städtisch-zivilisierten Gesellschaft eine Art Naturzustand gegenübergestellt,²⁷⁷ wobei die Gemeinschaftlichkeit durchaus als problematisch dargestellt wird. So wäre in *Le Loup et l'Agneau* (I-10) zu fragen, inwiefern die Gesellschaft ihre Schutzfunktion erfüllt, wenn das Lamm allein und ungeschützt dem Wolf gegenüber treten muss. In *Le Loup et le Chien* (I-5) wird der Preis, den der Hund für seine Zugehörigkeit zur Gemeinschaft zahlen muss, deutlich beziffert. Er muss Bettler und Herumtreiber verjagen und seinem Herrchen zu Gefallen sein, vor allem aber ist er angebunden, und das Halsband reibt seinen Hals wund, beeinträchtigt also seine körperliche Unversehrtheit. Es erscheint somit zumindest fraglich, ob die Macht des hobbesschen Herrchens, der hier als Leviathan und König zu lesen ist, noch gerechtfertigt ist.

Bereits an diesen Beispielen wird sichtbar, worin eine grundsätzlich politische Lesart der FABLES bestehen kann: Sie abstrahiert von den jeweils auftretenden Figuren und macht die grundlegenden Beziehungen deutlich, die in den Fabeln dargestellt und verhandelt werden. Dabei treten zwei Aspekte hervor, welche die politische Haltung verkörpern, die in ihnen zum Tragen kommt. Zum einen sind sie von Machtbeziehungen und einem Machtgefälle durchzogen, sodass insbesondere das Verhältnis von Herrschen und Dienen als menschliche Gemeinschaften begründend angesehen werden kann. Beispielhaft dafür ist die Figur des Esels, der aufgrund seiner Bedeutung als Lasttier und seiner symbolischen Verbindung mit Dummheit, Demut und Geduld²⁷⁸ als dienende Figur schlechthin auftritt. Seine Gefangenschaft in einem Zustand der Abhängigkeit wird in *L'Âne et ses maîtres* (VI-11) beschrieben, auch wenn der Fokus auf den ersten Blick auf der Einfalt des Esels liegt, der nicht zufrieden mit dem ist, was er hat. Gleichsam als Strafe wird er von einem Besitzer zum nächsten weitergegeben, was zu schwereren Arbeiten und letztlich dazu führt, dass er sich nach seinem Vorbesitzer zurücksehnt. Deutlich wird aber die sklavenartige Kondition des Esels, der nicht darüber bestimmen kann, für wen und ob er überhaupt arbeiten will. Vielmehr wird er wie ein Gegenstand weiterverkauft, auf seine Bedürfnisse wird keine Rücksicht genommen, seine einzige Funktion besteht im Dienen.²⁷⁹ In den Fabeln *Le Cheval et l'Âne* (VI-16) und *L'Âne et le chien* (VIII-17) bleibt diese Rolle erhalten, auch wenn das Herrchen in diesen Texten abwesend ist. *Le Cheval et l'Âne* (VI-16) erzählt von einem Esel, der es ablehnt, einem Pferd einen Teil seiner schweren Last abzunehmen. Als das Pferd schließlich erschöpft zusammenbricht, muss der Esel selbst die gesamte Last tragen. In *Le Cheval et*

277 Vgl. Boutang, *La Fontaine politique* (1981), S. 228f..

278 Vgl. Haaser, *Esel* (2008), S. 88a–89b.

279 Vgl. auch Boutang, *La Fontaine politique* (1981), S. 198.

L'Âne (VI-16) verweigert hingegen der Esel einem Hund seine Hilfe. Dieser verteidigt ihn deshalb später nicht gegen Wölfe. In der ersten Fabel tritt das Herrchen nur als „on“ auf (V. 15), in der zweiten schläft es. Beide Fabeln handeln davon, dass sich die Protagonisten nicht gegenseitig helfen, wobei der Esel sowohl um Hilfe bittet als auch die Hilfe selbst verweigert. Das Pferd, das hier mit dem Adelsstand zu assoziieren ist, lehnt die Hilfe aufgrund des Standesunterschiedes ab. Die Fabel schildert somit, wie in Abwesenheit des Königs zunächst der Adel die Macht übernimmt. Esel und Hund sind jedoch derselben Gesellschaftsschicht zuzuordnen, sodass die ablehnende Haltung des Esels hier schwerer wiegt. Eigentlich ist sie existenziell geboten, Esel und Hund sind in ihrer dienenden Eigenschaft darauf angewiesen, sich gegenseitig zu unterstützen – insbesondere in Abwesenheit des Herrchens. Die Abhängigkeit vom König wird also zu einer doppelten: Die niederen Stände sind nicht nur zu Gehorsam verpflichtet, sondern auch auf ihn angewiesen. Fehlt die ordnende Hand des Königs, werden sie ins Chaos stürzen, so die These dieser Fabel.²⁸⁰ La Fontaine bringt zum Ausdruck – bei aller Kritik an einseitiger Machtausübung –, wie gefährlich ein unüberlegtes Aufbegehren gegen den absolutistischen Herrscher ist – eine Aussage, die auch auf *Les Membres et l'Estomac* (III-2) verweist. Er traut in diesen beiden Fabeln weder dem Adel, noch den niederen Ständen zu, das Machtvakuum zu füllen, das ein Ende der Monarchie hinterlassen würde – und legitimiert in dieser Hinsicht die absolutistische Herrschaft von Louis XIV.

Zum anderen greifen in La Fontaines Fabeln Prozesse der Nachahmung.²⁸¹ Hier wird insbesondere La Fontaines gesellschaftskritische Haltung deutlich, denn der Versuch, andere zu imitieren, wird zumeist als Scheitern dargestellt. Der Frosch aus *La Grenouille qui se veut faire aussi grosse que le Bœuf* (I-3) ‚platzt‘ bei seinem Versuch, einen König oder Gott nachzuahmen. Der Rabe aus *Le Corbeau et le Renard* (I-2) mag in seiner Eitelkeit zwar lächerlich wirken, doch strebt er vor allem danach, dem schmeichelhaften Bild zu entsprechen, das der schlaue Fuchs von ihm malt. Der Esel aus *L'Âne et le Petit Chien* (IV-5) möchte wie das Hündchen von seinem Herrchen geliebt und gestreichelt werden und ahmt deshalb das Verhalten eines Schoßhündchens nach. Als er an seinem Herrchen hochspringt und versucht, dessen Gesicht abzulecken, wird er jedoch grob weggestoßen. In diesen Fabeln zeichnet La Fontaine grundlegende gesellschaftliche bzw. soziale Verhaltensweisen nach. Das Streben, die gesellschaftlich höher Stehenden nachzuahmen, zeugt so von dem Willen, die eigene gesellschaftliche Stellung zu verbessern. Genau dies wird vom Hasen in *Les*

280 Vgl. auch Boutang, *La Fontaine politique* (1981), S. 198ff..

281 Vgl. auch Boutang, *La Fontaine politique* (1981), S. 211–220.

Oreilles du Lièvre (V-4) reflektiert: Als der Löwe in einem Erlass alle Hörner verbietet, sorgt sich der Hase um seine Ohren. Diese sind zwar keine Hörner, doch könnten sie für solche gehalten werden. Wer könne schon den Schatten eines Hornes von dem eines Hasenohres unterscheiden? Der Hase ist sich also der gesellschaftlichen Funktionsweise bewusst, die aus einem aufgeblähten Frosch kein Rind, aus einem Raben keine Nachtigall, und aus einem tollpatschigen Esel kein süßes Hündchen macht, die aber sehr wohl in allem, was spitz zuläuft, ein Horn und somit eine Bedrohung erkennt.

La Fontaines Fabeln verweisen nicht nur in der Wahl der Figuren auf gesellschaftspolitische Dimensionen. Der Löwe ist zwar immer ein König, aber nicht immer auch Louis XIV. Der Versuch, seine Apologe lediglich als Übertragung der Gesellschaft ins Reich der Tiere zu sehen, vernachlässigt ein viel tiefer gehendes politisches Verständnis. So werden in ihnen vielmehr die Strukturen menschlichen Zusammenlebens (Machtverhältnisse und Hierarchien) und Verhaltens (Nachahmung) beschrieben.

Typisch für die Darstellung gesellschaftlicher Prozesse wie beispielsweise der Machtstrukturen und Hierarchien im Verhältnis von Herrschen und Dienen in den FABLES – und grundsätzlich in Fabeln – ist die Inszenierung von Konfliktsituationen. Im Gegensatz zu den klassischen antiken Fabelautoren bieten La Fontaines Fabeln aber nicht immer eine eindeutige Auflösung des Konflikts an. Aufgrund der Aufhebung der klassischen Trennung von Lehrsatz und Erzählung sowie des innovativen Umgangs mit der *moralité* selbst, deren Position variabel gestaltet, die vervielfältigt oder weggelassen wird, ist sie auch nicht mehr der prädestinierte Ort, an dem Konflikte aufgelöst werden. In der Interpretation der Fabeln muss deshalb auf andere Instrumente zurückgegriffen werden. Neben einer grundsätzlich politischen Deutung soll im Folgenden ein Ansatz vorgestellt werden, der die Auflösung von Konflikten in der ästhetischen Struktur der Texte sieht.

Die Lösung dieses Problems verbirgt sich im Prinzip des *plaire et instruire*, des *delectare et podesse*, der Kunst, zu gefallen und zugleich zu belehren. Dieser Grundsatz bildet das Fundament des fabulistischen Schreibens und wird bei La Fontaine insbesondere in der Widmung des I. Buches evoziert. Hier steht das *plaire*, so wie es im Wortfeld der Kunst entfaltet wird („chanter“, „tracer“, „vers“, „peintures“), im Gegensatz zum „dire“, zum bloßen Sagen, das mit den Geschichtsschreibern assoziiert ist,²⁸² und veranschaulicht zugleich den Aspekt, der von La Fontaine als das Wesen seines Werkes bezeichnet wird: das *divertissement*. Der Autor unterstreicht

282 Vgl. La Fontaine, *À Monseigneur le Dauphin* (II), FC S. 29, V. 1, 14 und 11.

so bereits im ersten Satz der Prosawidmung das *Savoir-faire* seines Vorgängers Äsop: „S’il y a quelque chose d’ingénieux dans la république des lettres, on peut dire que c’est la manière dont Ésope a débité sa morale“²⁸³, die allein den Fabeln ihren wahren Wert verleiht. Die *utilitas* erstreckte sich dabei nicht nur auf angemessene Umgangs-, Verhaltensweisen, Handlungsmöglichkeiten und Grundsätze der Lebensführung, sondern auch auf die Wissenschaften. Es ist Äsop, der in den ersten zwei Absätzen der Fabelsammlung (!) allein dreimal erwähnt wird, der in seinen Fabeln wie kaum ein anderer *utilitas* und *delecatre, plaire* und *instruire* miteinander verbunden und so „la science parmi les hommes“²⁸⁴ verbreitet habe. In der *Préface* bringt La Fontaine sogar zum Ausdruck, dass der ästhetische Wert gegenüber der Nützlichkeit überwiegt: „On ne considère en France que ce qui plaît.“²⁸⁵

Gemäß dieser Auffassung lässt er die Weisheit in ihrem Unterhaltungspotenzial aufscheinen, das heißt in ihrer ästhetischen Verfasstheit. Hintergrund dafür ist im 17. Jahrhundert eine Konkurrenz unterschiedlicher Moralsysteme:

celle de l’héroïsme aristocratique dont le porte-parole serait Corneille, celle du pessimisme antihéroïque et janséniste de Pascal, de La Rochefoucauld et de Racine, et finalement celle d’un positivisme moral, d’une affirmation du monde malgré toutes ses déficiences qui serait celle de Molière.²⁸⁶

Karlheinz Stierle hat in seiner Studie dargestellt, dass sich diese Moralsysteme in literarischen Texten in einem ästhetischen Modus manifestieren, sich sogar notwendigerweise in diesem niederschlagen,²⁸⁷ und um die Gunst des Publikums wetteifern. Die *Maximes* von La Rochefoucauld würden dies besonders deutlich veranschaulichen, indem sie die Laster der Menschen in einer vollendeten literarischen Form entlarven. Deshalb könnten die Menschen das hässliche Bild ertragen, das La Rochefoucauld ihnen zeigt. Dieses Verfahren ist auch in den *FABLES* wirksam: „Chez La Fontaine nous trouverons une réflexion explicite sur la relation entre morale et esthétique, dans le sens d’une esthétique de la morale aussi bien que d’une morale de l’esthétique.“²⁸⁸ La Fontaine entwickelt somit „le lien fondamental entre

283 La Fontaine, *À Monseigneur le Dauphin* (I), FC S. 3.

284 La Fontaine, *À Monseigneur le Dauphin* (I), FC S. 3.

285 La Fontaine, *Préface*, FC S. 9.

286 Stierle, *Une morale du Grand Siècle* (2004), S. 231f.. Stierle bezieht sich hier auf Paul Bénichous *Morales du Grand Siècle* [1948]. Paris: Gallimard, 1997.

287 Vgl. Stierle, *Une morale du Grand Siècle* (2004), S. 232.

288 Stierle, *Une morale du Grand Siècle* (2004), S. 233.

esthétique et morale [...]. La fable est [...] le lieu même où esthétique et morale, connaissance morale et poésie se rencontrent et s'intensifient mutuellement.²⁸⁹ Wenn er hyperbolisch behauptet, „[t]out parle en mon ouvrage“²⁹⁰, bezieht sich dies auch auf die Form des Diskurses, die Art und Weise der Rede. Denn die Weisheit wird nicht explizit formuliert, sie erscheint nicht in Argumenten, sondern auf allen Ebenen der sprachlichen Darstellung, in Konnotationen, Syntax, Rhythmus, Reim und Klang. „Les fables ne sont pas ce qu'elle semblent être.“²⁹¹ Sie gefallen dank der „ornements de la poésie“, die bei Äsop noch eine „apparence puérite“ waren.²⁹² Oder, wie das lyrische Ich im *Épilogue* des XI. Buches erklärt:

C'est ainsi que ma Muse, aux bords d'une onde pure,
 Traduisait en langue des Dieux
 Tout ce que disent sous les cieux
 Tant d'êtres empruntant la voix de la nature.
 Truchement de peuples divers,
 Je les faisais servir d'acteurs en mon ouvrage;
 Car tout parle dans l'univers;
 Il n'est rien qui n'ait son langage.²⁹³

Programmatisch setzt La Fontaine dies in *L'Homme et son image* (I-11) in Szene, einer Fabel, die La Rochefoucauld gewidmet ist und dessen ästhetisches Credo spiegelt: Der Protagonist dieses Textes flieht die Spiegel, die ihm sein hässliches Gesicht zeigen. Erst seine Reflektion in der „source pure“ (V. 14) eines Baches ist ihm erträglich, denn „le canal est si beau“ (V. 19), dass er sein Abbild ertragen kann. Die Menschen können also ihre Laster erkennen, wenn sie ihnen in einer Form präsentiert werden, die sie erträglich macht. Flankiert wird diese Fabel, die den Mittelpunkt des I. Buches bildet, von der ersten und letzten Fabel des Buches. *La Cigale et la Fourmi*, die erste Fabel der Sammlung, enthält keinen Lehrsatz, sodass der Konflikt zwischen der arbeitenden Ameise und der die Muße verkörpernden Zikade ungelöst scheint. Die auf die Zikade bezogenen Verse sind im Gegensatz zu den einsilbigen, arhythmischen Repliken der Ameise so kunstvoll gestaltet, dass sie unwillkürlich ihre Tugendhaftigkeit darstellen. Am anderen Ende des ersten Buches steht mit *Le Chêne et le Roseau* (I-22) ebenfalls ein Text, in dem die Ästhetisierung der Moral deutlich zu er-

289 Stierle, *Une morale du Grand Siècle* (2004), S. 234f..

290 La Fontaine, *À Monseigneur le Dauphin* (II), FC S. 29, V. 4.

291 VI-1 *Le Pâtre et le Lion*, V. 1.

292 La Fontaine, *À Monseigneur le Dauphin* (I), FC S. 3.

293 La Fontaine, *Épilogue*, FC S. 445, V. 1–8.

kennen ist. Hier handelt es sich um die Darstellung physischer Kräfteverhältnisse,²⁹⁴ wobei die Protagonisten keinen Konflikt austragen. Vielmehr wird demonstriert, auf welche Strategien sie bei der Bewältigung von Krisensituationen zurückgreifen können. Die Eiche sieht sich in dieser Hinsicht besser gerüstet und zählt in einer längeren Tirade alle vermeintlichen Schwächen des Schilfrohrs auf (V. 2–17). Letzteres verzichtet auf das Mitleid der Eiche und vertraut auf seine Flexibilität. In der Tat ist es schließlich die Kraft des Baumes, der sich als zu steif und unflexibel erweist, sodass er vom Sturm gebrochen wird, während das Schilfrohr stark ist, indem es nachgibt, und deshalb nicht gebrochen wird. Stärke und Schwäche werden in ihr Gegenteil verkehrt, da die vermeintliche Stärke bzw. Schwäche zur Schwäche bzw. Stärke wird. Diese Umkehrung der Werte überträgt sich auf die Sprache der Protagonisten. Diese werden allein durch ihre Worte beschrieben, eine bei La Fontaine sonst häufig zu beobachtende Beschreibung oder Kommentierung durch den Fabulisten findet nicht statt. Stierle spricht deshalb auch von „chêne et roseau comme êtres de langage et par le langage.“²⁹⁵ Die Ästhetisierung der Moral wird von einer gewissen „souplesse du langage“²⁹⁶ getragen. Die Eiche macht in ihrem sechzehn Verse langen Diskurs eine Vielzahl kategorischer Aussagen und betont in einer rhetorischen Klammer, wie sehr das Schilfrohr Grund zu Klage hätte (V. 2 und 17). Hinter diese Setzung kann sie nicht zurück, sie bringen somit auf der Ebene des Diskurses die Kraft, aber auch die Unbeweglichkeit des Baumes zum Ausdruck. Das Schilfrohr hingegen begnügt sich mit sechseinhalb Versen (V. 18–24), sieht also keine Notwendigkeit, mehr Worte als notwendig zu verlieren. Damit vermeidet es nicht nur Aussagen, die nicht mehr zurückgenommen werden können, es kann auch flexibel auf neue Entwicklungen reagieren. Die Eiche, deren Position so festgewachsen wie der Baum ist, vermag dies nicht.

Sans moraliser aucunement, La Fontaine, par son art de la mise en paroles, nous fait comprendre que la raison humaine est plutôt du côté de la parole poétique que du côté de son manque.²⁹⁷

La fonction de l'esthétique dans cette perspective n'est pas seulement de dorer la pilule, elle est une condition nécessaire pour la connaissance morale.²⁹⁸

294 Vgl. hierzu auch Stierle, *Une morale du Grand Siècle* (2004), S. 236f..

295 Stierle, *Une morale du Grand Siècle* (2004), S. 237.

296 Stierle, *Une morale du Grand Siècle* (2004), S. 236f..

297 Stierle, *Une morale du Grand Siècle* (2004), S. 236.

298 Stierle, *Une morale du Grand Siècle* (2004), S. 235.

In jeder der drei soeben erwähnten Fabeln wird die Weisheit über ästhetische Mittel transportiert und kann jeweils erst durch eine philologische Analyse sichtbar gemacht werden. Besonders überzeugend ist diese Methode aber, da sie auch Bezüge über die einzelne Fabel hinaus herstellt. Stierle macht die Ästhetik der Moral so am Beispiel der „source pure“²⁹⁹ fest, die er als programmatisches Motiv auch in den Fabeln *Le Loup et l'Agneau* (I-10) und im *Épilogue* des XI. Buches erkennt.

Anhand von intertextuellen Bezügen lässt sich die Weisheit an einer weiteren ‚Position‘ verorten. Der Begriff der Intertextualität wurde zunächst von Julia Kristeva geprägt³⁰⁰ und später insbesondere von Antoine Compagnon und Michael Riffaterre weiterentwickelt.³⁰¹ Gérard Genette definiert ihn als „une relation de coprésence entre deux ou plusieurs textes, c'est-à-dire, eidétiquement et le plus souvent, [...] la présence effective d'un texte dans un autre“³⁰², wobei die Präsenz des Textes mehr oder weniger explizit ausfallen kann und in Form von direkten oder indirekten Zitaten, nicht kenntlich gemachten Verweisen (also Plagiaten) sowie Andeutungen auftreten kann. Unter Andeutung versteht Genette „un énoncé dont la pleine intelligence suppose la perception d'un rapport entre lui et un autre auquel renvoie nécessairement telle ou telle de ses inflexions, autrement non recevable“³⁰³. Für die FABLES sind Verweise und Bezüge zu Quellentexten, die Pierre Malandain auch als „premier degré d'intertextologie“³⁰⁴ bezeichnet, sehr gut erschlossen. So sind die zur Formel gewordenen Verse aus *Le Bûcheron et Mercure* (V-1), denen zufolge die FABLES

Une ample comédie à cent actes divers,
Et dont la scène est l'univers³⁰⁵

sind, verweisen auf die *Divina Commedia* (1320) von Dante (1265–1321) und Boccacios *Decamerone*. Wenn La Fontaine in der Widmung an den Thronfolger erklärt,

299 I-11 *L'Homme et son image*, V. 14.

300 Kristeva, Julia. *Séméiotikè*. Paris: Éditions du Seuil, 1969.

301 Compagnon, Antoine. *La Seconde main (Ou le travail de la citation)*. Paris: Éditions du Seuil, 1979; Riffaterre, Michael. *Essais de stylistique structurale*. Paris: Flammarion, 1971, *La Production du texte*. Paris: Éditions du Seuil, 1979 und *Semiotics of Poetry*. Bloomington u. a.: Indiana University Press, 1978.

302 Genette, *Palimpsestes* (1982), S. 8.

303 Genette, *Palimpsestes* (1982), S. 8.

304 Malandain, *La Fable et l'intertexte* (1981), S. 13.

305 V-1 *Le Bûcheron et Mercure*, V. 27f..

Quelqu'un autre te dira d'une plus forte voix
Les fait de tes aïeux et les vertus des rois.³⁰⁶

zitiert er Ariostos (1474–1533) *Orlando furioso* (1532):

Forse altri cantera con miglior plectro.³⁰⁷

Dieser wiederum nutzt eine Formulierung Dantes:

forse di retro a me con miglior voci
si preghera perché Cirra risponda.³⁰⁸

der auf Horaz verweist:

concines maiore poeta plectro
Caesarem [...].³⁰⁹

Neben dieser Quellensuche können intertextuelle Bezüge zu Werken ausgemacht werden, die nicht als Quellen für Fabeln dienen. So nennt beispielsweise *L'Homme et son image* (I-11) bekanntermaßen die *Maximes* von La Rochefoucauld, im zweiten Vers von *L'Amour et la Folie* (XII-14) wird Théophile de Viaus (1590–1626) *À M. Du Fargis* (1618) zitiert. Auch diese Bezüge sind relativ gut erschlossen und werden in der Regel in den kritischen Ausgaben der *FABLES* benannt. Für eine umfassende Analyse dieser intertextuellen Bezüge sei auf Pierre Malandains Monographie *La Fable et l'intertexte* (1981) und Robert Garettes Aufsatz *De Rabelais à La Fontaine. Quelques aspects formels d'intertextualité* (1993) verwiesen.

Das Phänomen der Intratextualität ist für die *FABLES* zwar ebenfalls gut erschlossen, eine systematische Analyse stellt allerdings noch ein Desiderat der Forschung dar. Intratextualität ist nach Malandain als eine „fonction autoréférentielle du texte, qui programme un travail de l'écriture sur des éléments précis du texte lui-même ou de textes antérieurs du même auteur“³¹⁰ zu verstehen. Allen Graden der Intertextualität bei La Fontaine ist gemein, dass sie aufgrund ihrer impliziten Verfasstheit grundsätzlich eine Rekonstruktionsleistung beim Lesen erfordern.³¹¹ Insbesondere die intra-

306 La Fontaine, *À Monseigneur le Dauphin (II)*, S., V. 12f..

307 Ariosto, *Orlando furioso* XXX, 16.

308 Dante, *Paradiso* I, 35f..

309 Horaz, *carm.* IV,2, V. 33f..

310 Malandain, *La Fable et l'intertexte* (1981), S. 12.

311 Siehe für eine pointierte Übersicht auch Wagner, *Intertextualité et théorie* (2006).

textuellen Verweise sollen im Folgenden dahingehend analysiert werden, dass sie als weiterer Ort der *moralité* in den FABLES anzusehen sind.

Betrachtet man das Ensemble aus dem dritten Einleitungstext *La Vie d'Ésope le Phrygien* und den ersten beiden Fabeln *La Cigale et la Fourmi* und *Le Corbeau et le Renard*, steht zu Beginn der Fabelsammlung die Erzählung des Ursprungs der Fabel, des Ursprungs der Fabelerzählung bzw. der Sprache. Denn die erste Lehre ist eine non-verbale, eine performative Moral.³¹² Der mythische Äsop wird zu Unrecht beschuldigt, die Feigen seines Herren gegessen zu haben. Nur durch eine Handlung kann sich der stumme Äsop verteidigen. Um seine Unschuld zu beweisen, erbricht er seinen Mageninhalt und demonstriert so, dass er keine Feigen³¹³ gegessen hat. Zugleich zwingt er die wahren Schuldigen zum Handeln, denn nun sind sie dazu aufgefordert, ihrerseits ihre Unschuld zu beweisen. Ohne sprechen zu können, ist Äsops Handeln dennoch beredt genug. Seine Weisheit bricht aus ihm hervor, das Erbrechen des Mageninhaltes ist allerdings eine Form der Rede, die keine Worte benötigt. Äsops ‚Rede‘ spricht keine Lehre, sie beschreibt vielmehr die Übertragung von *physis* in *logos*, in Sprache und Erzählung. Diese kann somit gleichsam als Erzählung vom Ursprung der Sprache gelesen werden, und folgerichtig erlangt Äsop nach diesem Ereignis auch die Fähigkeit, zu sprechen.³¹⁴

Dieser zunächst scheinbar unbedeutende Zusammenhang zwischen Sprache und Nahrung setzt sich in der ersten ‚eigentlichen‘ Fabel fort. In *La Cigale et la Fourmi* verfügt die Zikade zwar über Sprache – und sogar sehr reichlich, so kunstvoll nutzt sie sie –, es fehlt ihr aber an Nahrung. Ihr gegenüber steht die Ameise, die sogar über beides verfügt, mit beidem jedoch sehr geizig umgeht. Weder hilft sie der Zikade durch eine Nahrungsspende, noch gönnt sie ihr viele Worte. Die Macht über Nahrung und Sprache steht hier in einem Missverhältnis, wobei angedeutet wird, dass Sprache allein zum Überleben nicht reicht.

In der direkt folgenden Fabel, *Le Renard et le Corbeau*, stehen Sprache und Nahrung wiederum im Mittelpunkt. Hier führt der bewusste Einsatz von Worten letztlich aber zu einem Umschlagen der Verhältnisse. Zunächst verfügt der Rabe über die Speise (den *fromage*). Er schweigt zwar, ist aber offensichtlich des Sprechens mächtig. Im gegenüber steht der Fuchs, der wie die Zikade ein Meister des Wortes und vom Hunger getrieben ist. Hier scheint er sich das unglückliche Ende der Sängerin aus der ersten Fabel vor Augen zu führen und versucht deshalb auf eine andere Weise, an den

312 Vgl. Marin, *Le Récit originaire* (1979), S. 14–17.

313 Es ist sicher kein Zufall, dass es sich um Feigen handelt, gelten diese doch u. a. als Symbol der Erkenntnis und der Feigenbaum als Symbol der Erkenntnis von Gut und Böse. Siehe dazu ausführlich Sammer, *Feige/Feigenbau/Feigenblatt* (2008), S. 98a–99b.

314 Vgl. Marin, *Le Récit originaire* (1979), S. 17–20.

Käse zu gelangen. Er bittet den Raben also nicht um eine mildtätige Gabe – die wohl auch verweigert worden wäre – als Gegenleistung für seine Sangeskünste, sondern gibt ihm eine Kostprobe seiner Beredsamkeit, die nur scheinbar so kostenlos ist wie der immerwährende Gesang der Zikade. Denn in dem Moment, in dem der Rabe, der sich durch die schönen Worte des Fuchses geschmeichelt fühlt und seinerseits seine Sangeskunst zu demonstrieren beabsichtigt, zum Sprechen ansetzt, fällt ihm der Käse aus dem Schnabel und er muss den Preis bezahlen. Dabei verliert er nicht nur die Speise, sondern auch die Sprache: Während der Fuchs den Käse in den Pfoten hält und den Raben ironisch belehrt, bleibt dieser stumm zurück.³¹⁵

Das Verhältnis von Sprache und Nahrung ließe sich in der Folge des I. Buches weiter betrachten, etwa in *La Génisse, la Chèvre et la Brebis en société avec le Lion* (I-6), *Le Rat de ville et le Rat des champs* (I-9), *Simonide préservé par les Dieux* (I-14) oder *Le Renard et la Cigogne* (I-18). In allen diesen Texten fungiert das Essen als Motor der Entwicklung und dient als Ausdruck von Machtverhältnissen. So geht in der Regel der Besitz von bzw. das Verfügen über Speisen mit Macht einher. Ebenso wie dieser Besitz, wie gesehen, wechseln kann, erfolgt dann auch ein Wechsel in den Machtverhältnissen. So wie den Mächtigen der Besitz über Nahrungsmitteln auszeichnet, kennzeichnet ihn oftmals auch die Sprachfähigkeit. Äsops Widersacher, die ihn des Feigendiebstahls bezichtigten, sowie die Zikade und der Rabe bleiben am Ende wortlos.

Intratextuelle Verweise kennzeichnen vor allem die Fabel *Les Frelons et les Mouches à Miel* (I-21). Die vorletzte Fabel des ersten Buches erzählt von einem Streit zwischen Bienen und Hornissen um eine verwaiste Bienenwabe. Beide reklamieren diese für sich, sodass eine Wespe den Streit schlichten muss. Nachdem unzählige Zeugen verhört wurden, ist aber immer noch keine Lösung in Sicht, sodass eine Biene vorschlägt, dass beide Parteien beweisen sollten, inwiefern sie überhaupt zum Bau einer Honigwabe im Stande sind. Die Weigerung der Hornissen wird als Beleg für die Rechtmäßigkeit des Anspruchs der Bienen gewertet, denen daraufhin die Wabe zugesprochen wurde. Auch hier kommen die Hornissen nicht noch einmal zu Wort, wodurch der moralische Sieg der Bienen unterstrichen wird. Ähnlich wie Äsop demonstrieren diese ihre Weisheit durch eine Handlung, bzw. den Vorschlag einer Handlung: die Konstruktion einer Wabe. *Logos* wird so in *physis* übertragen. Die Wahrheit ihrer Worte soll sich also in der Tat erweisen, zudem ist der Honig symbolisch ähnlich aufgeladen wie die Feige.³¹⁶ Das Promythium „À l'œuvre on connaît l'artisan“ (V. 1) ließe sich so auch auf Äsops Abenteuer übertragen.

315 Vgl. Marin, *Le Récit originnaire* (1979), S. 20.

316 Vgl. Butzer/Jacob, *Honig* (2008), S. 164b–165a.

Der Vers „N'a-t-il point assez léché l'ours?“ (V. 22), in dem sich die Biene über die Langsamkeit der richtenden Wespe beschwert, nutzt eine Redewendung, die wohl auf Rabelais' *Tiers livre* zurückgeht, in der die Metapher der Bärin entwickelt wird, die ihr Junges ableckt,³¹⁷ und beschreibt, dass eine Person offenbar noch nicht erfahren genug ist. Die Redewendung verweist auch auf *L'Ours et l'Amateur de jardins* (VIII-10), in der der Bär als „demi léché“ (V. 1) charakterisiert wird. Er erscheint als nicht sehr erfahren, insbesondere in seiner Freundschaft zum Gartenliebhaber. In seiner weltlichen Unbeholfenheit erkennt er auch nicht, dass der Ziegelstein, mit dem er nach einer Fliege wirft, die auf der Nase seines Freundes sitzt, vielmehr diesen als das Insekt erschlagen wird. Dieser Mangel an Voraussicht gleicht dem von Äsops Widersachern und den Hornissen. Die „écailles pour les plaideurs“ (V. 38) aus dem letzten Vers von *Les Frelons et le Mouches à miel* (I-21) nehmen das Nahrungsmotiv auf, verweisen darin jedoch auf zwei andere Fabeln. Zum einen findet sich hier ein direkter Verweis auf die Fabel *Les Huîtres et les Plaideurs* (IX-9), in der sich zwei Pilger um eine Auster streiten, die schließlich von der Person genommen wird, die ihren Streit schlichten soll. Hier wird also auch das Streitmotiv wieder aufgegriffen, allerdings anders aufgelöst. Konnte sich im I. Buch der *FABLES* noch die Biene durch ihre kluge Argumentation durchsetzen, freut sich nun der dritte beim Streit der zwei Pilger. Dies verweist zum anderen auf *Les Voleurs et l'Âne* (I-13), in der sich zwei Personen um einen Esel streiten, der währenddessen von einem dritten geraubt wird. Diese Verweise auf themenverwandte Fabeln betonen also umso mehr die Bedeutung kluger Voraussicht.

Die Weisheit in La Fontaines Fabeln wird auf unterschiedlichen Ebenen konstituiert. Die inhaltliche Analyse der Erzählungen, Figurenkonstellationen und -charakterisierungen sowie auch biographische Deutungen werden durch eine politische Lesart ergänzt, durch welche die *FABLES* nicht nur als zeitgeschichtliches Dokument, sondern auch als Beschreibung grundlegender gesellschaftlicher Prozesse betrachtet werden können. Durch intratextuelle Analysen können Verweise innerhalb der Fabelsammlung offenbart werden, welche weitere Bedeutungsebenen sichtbar machen können und so eine Lesart der Fabeln *durch* Fabeln ermöglichen. Schließlich gilt es, die Fabeln aber vor allem als literarische, lyrische Texte zu interpretieren, deren ästhetische Verfasstheit grundlegend zu Bedeutungskonstitution der Texte beiträgt. In diesem Sinne kann von einer ‚Ästhetik der Weisheit‘ dahingehend gesprochen werden, dass die *sagesse*, die

317 Vgl. Collinet, *Notes et Variantes* (1991), S. 1076 und Rabelais, *Le Tiers Livre* (1990), XLII, S. 478.

‚moralische‘ Bedeutung einer Fabel, über ihre ästhetische Konstruktion transportiert wird. Unberücksichtigt bleibt bei diesen Ansätzen der klassische, den Fabeln La Fontaines zumeist beigefügte, wenn auch hochgradig flexibilisierte Lehrsatz. Das Bestreben, die Weisheit sichtbar zu machen, darf aber auf eine Analyse der *moralité* nicht verzichten. Die vorliegenden Ansätze sind deshalb im Folgenden um eine Reflexion der Position des Lehrsatzes zu ergänzen.

2. Verschleierung, Widerspruch, *adoucement*: Funktionelle Positionierung der *moralité*

In jedem Text gibt es Orte von strategischer Bedeutung. Dies können beispielsweise besondere Aussprüche oder Phrasen sein, Skandierungen, Blockadepunkte, Verbindungen zum Nicht-Text, Momente der intratextuellen Redundanz, des Rückblicks oder der Vorausschau, Grenzen der Erzählung, Anfangs- und Endpunkte von homogenen textlichen Untereinheiten, Schlüsselpunkte der Lektüre, an denen sich unerwartete Perspektiven eröffnen, an denen schon bekannte Informationen und das Schon-gelesene aufeinandertreffen. Einige von ihnen sind durch feste Termini definiert: Titel, Motto, Vorwort, Incipit, Höhepunkt, Klimax, Übergang, Abschweifung, Zäsur, Katastrophe, Zusammenfassung, Epilog, Résumé etc.. Viele lassen sich nur eingeschränkt begrifflich fassen: Übergänge zwischen Strophen, Kapiteln, Leerzeilen und Absätzen; Grenzen zwischen direkter und indirekter Rede, zwischen Erzählung und Beschreibung, zwischen verschiedenen Fokalisationen, Stimmen etc.. Alle diese Orte greifen auf einer formalen, semiologischen Ebene, also der „manifestation linguistique du texte, mise en relief par divers procédés stylistiques destinés à focaliser l’attention du lecteur et à stimuler la mémoire en ordre proche“ und einer inhaltlichen, semantischen Ebene, dem „ensemble des macro-structures discursives d’ordre lointain, structures narratives, logiques, descriptives“.³¹⁸

Grundsätzlich ist die Annahme strategischer Orte in Texten allerdings problematisch, insbesondere in Bezug auf Fabeln. Denn so besteht die Gefahr, eine akkumulative Lesart zu favorisieren, die den Sinn eines Textes an seinem Ende bzw. an strategischen Orten wie dem Lehrsatz konstituiert. Der vorliegenden Arbeit liegt hingegen ein hermeneutisches Textverständnis zu Grunde, nach dem alle Teile des Textes gleichermaßen zur Sinnkonstitution beitragen. Die Konstruktion des Gesamttextes ermöglicht ‚strategische Orte‘ überhaupt erst: Sie werden von der Gesamtheit des Textes

318 Hamon, *Clausule* (1975), S. 496.

getragen bzw. stehen zu seiner Gesamtheit in Relation. In Fabeln mit ihrer klassischen Aufteilung in *histoire* und *moralité* kommt der Positionierung der *moralité* dennoch eine besondere Bedeutung zu, denn sie formuliert und konstituiert offensiv und offensichtlich einen Sinn. Der Position des Lehrsatzes kommt dabei je nach Gattungsverständnis ein unterschiedlicher Status zu. Er ist mal mehr, mal weniger kodifiziert, auf einen bestimmten Ort festgelegt, bewusst variabel gehalten und seit der Konstituierung der Fabel als eigenständige Gattung nur selten obligatorisch.³¹⁹

Die Fabeln Jean de La Fontaines stehen beispielhaft für die enorme Variabilität der Gattung, insbesondere in Bezug auf die Positionierung des Lehrsatzes. Grundsätzlich können fünf verschiedene Formen unterschieden werden, d. h. jeweils verschiedene Positionierungen im Fabeltext. Die *moralité* kann zunächst als sogenanntes Promythium am Anfang oder als sogenanntes Epimythium am Ende der Fabel stehen. Klassischerweise versteht man unter Pro- und Epimythium einen am Anfang bzw. Ende sichtbar – häufig durch eine Leerzeile – abgetrennten Lehrsatz. In der vorliegenden Arbeit wird hingegen ein weiteres Verständnis zu Grunde gelegt, sodass unter Pro- bzw. Epimythium alle Formen von Lehrsätzen am Anfang bzw. Ende einer Fabel verstanden werden. Sie müssen nicht typographisch abgesetzt sein und auch nicht im ersten bzw. letzten Vers stehen. Anfang und Ende werden vielmehr als größere formale Sinneinheit verstanden.

Neben diesen klassischen Formen sind die folgenden drei spezifisch für La Fontaines Flexibilisierung der *moralité*. Er ist der erste Fabeldichter, der den Lehrsatz auch in die Fabel einschiebt, ihn also weder an den Anfang, noch an das Ende setzt. Einige seiner Apologe enthalten auch mehrere Lehrsätze, ebenfalls ein Novum in der Fabelnliteratur. Schließlich präsentiert die erste Fabel seiner Sammlung, *La Cigale et la Fourmi* (I-1), eine fünfte Form, die durch das Fehlen der *moralité* gekennzeichnet ist.³²⁰ La Fontaines Variabilität im Umgang mit dem Lehrsatz zeigt sich außerdem in Mischformen, bei denen mehrere der fünf Grundtypen kombiniert werden.

Angesichts des großen Variantenreichtums ist zu vermuten, dass sich der Autor jeweils bewusst für eine bestimmte Form bzw. Position des Lehrsatzes entschieden hat. Für das Pro- und Epimythium ist zudem anzunehmen, dass La Fontaine auch die strategische Position am Anfang bzw. Ende des

319 Siehe dazu Abschnitt II, Kapitel 2.1.

320 An dieser Stelle sei auf die terminologische Differenzierung verwiesen, nach der in dieser Arbeit unter *moralité* bzw. *Moralität* der *Lehrsatz* verstanden wird, also der Teil einer Fabel, an dem eine *Weisheit* bzw. *Lehre* formuliert wird. Das Fehlen einer *moralité* bedeutet also nicht, dass die Fabel keine Weisheit vermittelt. Siehe dazu Abschnitt II, Kapitel 2.1.

Textes nutzt. Diese Grenzbereiche des literarischen Textes sollen deshalb in der Folge daraufhin geprüft werden, wie sie für die Bedeutungskonstituierung in der Fabel fruchtbar gemacht werden können. Dabei wird an Untersuchungen angeschlossen werden, die diese beiden Räume im literarischen Text insbesondere im Bereich der Prosa erschlossen haben. Andrea De Lungo untersucht das Incipit von Romanen, Barbara Herrnstein-Smith das Ende von lyrischen Texten und Simone Blavier-Paquot die *moralité* in den FABLES. Eine theoretische Erschließung der weiteren Lehrsatzformen erweist sich hingegen als problematischer. Es kann zwar an einzelne Studien angeknüpft werden, die Analyse wird jedoch stärker am Text ausgerichtet werden, um dann ausgehend von der Interpretation Rückschlüsse auf die poetologischen Zusammenhänge zu ziehen. Für die Fabelform, in der auf den Lehrsatz verzichtet wurde, kann hingegen auf eine Studie von Karlheinz Stierle zurückgegriffen werden, die der Funktionsweise dieses Fabeltyps nachgeht. Seine Überlegungen sollen zusätzlich in Verbindung zu Theorien der literarischen Formen der Absenz gesetzt werden.

Aufgrund nur weniger überlieferter Handschriften ist es kaum möglich, auf etwaige produktionsästhetische Überlegungen La Fontaines zur Positionierung des Lehrsatzes zu schließen, da die Entstehungsprozesse einzelner Fabeln nicht nachzuvollziehen sind. Für den Großteil sind nur die von ihm veröffentlichten, endgültig redigierten Fabeln bekannt. Diese werden von einer Handvoll posthum veröffentlichter Texte ergänzt. La Fontaine hat zwar über die etwa dreißig Jahre seiner literarischen Beschäftigung mit Fabeln und den zwei maßgeblichen, mit Neuauflagen verbundenen Erweiterungen der FABLES zahlreiche Apologe überarbeitet. Meist handelt es sich dabei aber um geringfügige und für die *moralité* irrelevante Änderungen. Handschriftliche Fassungen von Fabeln, die vom publizierten Text abweichen und deshalb auf eine frühere Form verweisen, sind von den ca. 240 Fabeln lediglich für 31 Texte bekannt, die von der Forschung weitestgehend unberücksichtigt geblieben sind. Dabei lässt sich in einzelnen Fällen tatsächlich die Entstehung einer Fabel aus zwei, teilweise sogar drei Varianten ableiten. Da aus dieser Entwicklung auch hervorgeht, wie strategisch der Autor den Lehrsatz positioniert hat, wird auch explizit auf diese Manuskripte eingegangen werden. Denn eine solche Analyse bestätigt den Ansatz der vorliegenden Arbeit, gezielt die Position des Lehrsatzes und ihre Relevanz für die Bedeutungskonstituierung der Fabel zu untersuchen. Zugleich wird ein wichtiger Beitrag zur La Fontaine-Forschung geleistet, indem einerseits ein umfassender Überblick über die bekannten Manuskripte, ihre Quellen und derzeitigen Fundorte gegeben wird, und andererseits durch die ausführliche Analyse die Bedeutung dieser Handschriften für die weitere Forschung zu den Fabeln demonstriert wird.

Eine Sonderform der *moralité* stellt der Kommentar dar, in dem der Fa-

bulist und scheinbar auch der Autor Stellung zu einer Fabel beziehen. Dieser Kommentar kann selbst Teil der eigentlichen lyrischen Fabel sein (z. B. VII-2 *Le Mal Marié*), durch eine Leerzeile abgesetzt, aber immer noch zur Fabel gehörig sein (z. B. I-13 *L'Astrologue qui se laisse tomber dans un puits*, oder Widmungen wie in XII-23 *Le Renard anglais*), eine ganze Fabel umfassen (z. B. II-1 *Contre ceux qui ont le goût difficile*) und als eingeschobene (z. B. I-15/16 *La Mort et le Malheureux – La Mort et le Bûcheron*) oder nachgestellte kursive Erläuterung auftreten (z. B. II-3 *Le Loup plaidant contre le Renard par-devant le Singe*). Die Kommentare können teilweise auch sehr umfangreich sein und sind von ausführlicheren Begründungen einer *moralité* zu unterscheiden. In diesen spricht eindeutig noch der Fabulist, die Erzählinstanz der Fabel, während bei den Kommentaren die Grenze zum Autor stärker verwischt. In den Kommentaren kann der Fabulist seine Erzählintention, die er mit einer Fabel verfolgt, näher ausführen. Auch können die Umstände der Entstehung reflektiert oder allgemeine poetologische Gedanken geäußert werden. Die Position der Kommentare ist nicht festgelegt. Sie können, wie die *moralité*, vor oder nach dem eigentlichen Fabeltext stehen, aber auch in diesen eingeflochten sein.³²¹ Aus dieser Perspektive können sie deshalb auch als eine zusätzliche Form der Lehre betrachtet werden, die zwischen Figur, Fabulist und Publikum eine zusätzliche Instanz etabliert und die reflexive Distanz zwischen Rezeption und Text um eine Ebene erweitert.

Häufig wird der Variantenreichtum des Lehrsatzes in La Fontaines Fabeln mit dessen ausdrücklicher Orientierung am Geschmack des Publikums begründet. La Fontaine variiere die Position der *moralité*, um sein Publikum in erster Linie nicht zu langweilen. Dabei handelt es sich allerdings um eine simplifizierende Auslegung seiner Ästhetik der Fabel. Schon eine einfache überblicksartige Analyse des Ortes der *moralité* zeigt, dass dieser zumindest nicht nur in Hinblick auf Abwechslungsreichtum gestaltet wurde. Auffällig ist nämlich vielmehr eine Häufung bestimmter *moralité*-Formen. Im I. Buch nimmt die Variabilität zum Ende hin zu: Die meisten der ‚unregelmäßigen‘ Fabeln, die von der Regel des Epimythiums – der häufigsten Form der Lehrsatz-Positionierung – abweichen, stehen am Ende des Buches. Ähnliches lässt sich auch im II. Buch feststellen: Hier ist eine Hälfte der nur vier unregelmäßigen Fabeln in der Mitte, die andere am Ende des Buches platziert. Buch III hingegen weist ein unregelmäßiges Cluster in der Mitte auf, das drei der fünf unregelmäßigen Apologe umfasst, während in Buch IV die Variation zum Ende hin zunimmt. Diese Tendenz zur Häufung von ‚unregelmäßigen‘ Lehrsatzformen kann auch in den weiteren Büchern des 1. und 2. Bandes der FABLES beobachtet wer-

321 Vgl. dazu auch Blavier-Paquot, *La Fontaine* (1961), S. 135–145.

den. Eine reine Orientierung am Prinzip der Abwechslung lässt sich somit nicht belegen. Lediglich das letzte Buch scheint stärker an diesem Prinzip ausgerichtet. Es ist zudem das einzige, in dem das Epimythium nicht die dominante Form der *moralité* darstellt. Vielmehr kann hier eine Inflation von Lehrsätzen festgestellt werden, die von einer hochgradigen Poetisierung der Fabel zeugt. Der Verweis auf die Orientierung am Geschmack des Publikums, das nach Abwechslung verlange, argumentiert also entweder zu oberflächlich, oder unterschätzt das Salonpublikum. Deutlich wird hingegen, dass La Fontaine häufig ähnlich strukturierte Fabeln aufeinander folgen lässt, sodass eine über den Unterhaltungseffekt hinaus bestehende Semantisierung der Lehrsatz-Verortung zu vermuten ist, und die *moralité* vielmehr strategisch gestaltet wird.

2.1 Der Lehrsatz als Incipit: Prophezeiung – Intratextualität – Gesellschaftskritik

Der Status des Lehrsatzes wird in poetologischen Schriften zur Fabel kontrovers diskutiert. Dies ist auch darauf zurückzuführen, dass die *moralité* zwar zu den typischen, aber nicht zu den gattungskonstitutiven Merkmalen zu zählen ist. Insbesondere seit der zunehmend variableren Gestaltung von Apologen mit den FABLES VON La Fontaine, die im Gegensatz zur stärkeren Kodifizierung in der klassischen Tradition stehen, widmet sich die Analyse von Fabeln zunehmend weniger der in Lehrsätzen formulierten Weisheit. Damit einher geht in der Folge ein mangelndes Interesse an der Position des Lehrsatzes. Zumeist begnügt man sich damit, auf die Tradition des Epimythiums bei Äsop bzw. des Promythiums bei Phaedrus zu verweisen und anzunehmen, dass der Lehrsatz in der äsopischen Fabel die Weisheit gewissermaßen induktiv aus der Erzählung schlussfolgert, während beim Promythium die *histoire* deduktiv als Beleg für die Gültigkeit einer vorher formulierten Weisheit fungiert.

Typographisch gibt es keine systematische Trennung des Lehrsatzes von der Erzählung. Eine Leerzeile ist beispielsweise nicht ausschließlich für die Markierung einer *moralité* reserviert. Der Lehrsatz wird sogar je nach Druckausgabe mit der Erzählung verbunden oder von ihr durch getrennt. Wenn eine Fabel jedoch eine Leerzeile aufweist, diene diese entweder dazu, das Ende einer Entwicklung zu markieren, einen Leersatz anzukündigen oder um ein Promythium zu kennzeichnen.³²² Dieses typographische Mit-

322 Vgl. Blavier-Paquot, *La Fontaine* (1961), S. 50. Gleiches stellt die Autorin auch für die Verwendung der Kursivierung fest. Vgl. dazu Blavier-Paquot, *La Fontaine* (1961), S. 52–54.

tel kann allerdings die Bedeutung des Leersatzes unterstreichen oder die *moralité* leichter memorisierbar machen.³²³ Auch in der für die vorliegende Arbeit maßgeblichen Ausgabe der FABLES in der *Bibliothèque de la Pléiade* unter der Leitung von Jean-Pierre Collinet zeigt schon eine willkürliche Auswahl von Fabeln, dass weder jeder Lehrsatz, noch jedes Promythium durch eine Leerzeile abgesetzt ist.

Die Vernachlässigung der *moralité* spiegelt sich auch in der La Fontaine-Forschung. So existiert bisher lediglich eine Studie, in der die Position der *moralité* untersucht wird. Simone Blavier-Paquots Monographie *La Fontaine: Vues sur l'art du moraliste dans les Fables de 1668* von 1961 kommt so das Verdienst zu, erstmals in der La Fontaine-Forschung den Fokus auf diesen bis dahin – und auch seitdem – ignorierten Aspekt zu richten. In ihrer Arbeit untersucht Blavier-Paquot die Funktion der *moralité* für die Fabelhandlung, also inwiefern diese durch den Lehrsatz eingeleitet, zusammengefasst, ergänzt, erweitert oder negiert wird. Die *moralité* definiert sie als einen Kommentar, eine ‚Wahrheit‘, die durch die *histoire* illustriert wird. Der Lehrsatz sei nicht zwangsläufig eine Morallektion, auch kein praktischer Ratschlag, und auch nicht immer eine tatsächliche Deutung der Erzählung nach dem Schema ‚diese Fabel zeigt‘. Oftmals handele es sich um eine „simple constatation de la manière dont va le monde et du comportement des êtres“³²⁴ wodurch sich La Fontaine deutlich als Moralist zu erkennen gibt.

Blavier-Paquot verfolgt ihre Analyse insgesamt nicht mit letzter Konsequenz. So beschränkt sie ihre Untersuchung auf den ersten, 1668 veröffentlichten Band der FABLES. Dies reflektiert eine Strömung in der La Fontaine-Forschung, die versucht, die drei Bände der FABLES in einer Entwicklung von eher einfachen, noch stark in der klassischen Tradition verhafteten ‚äsoptischen‘ Fabeln zu eher komplexeren, philosophischeren und elaborierteren Texten zu sehen. Sicherlich unterscheiden sich die Apologe des ersten Bandes im Allgemeinen von denen des zweiten, 1678/1679 veröffentlichten Teils. Der vorliegenden Arbeit liegt hingegen die Auffassung zugrunde, in der Veränderung der Fabeln über die drei Bände hin vielmehr eine Folge von La Fontaines ästhetischem Programm der Narrativierung und Poetisierung der Fabel zu sehen. Diese beiden Prinzipien treten im zweiten und dritten Band lediglich deutlicher hervor. Aus dieser Perspektive ist eine getrennte Untersuchung der Bände nicht gerechtfertigt. Noch problematischer ist allerdings Blavier-Paquots ausdrücklicher und deshalb rein narratologischer Zugang. Sie geht allein der Frage nach,

323 Vgl. Bury, *Les « lieux » de la sagesse humaine* (1993), S. 121 und S. 123 sowie Michaut, *La Fontaine* (1913), S. 270.

324 Blavier-Paquot, *La Fontaine* (1961), S. 44f..

welche Funktion eine bestimmte Form der *moralité* für die Fabelerzählung hat, berücksichtigt dabei aber weder die inhaltliche Aussage des Lehrsatzes, noch inwiefern seine Positionierung selbst diese Aussage beeinflusst. Die Abwechslung von Texten, in denen der Lehrsatz an unterschiedlichen Positionen steht, das Einschleiben der *moralité* in die Erzählung und das Auftreten mehrerer Moralitäten führt sie zudem auf seine Orientierung am Geschmack des Publikums zurück. Die große formale Variabilität der lafontaineschen Fabel sieht sie so allein im Bestreben, beim Lesen nicht zu langweilen, und folgt damit einem bis dahin dominanten, aber eindimensionalen Verständnis.³²⁵

In ihrer konzeptionellen Ausrichtung ist ihre Monographie bisher die einzige systematische Untersuchung des Ortes der Moralität in den Fabeln von Jean de La Fontaine. Vereinzelt werden zwar auch in anderen Forschungsbeiträgen Überlegungen zur Position des Lehrsatzes angestellt, allerdings nie im Anschluss an eine profunde Analyse.³²⁶ Lediglich Sabine Gruffat verfolgt in ihrer Dissertation den Ansatz von Blavier-Paquot weiter und sieht bei La Fontaine eine Poetisierung des Lehrsatzes, in deren Folge es nicht mehr möglich sei, die Fabel als eine semantisch abgeschlossene Einheit zu betrachten. Vielmehr stelle sie – durch die *moralité* – Grundannahmen in Frage und hinterfrage die Verbindung von Theorie und Praxis. Die klassische moralische Belehrung werde zu einer individuellen Annäherung und Konstituierung des Textes.³²⁷ Gruffat verfolgt in ihrer Arbeit allerdings einen rezeptionsästhetischen Ansatz, dementsprechend ist auch ihre Analyse ausgerichtet, sodass eine auf das Publikum zentrierte Interpretation überwiegt. Die in einigen Fabeln zu beobachtende strenge typographische Trennung von *moralité* und *histoire* sieht sie deshalb ausschließlich als Folge didaktischer Überlegungen.³²⁸ Damit kann sie zwar eine eher zirkuläre als lineare Ausrichtung der FABLES begründen, die zu einer erneuten Lektüre der Fabeln einlädt, vernachlässigt aber Hinweise, die auf Anleihen an das Emblem und seine dreigliedrige Struktur von Motto, Bild und Erläuterung hinweisen.³²⁹ Abschließend sei noch auf Aurélia Gaillard verwiesen, die in ihrer Studie das Verhältnis von Lehrsatz und Erzählung in den Blick nimmt. Sie stellt so eine Hierarchie zwischen den beiden Elementen der Fabel fest, in der die Erzählung nach einem Promythium noch eine demonstrative, vor einem Epimythium aber nur noch eine

325 Vgl. Blavier-Paquot, *La Fontaine* (1961), S. 58, S. 109 und S. 117.

326 Vgl. für grundsätzliche Ausführungen zur Formulierung der Lehre bei La Fontaine Girardin, *La Fontaine et les Fabulistes* (1867), I, S. 399–442, und für verschiedene Möglichkeiten, den Lehrsatz zu platzieren Bornecque, *La Fontaine fabuliste* (1983), S. 253–262.

327 Vgl. Gruffat, *L'Art du moraliste* (2000), S. 527 und S. 529.

328 Vgl. Gruffat, *L'Art du moraliste* (2000), S. 526 und S. 531f..

329 Siehe dazu Abschnitt II, Kapitel 2.1.

illustrative Funktion habe.³³⁰ Der vorliegenden Arbeit liegt hingegen ein ganzheitliches Verständnis zugrunde, das bei Jean de La Fontaine von einer zunehmenden Auflösung der traditionellen Zweiteilung in Erzählung und Lehrsatz ausgeht.

Typographisch ist die *moralité* bei La Fontaine also nicht bestimmt. Anfang und Ende, zwei wesentliche ‚strategische‘ Orte in Fabeln, sind zudem bisher von der Forschung nicht nur in Bezug auf den Lehrsatz, sondern grundsätzlich weitestgehend vernachlässigt worden. Aus diesem Grund soll eine Annäherung an die Forschungsfrage über andere Textsorten ermöglicht werden. Die einschlägigen, auf Erzähltexte bezogenen Forschungen können punktuell durch auf Lyrik fokussierte anglistische Untersuchungen ergänzt werden.

a) Konzeptionen des *Promythiums* als *Incipit*

In der Forschung zu La Fontaines Fabelwerk wird die Position der *moralité* in ihrer Bedeutung für die Weisheit der Fabel kaum in den Blick genommen. Zwar haben sich Bornecque³³¹, Gruffat³³² und vor allem Blavier-Paquot³³³ dieser Thematik neben vereinzelt zu findenden Beobachtungen etwas eingehender gewidmet, sie verfolgen ihr Interesse jedoch nicht mit letzter Konsequenz. Bornecque beschränkt sich auf eine Auflistung von Möglichkeiten, wie der Lehrsatz platziert sein kann, Gruffat verfolgt einen ausschließlich rezeptionsästhetischen Ansatz und Blavier-Paquot untersucht nur die ersten sechs Bücher der *FABLES* auf die Funktion des Lehrsatzes für die Erzählung. Auch in der über La Fontaine hinausgehenden Fabelforschung bleibt die Position des Lehrsatzes bisher ein Forschungsdesiderat. Dies erstaunt umso mehr, da es sich bei der *moralité* um eines der typischsten Gattungsmerkmale handelt. Sie wird aber zumeist nur in die Interpretation einzelner Fabeln einbezogen und steht nur selten im Zentrum einer systematischen, analytischen Untersuchung. Die vorliegende Arbeit betritt hier also Neuland, wenn sie das Ziel verfolgt, die bereits vorhandenen punktuellen Erkenntnisse zu verbinden und darüberhinausgehend zu untersuchen, inwiefern die Positionierung des Lehrsatzes die Weisheit der Fabel modifiziert.

Um ein analytisches Instrumentarium für die Interpretation der hauptsächlichlichen Positionierung des Lehrsatzes an Anfang und Ende zu erarbei-

330 Vgl. Gaillard, *Fables, mythes, contes* (1996), S. 233 und S. 235.

331 Vgl. Bornecque, *La Fontaine fabuliste* (1983), S. 253–262.

332 Vgl. Gruffat, *L'Art du moraliste* (2000), S. 399–442.

333 Vgl. Blavier-Paquot, *La Fontaine* (1961).

ten, soll zunächst auf Ergebnisse zu anderen Textarten zurückgegriffen werden. Diese werden darauf hin geprüft, inwiefern sie auf lyrische Texte im Allgemeinen und Fabeln im Besonderen übertragen werden können. Da es sich bei La Fontaines Fabeln um lyrische Texte handelt, soll zunächst untersucht werden, inwiefern Studien zu Anfängen lyrischer Texte für die Fabelliteratur relevant sind. Dabei kann nach den bisherigen Forschungen festgestellt werden, dass die Poetik des Incipits lyrischer Texte, im Gegensatz zur Prosa, aber auch zum Ende von Gedichten, auffällig unerforscht ist. So wird allenfalls festgestellt, dass in Gedichten der Anfang nicht nur die Grenze von Fiktion und Realität markiert, sondern auch von poetischer und nicht-poetischer Sprache³³⁴, bzw. mit den Worten Michel Serres': „au commencement est le tohu-bohu“.³³⁵ Der Beginn fungiert als logische Basis des Textes³³⁶ und skizziert dessen wichtigsten Themen.³³⁷ Eine strukturelle, gattungsbezogene Analyse des Anfangs von lyrischen Texten steht allerdings bisher aus. Dabei zeigt schon die Indexierung von Gedichten anhand ihrer ersten Verse die Bedeutung des Incipits zumindest für die Lyrik. Diese sieht Steven G. Kellman auch in einer größeren Wirksamkeit gegenüber anderen Teilen eines Gedichtes, was sich vor allem dadurch zeige, dass der erste Vers im Vergleich zum Rest der einprägsamste Teil ist.³³⁸

Am umfangreichsten wurden bisher die Incipits von Prosatexten untersucht, wobei ein besonderer Schwerpunkt auf Romanen liegt. Sie sollen zunächst als Ausgangspunkt der Analysen dienen, können aber im einzelnen nur eingeschränkt auf die lyrischen Fabeln Jean de La Fontaines übertragen werden. Sie sind jedoch besonders fruchtbar für eine grundlegende Bestimmung des Anfangs von literarischen Texten.

Die *Ars poetica* des römischen Dichters Horaz (65–8) gilt als eine der ersten Analysen des Anfangs literarischer Texte.³³⁹ Horaz unterscheidet darin den Auftakt *in medias res*, bei dem unvermittelt in das Geschehen eingestiegen wird, und den Beginn *ab ovo*, bei dem die Aufnahme der Handlung langsam vorbereitet wird.³⁴⁰ Später wurden diese klassischen Formen ergänzt durch den metatextuellen Einstieg und den Anfang *in mediam personam*, beispielsweise beim Briefroman.³⁴¹

Andrea Del Lungo hat in mehreren Werken eine Theorie des Anfangs

334 Vgl. Conte, *Poems in the middle* (2009), S. 147.

335 Serres, *Hermès 4 La Distribution* (1977), S. 9.

336 Vgl. Race, *How Greek Poems Begin* (2009), S. 13 und S. 16.

337 Vgl. Conte, *Poems in the middle* (2009), S. 147.

338 Vgl. Kellman, *Grand Openings* (1977), S. 140.

339 Vgl. Horaz, *ars* 146–152.

340 Harweg führt für ersteren die Bezeichnung *emisch*, für letzteren die Bezeichnung *etisch* ein. Vgl. Retsch, *Paratext und Textanfang* (2000), S. 145.

341 Vgl. hierzu Retsch, *Paratext und Textanfang* (2000), S. 140–142.

von Romanen entwickelt, von ihm als Incipit bezeichnet. In seinem Aufsatz *Pour une poétique de l'incipit* (1993), der seiner späteren grundlegenden Monographie *L'Incipit romanesque* (2003) vorweggreift, bezeichnet Del Lungo das Incipit als

fragment textuel qui commence au seuil d'entrée dans la fiction (présupposant la prise de parole d'un narrateur fictif, symétriquement, l'écoute d'un narrataire également fictif) et qui se termine à la première fracture importante du texte, un fragment textuel qui, de par sa position de passage, peut entretenir des rapports étroits, en général de type métonymique, avec les textes qui le précèdent et le texte qui le suit, l'incipit étant non seulement un lieu d'orientation, mais aussi une référence constante pour le texte suivant.³⁴²

Etymologisch ist der Begriff von der lateinischen Formel ‚incipit liber‘ hergeleitet, die in mittelalterlichen Handschriften den Anfang eines neuen Textes markiert, der keine eigene Überschrift hat, und die diesen somit *präsentiert*. In dieser Funktion gehört das Incipit nach Genette zum Peritext.³⁴³ In seiner modernen Verwendung bezeichnet es die erste Einheit eines Textes. Sein Umfang ist dabei variabel und kann von den ersten Worten über den ersten Satz bis zu einem längeren ersten Abschnitt reichen. Das Ende des Incipit ist dabei nicht immer deutlich markiert, es kann aber durch einen formellen oder thematischen Bruch oder Abschluss gekennzeichnet sein:³⁴⁴ typographische Markierungen wie das Ende eines Kapitels, eines Absatzes oder das Einfügen einer leeren Zeile; narratologische Abschlusskonstruktionen wie ‚donc‘ oder ‚après ce préambule/cette introduction‘; Übergänge von Erzählung zu Beschreibung, von Monolog zu Dialog *vice versa*; Wechsel von Stimme oder Erzählebene, der Fokalisation oder auf der zeitlichen und räumlichen Ebene (Ellipsen, Anachronien etc.).³⁴⁵ Del Lungo definiert das Incipit deshalb strukturell eher als einen Bereich als einen Punkt und schließt hier an die Terminologie von Hamon an, der von ‚ouverture‘ (bzw. für das Ende von ‚clôture‘) spricht.³⁴⁶

In der klassischen Literatur der griechisch-römischen Antike war das

342 Del Lungo, *Pour une poétique de l'incipit* (1993), S. 137.

343 Vgl. Genette, *Seuils* (2002), S. 7.

344 Vgl. hierzu auch Hirdt, *Untersuchungen zum Eingang in der erzählenden Dichtung* (1972), der in diesem Zusammenhang von Transitus-Signal spricht. Das Incipit beschreibt er auch als weiter gefassten Eingang mit der Funktion der Einstimmung und Information. Vgl. dazu Hirdt, *INCIPIT* (1974), S. 427.

345 Vgl. Del Lungo, *Pour une poétique de l'incipit* (1993), S. 135f.. Vgl. hierzu auch Retsch, *Paratext und Textanfang* (2000), S. 147–149.

346 Siehe dazu Hamon, *Clau s u l e* (1975). Aristoteles versteht den Anfang oder auch die Problemstellung als den Teil einer Erzählung bis zur ersten kritischen Stelle. Vgl. Aristote-

Incipit noch der Ort des Musenanrufs.³⁴⁷ Dies findet sich bei La Fontaine noch im Pastiche auf die *Aeneis* von Publius Vergilius Maro (70–19) im ersten Vers der lyrischen Widmung *À Monseigneur le Dauphin* (II): „Je chante les héros dont Ésope est le père“.³⁴⁸ Die Präsenz des Erzählers signalisiert dabei, dass alles für das beste Verständnis getan wird, wenn nötig auch mit deutenden oder wertenden Kommentaren.³⁴⁹ Auf diese Weise fungiert der Lehrsatz sowohl als Öffnung wie auch als Begrenzung: Er öffnet die diegetische Welt, begrenzt aber gleichzeitig den unendlichen Raum der literarischen Möglichkeiten auf eine einzige.³⁵⁰

Für Prosatexte ist also von einer strukturellen und rezeptionsästhetischen Funktion des Incipit für die Erzählung auszugehen. Letztere wird durch den Anfang konstituiert und konstruiert, das Publikum wird in sie eingeführt und sie soll möglichst nicht von der weiteren Lektüre abhalten.³⁵¹ In Bezug auf Fabeln sichert ein Promythium als Incipit zunächst den Übergang vom Nicht-Text in die fiktionale Welt (*codification*), wobei mit Del Lungo die Funktion der *séduction* insgesamt überwiegt. Der Lehrsatz zu Beginn situiert den Text im Erwartungshorizont des Publikums, orientiert dessen Lektüre und kann sogar das Ende vorwegnehmen, indem wichtige Informationen auf spezifische Weise präsentiert oder erwartete Informationen gezielt zurückgehalten werden. Die *moralité*, die am Anfang der Fabel steht, kann in diesem Sinne sogar als Paradebeispiel eines Incipit verstanden werden: Sie steht am Anfang und endet an der ersten Bruchstelle des Textes, am Übergang zur *histoire*, der eigentlichen Fabelhandlung. Dabei ist sie zumindest teilweise typographisch mit einer Leerzeile abgesetzt. Sie orientiert den Text und die Lektüre, die sich immer wieder auf den eingangs stehenden Lehrsatz zurückbeziehen können. Neben der Überschrift fungiert der einleitende Lehrsatz zudem als eine Art zweite Überschrift bzw. zweite Präsentation des Textes. Als Kontakt- und Austauschraum zwischen Realität und Fiktion³⁵² lädt die *moralité* als Incipit das Publikum besonders dazu ein, die inhaltliche Aussage des Lehrsatzes und die Fabelhandlung auf die Wirklichkeit zu beziehen. Auf einer produktionsästheti-

les, *poet.* 1450b sowie 1455b und auch Miller, *The Problematics of Endings in Narrative* (1978), S. 4.

347 Vgl. Mandelartz, *Der Textanfang als kosmologischer Entwurf* (1993), S. 421.

348 La Fontaine, *À Monseigneur le Dauphin* (II), V. 1. Vergil, *Aen.*: „Arma virumque cano“ („Waffentaten und Helden besinge ich...“) (I, 1).

349 Vgl. Stanzel, *Theorie des Erzählens* (1995), S. 208.

350 Vgl. Duchet, *Idéologie de la mise en texte* (1980), S. 101.

351 Vgl. Del Lungo, *Pour une poétique de l'incipit* (1993), S. 138–142ff.. Catherine Grall bestätigt diese Funktionen in ihrer Untersuchung von Novellen und Textsammlungen. Siehe dazu Grall, *Incipit de nouvelles* (1997), S. 272 und S. 283–287.

352 Vgl. Del Lungo, *L'Incipit romanesque* (2003), S. 14.

schen Ebene stellt es den Autor vor besondere Herausforderungen, denn wie jeder Anfang ist es zunächst eine Stellungnahme. Hier wird der Text legitimiert und in Bezug auf Genre und Stil festgelegt und die fiktionale Welt wird konstruiert.³⁵³

Durch die Positionierung der *moralité* am Anfang einer Fabel kann der Autor nahezu alle Aufgaben erfüllen, die sich zu Beginn eines Textes stellen. Interessant ist deshalb an dieser Stelle die Feststellung, dass La Fontaine sich dieser Aufgabe meistens entzieht und den Lehrsatz *nicht* an den Anfang setzt. Auf der rezeptionsästhetischen Ebene werden dem Publikum so wichtige Informationen vorenthalten und seine Lektüre wird weniger gelenkt.³⁵⁴ Damit wird allerdings bewusst eine Erwartung enttäuscht, da die Fabel offener bleibt und so mehr Raum für die Interpretation lässt. Gleichzeitig wird die kodifizierende, lenkende Funktion in den seltenen Fällen, in denen die *moralité* die Fabel eröffnet, noch mehr unterstrichen. Dann kann sie nach Hanauer/Wakersman auch die Erinnerbarkeit des Textes sichern, indem sie relevantes Vorwissen aktiviert, das für die Entschlüsselung des Textes während der Lektüre notwendig ist und beim Lesen so zur selbstständigen Sinnkonstruktion anleitet.³⁵⁵

Anfang und Ende als strategische Orte sind darüber hinaus durch ihre Position an der Grenze des Textes verbunden, weshalb sie zum Teil auch in ihrer besonderen Beziehung zueinander untersucht werden.³⁵⁶ Del Lungo nimmt in diesem Zusammenhang in den Blick, inwiefern das Ende auf den Anfang reagiert. Es bestehe eine besondere, den Text determinierende Verbindung der Textpole Anfang und Ende, sodass die *clôture* zu einem dynamischen Faktor werde, der zugleich schon im Anfang eingeschrieben ist. Die Verbindung zwischen beiden sei dabei wechselseitig, denn einerseits orientiert der Anfang die Lektüre auf das Ende hin, andererseits erschließt sich oftmals erst am Ende die Bedeutung des Anfangs. Die *clôture* fungiere in diesem Sinne einer akkumulativen Lektüre als hermeneutischer Schlüssel

353 Vgl. Del Lungo, *L'Incipit romanesque* (2003), S. 14. Vgl. dazu auch Serres: „au commencement est la distribution des donnés“ (*Hermès 4. La Distribution*, 1977, S. 13).

354 Vgl. Del Lungo, *L'Incipit romanesque* (2003), S. 14. Diese Funktion ist auch aus der Exposition des klassischen Dramas bekannt, in der, meist zu Beginn, Wissen über die Voraussetzungen der folgenden Situation vermittelt wird. Sie wurde häufig mit dem Dramenbeginn gleichgesetzt, dies gilt aber mit dem Aufkommen neuer Dramenformen in der Neuzeit nicht mehr. Die moderne Dramentheorie unterscheidet deshalb die Exposition, die primär der Informationsvermittlung dient, vom sogenannten *dramatischen Auftakt* mit seiner stärker phatischen Funktion. Beide können darüber hinaus hinsichtlich ihrer Isolation vom bzw. Integration in das Stück, einem dominanten Zeitbezug (auf Vergangenheit oder Gegenwart) und ihrer monologischen oder dialogischen Vermittlung unterscheiden werden. Vgl. hierfür Ott, *Exposition* (2007), S. 222b und Pfister, *Das Drama* (2001), S. 124 und S. 135.

355 Vgl. Hanauer/Wakersman, *The Role of Explicit Moral Points* (2000), S. 109f..

356 Vgl. hier und im Folgenden Del Lungo, *En commençant en finissant* (2010), S. 17–20.

zum Verständnis des Anfangs, verweist also auf diesen zurück und erlaubt bzw. erfordert es, den Text neu zu lesen und zu interpretieren. Bezüglich des Verhältnisses von Incipit und *clôture* können fünf Typen unterschieden werden. Wenn das Ende auf schlüssige, kohärente Weise den Anfangssinn bzw. die möglichen Bedeutungen des Beginns bestätigt, indem es ihn quasi symmetrisch spiegelt, spricht Del Lungo von *continuité*. Im Gegensatz dazu steht die *rupture*, bei der Bedeutungsdimensionen des Incipit negiert werden. Zwischen diesen beiden Typen sind das *déplacement* und das *dévoilement* zu verorten. Ersteres nimmt im Sinne der *continuité* die Impulse des Incipit auf, kontextualisiert sie aber anders und eröffnet so neue Bedeutungshorizonte. Beim *dévoilement* wird der Sinn des Textes hingegen von Beginn an auf das Ende ausgerichtet, das erst ein Verständnis des Incipit ermöglicht. Es beinhaltet also ein Bedeutungsmoment, das dem Text retrospektiv Sinn verleiht. Die *suspension* schließlich beschreibt das sogenannte offene Ende, bei dem kein Bezug zum Anfang hergestellt wird.

Hinsichtlich lyrischer Texte hat Sigrid Barniškienė eine Untersuchung der Korrelationen von Gedichtanfängen und -enden im Werk von Johannes Bobrowski vorgelegt und eine semantische Wechselbeziehung zwischen Anfang und Ende festgestellt. Dafür untersucht sie insbesondere Wiederholungen und fokussiert vor allem den Titel sowie die ersten und letzten Verse.³⁵⁷ Die wörtliche Wiederholung der ersten Verse in der letzten Strophe diene so der Kontrastbildung, wobei je nach Kontext der semantische Gehalt gleicher Wörter verändert werden kann. Die Wiederholung eines Details aus der ersten Strophe in den letzten Versen betone hingegen wichtige thematische Einzelheiten. Dies habe auch eine rahmenbildende Funktion, die den Eindruck von Vollständigkeit und Abgeschlossenheit schafft. Ähnlich fungiere auch die Wiederholung von Worten aus dem Titel am Ende des Textes. Dies stelle zugleich eine Mischung aus den eben beschriebenen Phänomenen dar. Der so geschaffene Rahmen erwecke den Eindruck von Abgeschlossenheit, wobei auch eine einfache Wiederholung ohne Veränderung des semantischen Gehalts vorkommen könne. Ein Höhepunkt stelle abschließend dazu die Kulmination und somit Intensivierung von Emotionen in einer Entwicklung vom Anfang bis zum Ende dar.

Hélène Batry-Delalande untersucht ebenfalls die Kontaktzone zwischen Anfang und Ende, jedoch in einem anderen Zusammenhang. Sie analysiert insbesondere die Übergänge von einem Text zum nächsten bzw. vorangehenden, vor allem in Romanzyklen bzw. Kapiteln eines Textes. Anfang und Ende in Romanen bzw. Romanreihen werden so als Ver-

357 Vgl. hier und im Folgenden Barniškienė, *Korrelationen von Anfang und Ende* (2018), S. 203–213.

bindungspunkte etabliert, nicht als Grenzen, die einen Text abschließen. Diese Konzeption ist für die vorliegende Arbeit besonders relevant, da ihr ein Verständnis der FABLES als Einheit zugrunde liegt, also als bewusst zusammengestelltes und gestaltetes Werk, und nicht eine bloße Ansammlung von zusammenhanglosen Einzeltexten. Die Position der *moralité* ist also nicht nur in Hinblick auf die einzelne Fabel, sondern auch auf das Gesamtwerk bzw. den vorangehenden oder nachfolgenden Text hin zu bestimmen. Übergänge von einem Text bzw. Kapitel zum nächsten als Kontaktzone haben grundsätzlich drei verschiedene Funktionen.³⁵⁸ Anfang und Ende eines Zyklus (worunter sowohl eine Romanreihe als auch die Kapitelreihe eines Romans zu zählen ist) bzw. einer Sammlung fungieren als Rahmen, in dem das Werk abgeschlossen ist und ein Ganzes formt (*encadrement*). Bilden die Einzeltexte eines Romans oder eines Zyklus keine direkte Fortsetzung, wie im Falle von Sammlungen wie den FABLES, kommt Anfang und Ende der jeweiligen Einzeltexte die Aufgabe zu, die Spannung zwischen dem Primat des Gesamtwerkes und den Herausforderungen des Einzelteils zu vermitteln (*délimitation*). Sie bilden also einerseits den Rahmen des Einzeltextes, verweisen aber zugleich über ihn hinaus auf das Gesamtwerk. Erscheinen die einzelnen Texte hingegen als Zyklus bzw. stellen eine Fortsetzungsreihe dar, bildet das Ende eines Abschnittes gleichzeitig den Anfang des folgenden Textteils (*enchaînement*). Auch hier besteht eine Spannung zwischen den Anforderungen der einzelnen Abschnitte, eine Form der Abgeschlossenheit zu markieren, und des Zyklus, der eine Gesamtheit darstellen soll. Und auch dieses Phänomen trifft auf die FABLES zu, beispielsweise in thematisch verwandten, aufeinanderfolgenden Fabeln, oder deutlicher noch in den Doppelfabeln.³⁵⁹

Auf der Grundlage der dargestellten Überlegungen lassen sich Schlussfolgerungen für die Funktion des Promythiums ableiten. Sabine Gruffat sieht das Promythium als Aufforderung, den Lehrsatz nach der Lektüre neu zu interpretieren.³⁶⁰ Während das Epimythium also direkt aus der *histoire* abgeleitet werden kann, bedarf das Promythium einer Bestätigung, Erläuterung oder Veranschaulichung durch die Erzählung. In der Interpretation könne sich die tatsächliche Bedeutung des Lehrsatzes erweisen. Dennoch stehe dieser für sich und ergänze die Fabel gegebenenfalls um eine weitere Bedeutungskomponente. Monika Hueck hingegen sieht im moralisierenden Incipit einerseits eine Form der Ermahnung, andererseits aber auch

358 Vgl. Batry-Delalande, *Canaliser le roman fleuve* (2010), S. 58f..

359 Siehe zu diesem Aspekt die Analyse der Fabeln II-8 *L'Aigle et l'Escarbot* bis II-12 *La Colombe et la Fourmi* in Abschnitt III, Kapitel 4.3.

360 Vgl. Gruffat, *L'Art du moraliste* (2000), S. 533.

eine Möglichkeit, allgemeine Sitten und Verhaltensweisen darzustellen, die durch die Erzählung lediglich veranschaulicht werden.³⁶¹

Insgesamt erweist sich eine umfassende Systematik des Promythiums als problematisch, soll der Lehrsatz tatsächlich in seiner eigenständigen Funktion und nicht bloß rhetorisch in seinem Verhältnis zur Erzählung betrachtet werden. Auch birgt die *moralité* am Anfang der Fabel die Gefahr, moralisierend und damit allzu pedantisch zu wirken, was in den mondänen Salons, in denen La Fontaine seine Fabeln zuerst präsentierte, als Tabu galt.³⁶² Er scheint sich dieses Risikos bewusst gewesen zu sein, denn er nimmt es in den FABLES nur in dreiundzwanzig Fällen in Kauf.³⁶³ Diese Seltenheit evoziert deshalb eine bewusste, strategische Positionierung. Oft enthält das Promythium auch ein überraschendes Moment, wenn es sehr kurz ist, einen Gegensatz zu einer allzu ernsten Lehre markiert oder in den Bereich der philosophischen Reflexion fällt.³⁶⁴

Ein weiteres Problem, das durch ein Promythium entstehen kann, ist die mögliche Redundanz der anschließenden Erzählung. Oft kann die Handlung bereits aus der Nennung der Protagonisten im Titel erschlossen werden, wie beispielsweise bei *Le Loup et l'Agneau* (I-10). Wird dies durch einen Lehrsatz zu Beginn noch unterstrichen, ist die eigentliche, ausführlichere Erzählung im Anschluss eigentlich unnötig, da das Wesentliche bereits aus Titel und Promythium entnommen werden kann. Auch in der antiken Tradition kann das Promythium hauptsächlich in einigen Fabeln von Phaedrus beobachtet werden, aber auch beim römischen Fabeldichter tritt es nicht als Konstante auf. Andererseits besteht die Möglichkeit, größere Sorgfalt auf die Form der Erzählung zu legen, da die klassische Sinnkonstitution bereits durch den Anfang der Fabel geleistet wird, wenn nach dem Titel noch ein einleitender Lehrsatz steht. In den FABLES wird der Gefahr der Redundanz oftmals dadurch begegnet, dass die Fabelhandlung den Erwartungen widerspricht, sich somit nicht als redundant erweist, sondern vielmehr als wesentliches, sinnstiftendes Element des Textes. Als Übergang in die fiktionale Welt kann das Promythium auf die Rolle der Fabel in der Literaturgeschichte verweisen und auf die Lektüreerfahrungen des Publikums anspielen. Bezüge auf ältere Versionen können zur Legitimierung von La Fontaines Aktualisierung beitragen, oder aber, je nach Interpretation, diese auch delegitimieren. Die Funktion der Legitimierung kann sich aber nicht nur auf La Fontaines Version beziehen, sondern auch auf

361 Vgl. Hueck, *Textstruktur und Gattungssystem* (1976), S. 121.

362 Vgl. Bornecque, *La Fontaine fabuliste* (1983), S. 226.

363 Fünfzehn im ersten Band von 1668, sieben nur noch in den 1678/1679 erschienen Büchern VII bis XI und lediglich zwei im XII. Buch.

364 Vgl. Bornecque, *La Fontaine fabuliste* (1983), S. 226. Vgl. dazu auch Paillet, *De L'Idée à la fable* (2008), S. 287ff..

die Erzählerfigur, deren Autorität als Garant für die Weisheit steht. Durch ihre Präsentation am Anfang lenkt die *moralité* die Lektüre und privilegiert dadurch eine bestimmte Lesart des Textes. Als Übergangspunkt vom Schweigen zur Rede, von Ab- zu Anwesenheit und von Nicht-Text zu Text liegt die Nähe von literarischer und außerliterarischer Welt sehr nahe. Somit scheint der Lehrsatz am Anfang (oder auch am Ende) – im Gegensatz zu einer Einflechtung in der Mitte der Fabel – auch das auf die reale Welt gerichtete kritische Potenzial der Fabel zu betonen.

b) Prophezeiung und Warnung: Narrative Einbindung des Promythiums

Im Folgenden soll die Funktionalisierung des vorangestellten Lehrsatzes exemplarisch analysiert werden. Ein Promythium hat dabei zunächst immer die Besonderheit, auf die folgende *histoire* vorauszublicken und diese gleichsam anzukündigen. Häufig fungiert die Erzählung dabei als Demonstration des einleitenden Lehrsatzes. In einigen Fabeln beinhaltet das Promythium zudem eine Art Warnung oder mahnende Prophezeiung und kommt so gewissermaßen einem Orakelspruch gleich. Die *moralité* erweist sich dann als Weissagung oder Vorhersage, die durch das Handeln der Figuren erfüllt bzw. bestätigt wird. Dieses Motiv tritt besonders in einem Cluster von Fabeln im IV. Buch der FABLES auf. Am Ende dieses Buches sind die Fabeln 18 bis 20 sowie 22 diesem Fabeltypus zuzuordnen, und in allen vier Fabeln erscheint der Lehrsatz als eine Art Vorhersage.

Le Vieillard et ses Enfants (IV-18) berichtet von einem Alten Mann, der vor seinem Tod seinen Söhnen noch eine wichtige Lehre mitgeben will. Anhand eines Bündels von Hölzern demonstriert er ihnen die Stärke, die aus der Eintracht hervorgeht. Er fordert seine Kinder zunächst auf, das Holzbündel zu zerbrechen. Die drei Söhne versuchen es nacheinander, scheitern aber trotz größter Anstrengung. Dann löst der Alte Mann das Bündel auf und zerbricht ohne Mühe einzeln alle Hölzer. So veranschaulicht er ihnen, welche Stärke im Zusammenhalt steckt, und wie schwach im Gegensatz jeder einzelne ist. Im Sterben nimmt er seinen Kindern schließlich das Versprechen ab, diesen Rat zu befolgen. Anfangs halten die Brüder tatsächlich zusammen und können ihr Erbe gegen alle Angriffe von Nachbarn und Gläubigern verteidigen. Letztlich gewinnen aber ihre egoistischen Interessen die Oberhand, sie zerstreiten sich und verlieren ihren gesamten Besitz, da sie sich nicht mehr gemeinsam gegen Angriffe zur Wehr setzen.

IV-18 Le Vieillard et ses enfants³⁶⁵

Toute puissance est faible, à moins que d'être unie.
Écoutez là-dessus l'esclave de Phrygie.
Si j'ajoute du mien à son invention,
C'est pour peindre nos mœurs, et non point par envie;
Je suis trop au-dessous de cette ambition. 5
Phèdre enchérie souvent par un motif de gloire;
Pour moi, de tels pensers me seraient malséants.
Mais venons à la fable, ou plutôt à l'histoire
De celui qui tâcha d'unir tous ses Enfants.

Un Vieillard prêt d'aller où la mort l'appelait 10
Mes chers Enfants, dit-il (à ses Fils il parlait),
Voyez si vous rompez ces dards liés ensemble;
Je vous expliquerai le nœud qui les assemble.
L'Aîné les ayant pris, et fait tous ses efforts,
Les rendit, en disant: Je le donne aux plus forts. 15
Un second lui succède, et se met en posture;
Mais en vain. Un Cadet tente aussi l'aventure.
Tous perdirent leur temps, le faisceau résista;
De ces dards joints ensemble un seul ne s'éclata.
Faibles gens! dit le Père, il faut que je vous montre 20
Ce que ma force peut en semblable rencontre.
On crut qu'il se moquait, on sourit, mais à tort.
Il sépare les dards, et les rompe sans effort.
Vous voyez, reprit-il, l'effet de la concorde.
Soyez joints, mes Enfants, que l'amour vous accorde. 25
Tant que dura son mal, il n'eut autre discours.
Enfin se sentant prêt de terminer ses jours
Mes chers Enfants, dit-il, je vais où sont nos pères.
Adieu, promettez-moi de vivre comme Frères;
Que j'obtienne de vous cette grâce en mourant. 30
Chacun de ses trois Fils l'en assure en pleurant.
Il prend à tous les mains; il meurt; et les trois Frères
Trouvent un bien fort grand, mais fort mêlé d'affaires.
Un Créancier saisit, un Voisin fait procès.
D'abord notre Trio s'en tire avec succès. 35
Leur amitié fut courte, autant qu'elle était rare.
Le sang les avait joints, l'intérêt les sépare.

365 Grundsätzlich sei für die analysierten Fabeln auf die kritische Ausgabe der Pléiade unter der Leitung von Jean-Pierre Collinet von 1991 verwiesen. Einzelne Fabeln werden dann in Gänze zitiert, wenn sie Gegenstand einer ausführlicheren Analyse sind.

L'ambition, l'envie, avec les Consultants,
 Dans la succession entrent en même temps.
 On en vient au partage, on conteste, on chicane. 40
 Le Juge sur cent points tour à tour les condamne.
 Créanciers et Voisins reviennent aussitôt;
 Ceux-là sur une erreur, ceux-ci sur un défaut.
 Les Frères désunis sont tous d'avis contraire;
 L'un veut s'accommoder, l'autre n'en veut rien faire. 45
 Tous perdirent leur bien, et voulurent trop tard
 Profiter de ces dards unis et pris à part.

Die Fabel ist typographisch in zwei Abschnitte unterteilt. Am Anfang steht ein Kommentar (V. 2–9), dem im ersten Vers der Lehrsatz vorangestellt ist. Erst in Vers 10 beginnt nach einer Leerzeile die Erzählung. Die Moralität verweist darauf, dass Stärke stets aus der Gemeinschaft hervorgeht. Uneinigkeit hingegen werde zu Schwäche führen und könne in diesem Sinne deshalb nicht mehr als Stärke bezeichnet werden. Eine Gruppe, die sich nicht einig ist, habe keine Stärke. Die Fabel demonstriert also die Vorteile einer solidarischen Gemeinschaft, in der vermeintlich individuelle Vorlieben im Interesse aller zurückgestellt werden. So ist auch der an den Lehrsatz anschließende Kommentar des sich als Autor inszenierenden Fabulisten zu verstehen, der auf den ersten Blick eine metapoetische Legitimierung dieser Variante der Fabel darstellt. Der Fabulist betont im Mantel der Bescheidenheit, nicht von Ehrgeiz oder Neid auf die antiken Fabeldichter getrieben zu sein. Er strebe keinen Ruhm an und habe die Fabel nur modifiziert, um die zeitgenössischen Sitten besser hervorheben zu können. Auch wenn er sich in diesem Interesse von Phaedrus abzuheben versucht, zitiert er diesen sogar. Im Epilog des II. Buches seiner *Fabeln* begründet der römische Dichter, warum er Äsops Fabeln in einer neuen Fassung vorlegt:

Äsops Genie errichteten die Attiker ein Standbild;
 sie stellten also einen Sklaven für die Ewigkeit auf einen Sockel,
 damit alle wüßten: Offen steht der Weg der Ehre,
 und die Anerkennung wird nicht der Geburt gezollt, sondern der
 Leistung.
 Er hatte da den Platz besetzt; kein anderer konnte mehr der erste sein.

Doch daß er nicht allein blieb, habe ich besorgt; dies stand ja offen.

Das ist nicht Mißgunst, sondern Wettbewerb.³⁶⁶

366 Phaedrus, *fab. II-Epilog* (Hervorhebung J. P.).

Der Fabulist der lafontaineschen Fabel treibt die Bescheidenheit sogar so weit, zu bekunden, es handle sich bei seiner Erzählung eher um eine Geschichte als um eine Fabel. Damit scheint er ausdrücklich auf Distanz zu den antiken Fabeldichtern zu gehen. Doch tatsächlich wird durch diesen Kommentar die Einheit der drei Fabeldichter beschworen. Alle drei sind im einleitenden Kommentar präsent: Der sich als Autor inszenierende Fabulist als Erzählinstanz, Phaedrus durch die namentliche Erwähnung (V. 6) und Äsop im Gewand des „esclave de Phrygie“ (V. 2). Sie werden als Einheit präsentiert, deren Dichtung durch Kontinuität geprägt ist. Phaedrus und der Fabulist – mit dem letztlich Jean de La Fontaine zu identifizieren ist – stehen somit als natürliche Nachfolger Äsops. Insbesondere die ausdrückliche Distanzierung von Neid (V. 4) und Ehrgeiz (V. 5) – die beide zudem am Ende der jeweiligen Verse stehen und damit in größtmöglicher Distanz zum Anfang des Verses, in dem auf die jeweilige Person verwiesen wird (V. 4: „C'est“, V. 5: „Je“), – macht diese Einheit der Fabeldichter deutlich. So können in der *histoire* „L'ambition, l'envie“ (V. 38) als Ursachen für den Streit der Brüder etabliert werden. Egoistische Interessen seien zwar auch bei den Schriftstellerfiguren vorhanden, wie in Phaedrus' Streben nach Ruhm deutlich wird (V. 6). Doch insbesondere der zeitgenössische Fabeldichter in der Figur des Fabulisten soll veranschaulichen, dass gerade bzw. *nur* in der Synthese der drei Dichter eine machtvolle Fabel entstehen kann. Deshalb sind nicht die Unterschiede zu betonen, sondern die Gemeinsamkeiten der drei in den Vordergrund zu stellen, wodurch aber Jean de La Fontaine letztlich als idealer Fabeldichter erscheint. Die unterschiedliche Reimstruktur von Kommentar und Erzählung – die Erzählung ist durchgehend in Paarreimen verfasst, der Kommentar hingegen in Kreuzreimen, die die Bündelung der Fabeldichter auch auf dieser Ebene veranschaulichen – unterstreicht den kommentierenden Charakter der Einleitung.

Verbundenheit und Vereinzelung sind aber nicht nur inhaltlich – auf einer dreifachen Bildebene in Bezug auf die drei Fabeldichter, durch die Holzbündel und schließlich die drei Brüder – sondern auch auf der Textebene die prägenden Motive. Eintracht und Solidarität sind so in Verben wie ‚unir‘ (V. 1, 9 und 47), ‚ajouter‘ (V. 3), ‚lier ensemble‘ (V. 12), ‚assemble‘ (V. 13), ‚joindre‘ bzw. ‚joindre ensemble‘ (V. 19, 25 und 37) und ‚accorder‘ (V. 25), oder Gruppenbezeichnungen wie ‚Enfants‘ (V. 11, 25 und 28), ‚faisceau‘ (V. 18), ‚Frères‘ (V. 29), ‚tous‘ (V. 32), ‚Trio‘ (V. 35) sowie ‚Créanciers‘ (V. 42) und ‚Voisins‘ (V. 42) präsent. Hinzu kommen entsprechende Konzepte wie ‚nœud‘ (V. 13), ‚concorde‘ (V. 24) und ‚amitié‘ (V. 36). Dem gegenüber stehen Verben der Trennung wie ‚rompre‘ (V. 12 und 23) und ‚séparer‘ (V. 23 und 37), Attribuierungen wie ‚chacun‘ (V. 31), ‚tour à tour‘ (V. 41), ‚désunis‘ (V. 44), ‚contraire‘ (V. 44), ‚l'un – l'autre‘ (V. 45)

oder ‚pris à part‘ (V. 47) sowie die Betonung der jeweiligen Einzelzahl vor Pluralisierungen, ‚trois Fils‘ bzw. ‚trois Frères‘ (V. 31 bzw. 33). Besonders sichtbar wird diese motivische Färbung der Fabel in den Gegenspielern der drei Brüder. Zunächst können diese sich gemeinsam („notre Trio“, V. 35) erfolgreich gegen einen Gläubiger und einen Nachbarn behaupten („Un Créancier saisit, un Voisin fait procès“, V. 34), die hier noch als Individuen auftreten. Später jedoch unterliegen die „Frères désunis“ (V. 44) der Gruppe der Gläubiger und Nachbarn („Créanciers et Voisins“ im Plural, V. 42). In den Versen 36 bis 38 kulminiert diese Motivgebung: Die verbindenden Konzepte Freundschaft und Familienbande werden jeweils im zweiten Teil des Verses hinterfragt bzw. durch egoistische Interessen, Ehrgeiz und Neid aufgelöst.

Dass die Brüderlichkeit der drei Söhne des Alten Mannes zum Scheitern verurteilt ist, kündigt sich schon in der Prüfung an, der sie von ihrem Vater unterzogen werden. Sie folgen stumpf seinen Anweisungen und versuchen, einer nach dem anderen das Holzbündel zu zerbrechen. Weder kommen sie auf den Gedanken, das Bündel aufzulösen, noch arbeiten sie zusammen oder helfen einander. Jeder einzelne versucht sich an der Kraftprobe, und versagt. Das „Faibles gens!“ (V. 20), mit dem der Vater das Versagen seiner Söhne kommentiert, bezieht sich nicht nur auf die Körperkraft, sondern auch auf die geistigen Fähigkeiten der Brüder. Diese Fabel erzählt also auch vom Versuch, erworbenes Wissen weiterzugeben und illustriert die Weisheit des Alters und die Einfalt der Jugend.

Der gescheiterte Versuch, Wissen weiterzugeben, offenbart auf diese Weise eine Reflexion über Bildungsprozesse. Die Absicht des Alten Mannes, seinen Söhnen eine wertvolle Erfahrung mit auf den Weg zu geben, ist sicherlich gut gemeint. La Fontaine lässt offen, warum dies überhaupt nötig ist. Äsop ist in seiner Version ausführlicher, wenn er vom dauerhaften Streit der Söhne erzählt, die auch durch gutes Zureden ihr Verhalten nicht ändern, sondern letztlich nur durch eine Tat.³⁶⁷ Schon dass die Demonstration des Alten Mannes aber überhaupt nötig ist, lässt jedoch auf eine mangelhafte Erziehung und Bildung der Söhne schließen. Denn offensichtlich haben diese Brüderlichkeit nicht gelernt und selten erfahren. Sie ihnen jetzt beizubringen, kommt zu spät.

Die Moralität dieser Fabel kündigt an, dass die Eintracht der Brüder letztlich zum Scheitern verurteilt ist. Die Warnung des Alten, seine Form der Vorhersage, wird ignoriert und erweist sich so als schicksalhafte Weissagung eines Unglücks. Seine Absicht, die Brüder zu einen, ist zudem wohl auch die Folge seiner eigenen dunklen Ahnung, die sich schließlich erfüllen wird. Insbesondere ein Vergleich mit Äsops Version macht diesen Vorher-

367 Vgl. Äsop, *Fabeln* (2007), LIII, S. 37f..

sagecharakter des Promythiums deutlich. Bei La Fontaine liegt der Fokus noch in der Prüfungssituation auf einem kompetitiven Charakter, zunächst zwischen den Brüdern, aber auch zwischen ihnen und dem Vater. Denn auf seine Ankündigung, sich nun selbst am Holzbündel zu versuchen, reagieren die Söhne mit Spott (V. 20–22). Nichts davon findet sich bei Äsop. Bei ihm fordert der Vater seine Söhne zunächst auch auf, das Holzbündel zu zerbrechen. Anschließend gibt er ihnen aber die einzelnen Hölzer, die sie ohne Mühe zerbrechen können. Die Betonung liegt bei Äsop stärker auf dem Streit der Brüder. Folglich ist auch der Lehrsatz auf diesen ausgerichtet und besagt, dass eine Gemeinschaft umso stärker ist, je sorgfältiger Streit vermieden wird. La Fontaine verzichtet auf den Aspekt des Streits schon in der *histoire*. Er entscheidet sich vielmehr dazu, die Worte des äsopischen Bauern zum Thema seiner Fabel zu machen. Dieser erklärte zum Abschluss seiner Demonstration: „Wenn ihr euch vertragt, werden euch eure Feinde nicht bezwingen können. Wenn ihr euch aber weiter streitet, werdet ihr leicht zu bezwingen sein.“³⁶⁸ Entscheidend für den schicksalhaften Charakter der lafontaineschen Fabel ist dieses Schlusswort des Vaters. Mit ihm endet die äsopische Fabel, auf die nur noch das Epimythium folgt. Die Bedeutung dieser Weisheit wird nicht wie bei La Fontaine veranschaulicht, der berichtet, wie sich die Söhne nach dem Tod des Alten Mannes zerstreiten. Äsops Fabel lässt die Nachhaltigkeit der Belehrung in der fiktionalen Welt offen und schließt mit dem Lehrsatz. La Fontaine hingegen stellt ihn voran und sagt so das Scheitern voraus.³⁶⁹

In der direkt auf *Le Vieillard et ses Enfants* (IV-18) folgenden Fabel ist der Aspekt der Vorhersage schon im Titel präsent. *L'Oracle et l'Impie* (IV-19) erzählt die Geschichte eines Mannes, der versucht, den Gott Apollon zu überlisten. Er will ihn zu einem falschen Orakelspruch zwingen und versteckt deshalb einen Vogel in seiner Hand. Den Gott fragt er, ob etwas Lebendiges oder Totes in seiner Hand sei. Je nach Antwort will er dann den Vogel freigeben oder ihn schnell töten. Apollon jedoch erkennt die Absicht und droht, einen solchen Täuschungsversuch nicht noch einmal zu

368 Äsop, *Fabeln* (2007), LIII, S. 38.

369 Dieser Fabel liegt eine von Plutarch überlieferte historische Anekdote zu Grunde. Skilurus (2. Jhd. v. Chr.), König der Tataren, soll seinen 80 Söhnen eine ähnliche Aufgabe gestellt haben, um sie vom Wert der Eintracht zu überzeugen. Es wird vermutet, dass La Fontaine sie schon sehr früh verfasst hat, möglicherweise schon 1658. In diesem Jahr starb sein Vater, und La Fontaine sah sich einem komplizierten Erbverfahren gegenüber. Vgl. Collinet, *Fables et Contes* (1991), S. 1124. In diesem Sinne kann die Fabel auch als bitterer Kommentar zur trennenden Macht einer Erbschaft verstanden werden. Auch der durchgehende Alexandriner kann auf eine frühe Entstehung dieser Fabel hinweisen, die in Bezug auf Metrik und Reimstruktur für eine Fabel von Jean de La Fontaine ungewöhnlich regelmäßig ist.

unternehmen, denn sonst seien die Konsequenzen dieses Frevels zu tragen. Schließlich sei der Gott nicht nur weitsichtig, sein Fluch treffe auch aus der Entfernung.

IV-19 L'Oracle et l'Impie

Vouloir tromper le Ciel, c'est folie à la Terre;
 Le dédale des cœurs en ses détours n'enserme
 Rien qui ne soit d'abord éclairé par les dieux.
 Tout ce que l'homme fait, il le fait à leurs yeux,
 Même les actions que dans l'ombre il croit faire. 5
 Un Païen qui sentait quelque peu le fagot,
 Et qui croyait en Dieu, pour user de ce mot,
 Par bénéfice d'inventaire,
 Alla consulter Apollon.
 Dès qu'il fut en son sanctuaire 10
 Ce que je tiens, dit-il, est-il en vie ou non?
 Il tenait un Moineau, dit-on,
 Prêt d'étouffer la pauvre Bête,
 Ou de la lâcher aussitôt,
 Pour mettre Apollon en défaut. 15
 Apollon reconnu ce qu'il avait en tête.
 Mort ou vif, lui dit-il, montre-nous ton Moineau,
 Et ne me tends plus de panneau;
 Tu te trouverais mal d'un pareil Stratagème.
 Je vois de loin, j'atteins de même. 20

Auch diese Fabel ist in zwei Abschnitte gegliedert, die hier aber nicht durch eine Leerzeile typographisch getrennt sind. Ebenso wie in *Le Vieillard et ses Enfants* (IV-18) präsentiert der erste Vers den Lehrsatz, auf den ein in diesem Fall etwas kürzerer Kommentar folgt (V. 2–5). Der Lehrsatz spricht eine Warnung aus, wenn jeder Versuch, die Götter zu täuschen, als Wahnsinn bezeichnet wird (V. 1), womit auf die zu erwartenden negativen Konsequenzen angespielt wird. Die Begründung dafür wird direkt angefügt, sie liegt in der Allwissenheit der Götter, die alles sehen, bis in die Herzen der Menschen, und denen auch die verborgensten Absichten bekannt seien (V. 2–5).

Die beabsichtigte Täuschung ist auf der textlichen Ebene sehr präsent durch die Verben ‚tromper‘ (V. 1), ‚croire‘ (V. 5), ‚mettre en défaut‘ (V. 15) und ‚tendre de panneau‘ (V. 18), sowie durch die Begriffe ‚folie‘ (V. 1), ‚dédale‘ (V. 2), ‚détours‘ (V. 2), ‚ombre‘ (V. 5) und ‚stratagème‘ (V. 19). Dies wird durch einige Ausdrücke des Erkennens wie ‚éclairer‘ (V. 3), ‚yeux‘ (V. 4), ‚consulter‘ (V. 9) und ‚reconnaître‘ (V. 16) ergänzt. Der Gegenpart

wird durch das Wortfeld des Göttlichen gebildet: ‚Ciel‘ (V. 1), ‚dieux‘ (V. 3 und 7), ‚Païen‘ (V. 6), ‚croire‘ (V. 7), ‚Apollon‘ (V. 9, 15 und 16) sowie ‚sanctuaire‘ (V. 10). So werden einerseits die beiden wesentlichen inhaltlichen Komponenten der Fabel abgedeckt, vor allem wird aber andererseits der blasphemische Charakter des Täuschungsversuches unterstrichen. Dieser wird nicht nur im Heiligtum des Gottes unternommen, was schon die niedere Absicht des Mannes zeigt. Er ist auch gegen Apollon gerichtet und damit gegen einen Gott, dem im ‚siècle classique‘ eine besondere Bedeutung zukam, da er eng mit der Symbolik von Louis XIV verbunden war. Der Sonnenkönig identifizierte sich mit Apollon, sodass der Versuch, diesen zu täuschen, nicht nur gotteslästerlich ist, sondern auch Majestätsbeleidigung. Die lautliche Gestaltung markiert hier zudem deutlich die Charakterisierungen der Protagonisten. Während der Redeanteil des Mannes vom engen [i] bestimmt ist, dominieren die Rede Apollons das offeneren, freigiebige [o], Nasale und Diphthonge. So wird eine eindeutige Sympathiebekundung des Fabulisten erzeugt, die keinen Zweifel daran lässt, auf welcher Seite der Erzähler steht.

Wieder wird durch einen Vergleich mit der äsopischen Version deutlich, wie gezielt La Fontaine diesen Text umgestaltet, und wie so das Motiv der Weissagung eingefügt wird. Äsops Fabel „Der Hinterlistige“ berichtet zunächst das gleiche Vorhaben, das auch hier von dem Gott entdeckt wird. Dieser stellt auf die Frage des Hinterlistigen jedoch lediglich fest, dass die Entscheidung über Leben und Tod nur bei ihm selbst liege. Die von La Fontaine übernommene Moralität steht bei Äsop allerdings am Ende. Zudem spielt Apollon bei La Fontaine eine deutlich aktivere, aber auch bedrohlichere Rolle. Denn im Gegensatz zu Äsop, bei dem keine warnenden Worte folgen, droht der Gott bei La Fontaine mit Konsequenzen:

Et ne me tends plus de panneau;
Tu te trouverais mal d'un pareil stratagème.
Je vois de loin, j'atteins de même.³⁷⁰

Die Fabel endet also mit einer Ankündigung, an deren Verwirklichung kein Zweifel bestehen kann, wie schon die ernste Einleitung der Fabel andeutet.

Dieser lafontainesche Prolog, der bei Äsop kein Pendant hat, legt zudem eine kontextgebundene Interpretation nahe, insbesondere aufgrund der Identifizierung von Apollon als Louis XIV. Im historischen Kontext entsteht die Fabel gleichzeitig mit dem ersten *Tartuffe* (1664) und dem *Dom Juan* (1665) von Molière, sowie der I. *Satire* von Boileau, in denen die

370 La Fontaine, IV-19 *L'Oracle et l'Impie*, V. 18–20.

„hypocrisie des faux dévots et, en même temps, [...] l'impertinent libertinage des esprits forts“³⁷¹ angeklagt werden. Von Scheinheiligkeit kann bei La Fontaine hingegen nicht mehr gesprochen werden, denn zu respektlos ist hier das Verhalten des Hinterlistigen. Die Warnung davor, die Götter zu überlisten, scheint vielmehr einen doppelten Boden zu haben, und in diesem Sinne noch deutlicher ein Orakelspruch zu sein. Der Plan, Apollon zu täuschen, kommt dem Versuch gleich, Louis XIV zu hintergehen bzw. gegen ihn aufzubegehren. Doch so wie die Götter in den Herzen der Menschen lesen, erkenne auch der Sonnenkönig ihre Absichten. In diesem Sinne ist auch der Begriff ‚éclairer‘ (V. 3) zu verstehen, denn dieser bedeutet nach Furetière auch ‚épier‘ bzw. ‚contrôler secrètement‘³⁷².

Im Gegensatz zu *Le Vieillard et ses enfants* (IV-18) tritt die in der Erzählung getroffene Vorhersage nicht ein: Es kommt noch nicht zu einem weiteren Täuschungsversuch, sodass sich die Prophezeiung noch nicht erfüllen kann. Die Worte Apollons hallen dennoch als dunkle Drohung nach und verweisen auf die *Ilias* von Homer. Sie beziehen sich auf Fähigkeiten des Gottes Phoebus, der über die Sonnensymbolik eng mit Apollon verbunden ist und somit einen weiteren Bogen zu Louis XIV schlägt.³⁷³ Die Prophezeiung des Promythiums erfüllt sich also *noch* nicht, ihre Folgen werden aber insbesondere durch Apollons Drohung angedeutet. Indem La Fontaine den Lehrsatz der Erzählung voranstellt und durch den Kommentar ausbaut, kann die Fabel durch die Erzählung enden. Das donnernde Schlusswort nimmt dabei geschickt das Promythium wieder auf, sodass es nachhaltig wirksam werden kann.

L'Avare qui a perdu son trésor (IV-20) bildet den Abschluss dieser Triologie aus Fabeln, die mit einem Promythium beginnen. Und auch dieser dritte Apolog übernimmt die zweigliedrige Struktur der beiden vorangehenden: Den ersten Vers bildet der Lehrsatz, darauf folgt ein Kommentar (V. 2–8), an den sich die Erzählung anschließt. Der erste Teil der Fabel hebt sich zudem durch die Reimstruktur von der *histoire* ab. Lehrsatz und Kommentar sind in reinem Paarreim gehalten, während die Erzählung zwischen Kreuz-, Paar- und umarmendem Reim frei variiert.

IV-20 L'Avare qui a perdu son trésor

L'Usage seulement fait la possession.

Je demande à ces gens de qui la passion

Est d'entasser toujours, mettre somme sur somme,

371 Collinet, *Notes et variantes* (1991), S. 1125.

372 Furetière, *Dictionnaire universel* (1691), I, S. 641a.

373 Homer, *Il.*, I, 96–100.

Quel avantage ils ont que n'ait pas un autre homme.
 Diogène là-bas est aussi riche qu'eux, 5
 Et! Avare ici-haut comme lui vit en gueux.
 L'homme au trésor caché qu'Ésope nous propose,
 Servira d'exemple à la chose.
 Ce Malheureux attendait
 Pour jouir de son bien une seconde vie; 10
 Ne possédait pas l'or, mais l'or le possédait.
 Il avait dans la terre une somme enfouie,
 Son cœur avec, n'ayant autre déduit
 Que d'y ruminer jour et nuit,
 Et rendre sa chevance à lui-même sacrée. 15
 Qu'il allât ou qu'il vînt, qu'il bût ou qu'il mangeât,
 On l'eût pris de bien court, à moins qu'il ne songeât
 À l'endroit où gisait cette somme enterrée.
 Il y fit tant de tours qu'un Fossoyeur le vit,
 Se douta du dépôt, l'enleva sans rien dire. 20
 Notre Avare un beau jour ne trouva que le nid.
 Voilà mon homme aux pleurs; il gémit, il soupire.
 Il se tourmente, il se déchire.
 Un Passant lui demande à quel sujet ses cris.
 C'est mon trésor que l'on m'a pris. 25
 Votre trésor? où pris? Tout joignant cette pierre.
 Eh sommes-nous en temps de guerre
 Pour l'apporter si loin? N'eussiez-vous pas mieux fait
 De le laisser chez vous en votre cabinet,
 Que de le changer de demeure? 30
 Vous auriez pu sans peine y puiser à toute heure.
 À toute heure, bons Dieux! ne tient-il qu'à cela?
 L'argent vient-il comme il s'en va?
 Je n'y touchais jamais. Dites-moi donc, de grâce,
 Reprit l'autre, pourquoi vous vous affligez tant 35
 Puisque vous ne touchiez jamais à cet argent
 Mettez une pierre à la place,
 Elle vous vaudra tout autant.

Der Titel der Fabel stellt eine eigentlich lächerliche Situation in Aussicht: Ein Geizhals verliert seinen Schatz. Damit wird die Handlung der Fabel vorweggenommen, allerdings fehlt noch die notwendige Weisheit. Lediglich die Geschichte von einem geizigen Menschen zu erzählen, der seinen Reichtum verliert – genauer gesagt wird er bestohlen –, würde die Fabel zu einer bloßen Anekdote degradieren – die zudem recht billig ist, denn kaum

ein Laster erscheint so unsympathisch wie Geiz, was sich auch in häufigen literarischen Verarbeitungen wie Molières *L'Avare* (1668) und Boileaus *Satires* zeigt. Der Lehrsatz direkt nach dem Titel kommt dieser Notwendigkeit also sofort nach und macht den Text somit eindeutig zu einer Fabel. Direkt im Anschluss wird die Kritik des Geizes jedoch wieder aufgenommen und mit einem klassischen Symbol genügsamer Lebensführung verbunden: Diogenes von Sinope (ca. 405–ca. 320), dem legendären Philosophen, der in einem Weinfass lebte. Beide, der Geizige und der griechische Philosoph, werden in ihrer Lebensführung als Brüder dargestellt, die sich mit dem Einfachsten begnügen:

Diogène là-bas est aussi riche qu'eux [les avares]
Et l'Avare ici-haut comme lui vit en gueux.³⁷⁴

Sie unterscheiden sich allerdings in ihrem Gemüt: Diogenes wird als glücklich und zufrieden dargestellt, der Geizige wird jedoch von der Sorge um sein Gold rastlos umhergetrieben.

Darin wird bereits die folgende Charakterisierung des Geizhalses vorgezogen. Schon im ersten Vers der Erzählung erscheint er als ‚Malheureux‘ (V. 9), er ist ‚possédé‘ (V. 11), ‚sans cœur‘ (V. 13), ‚sans autre plaisir‘ (V. 13), ‚superstitieux‘ (V. 15) und weinerlich (V. 21). Er ist ein ‚gueux‘ (V. 6), dem sein Geld keinen Vorteil bringt (V. 3), der aber ständig daran denkt (V. 14) und kein anderes Vergnügen kennt als ‚d'entasser toujours, de mettre somme sur somme‘ (V. 1–2).³⁷⁵ Der Umgang mit dem eigenen Reichtum bildet das zentrale Motiv der Fabel. Der Besitz wird dabei entweder als ‚trésor caché‘ (V. 7) oder als ‚dépôt‘ (V. 20) charakterisiert. Erstaunlich vielfältig sind jedoch die Möglichkeiten, damit umzugehen oder sich dazu zu verhalten: ‚entasser‘ (V. 3), ‚mettre somme sur somme‘ (V. 3), ‚jouir‘ (V. 10), ‚posséder‘ (V. 11), ‚enfouir‘ (V. 12), ‚giser‘ (V. 18), ‚enterrer‘ (V. 18), ‚douter‘ (V. 20), ‚enlever‘ (V. 20), ‚pleurer‘ (V. 22), ‚gémir‘ (V. 22), ‚soupirer‘ (V. 22), ‚se tourmenter‘ (V. 23), ‚se déchirer‘ (V. 23), ‚prendre‘ (V. 25), ‚apporter loin‘ (V. 28), ‚laisser en cabinet‘ (V. 29), ‚changer de demeure‘ (V. 30), ‚puiser‘ (V. 31), ‚ne vient pas comme il va‘ (V. 33), ‚toucher‘ (V. 34 und V. 36), ‚aff-

374 La Fontaine, IV-20 *L'Avare qui a perdu son trésor*, V. 5–6.

375 Diese Beschreibung wird später in *Le Savetier et le Financier* (VIII-2) aufgenommen. Hier bringt der unverhoffte Reichtum einen Mann um seinen Schlaf, da er nun in ständiger Angst lebt, bestohlen zu werden. Die Lächerlichkeit des Geizes wird schließlich in *Du Thésauriseur et du Singe* (XII-3) auf die Spitze getrieben. La Fontaine wiederholt zunächst die Beschreibung des Geizigen, der nur an sein Geld denkt und dem nichts anderes Freude bereitet, als mehr Gold anzuhäufen und sein Geld zu zählen. In diesem Fall ist es ein Affe, der die Goldstücke wortwörtlich aus dem Fenster wirft, und damit folgendes Motto umsetzt: „Quand ces biens sont oisifs, je tiens qu'ils sont frivoles.“ (La Fontaine, XII-3 *Du Thésauriseur et du Singe*, V. 4.).

liger' (V. 35), sowie ‚mettre une pierre à la place' (V. 37). Der Totengräber verweist darauf, was der Geizhals eigentlich mit seinem Reichtum gemacht hat, nämlich ihn zu beerdigen und zu verehren wie einen Toten.³⁷⁶ Der Geizhals wird schließlich von einem Passanten als einfältiger Narr entlarvt, während der Passant als intelligentes Gegenbild die Argumente des Geizigen sofort *ad absurdum* führen kann. Allerdings ist er so pragmatisch, das Vergraben von Geld nicht prinzipiell zu verdammen: In unsicheren Zeiten wie im Krieg wäre dies durchaus sinnvoll, da sonst Gefahr drohe, in den Kriegswirren beraubt zu werden.

Dies ist auch einer der entscheidenden Unterschiede zu Äsops Version dieser Fabel, auf die der Fabulist selbst verweist (V. 7). Bei Äsop empfiehlt der Passant dem Geizigen, anstatt des Goldes einen Stein zu vergraben, da in der Erde kein Unterschied zwischen beiden sei. La Fontaines Passant hingegen sucht zunächst nach den Gründen für das Verhalten des Geizigen (V. 26–31). Erst als dieser bekennt, sein Geld nie anzurühren (V. 34), empfiehlt ihm der Passant, es doch durch einen Stein zu ersetzen (V. 34–38). Entscheidend ist dieser Unterschied, da erst auf diese Weise der Lehrsatz nachvollziehbar wird, denn erst jetzt wird sichtbar, dass der Geizhals sein Geld überhaupt nicht nutzt. Äsop belehrte noch, dass Besitz wertlos sei, wenn nicht Gebrauch dazu komme.³⁷⁷ La Fontaine geht hier noch weiter und beweist damit sein progressives Denken: Für ihn wird das Recht auf Eigentum erst durch Gebrauch geschaffen.

Von den drei analysierten Fabeln ist das Motiv der Vorhersage in diesem Fall am schwächsten ausgeprägt. Dennoch ist es präsent, wobei es in diesem Fall eher in der damit verbundenen Warnung liegt: Eigentum nicht zu verwenden verwirke den Besitztitel. Dementsprechend sollte es auch genutzt werden, sonst verliere der Eigentümer seine Besitzansprüche und der Gegenstand könne an einen anderen übergehen. Der Geizhals in La Fontaines Fabel handelt nicht nach diesem Prinzip und scheint es, wie seine empörte Antwort (V. 32–34) zeigt, auch nicht zu verstehen. Er erkennt die damit verbundene Warnung nicht, und die unausgesprochene Prophezeiung – der Verlust seines Schatzes – erfüllt sich.

Abschließend wird das Motiv der Vorhersehung in der letzten Fabel des IV. Buches noch einmal aufgenommen. *L'Alouette et ses Petits, avec le Maître d'un champ* (IV-22) gehört allerdings nicht zu den Fabeln mit einfachem Promythium, da diese Fabel mehrere Lehrsätze umfasst. Dennoch ist sie bewusst in der Nähe der eben analysierten Triologie platziert worden.

376 Dieses Motiv wird später in *La Matrone d'Éphèse* (XII-26) wieder aufgenommen und in seiner Irrationalität dargestellt.

377 Vgl. Äsop, *Fabeln* (2007), CCXXV, S. 129.

Ein Promythium eröffnet nun auch diese Fabel (V. 1), auf die der bekannte Verweis auf die äsopische Tradition in einem diesmal allerdings mit zwei Versen äußert kurz gefassten Kommentar folgt.

Ne t'attends qu'à toi seul, c'est un commun proverbe.
Voici comme Ésope le mit
En crédit.³⁷⁸

Im Gegensatz zu den bereits untersuchten Fällen ist das Motiv der Vorhersage hier weniger im Promythium als in der *histoire* präsent. Eine Lerche beauftragt ihre Jungen, während ihrer Abwesenheit auf den Bauern und vor allem seine Worte zu achten. In Abhängigkeit von diesen müsse das Nest im Getreidefeld dann gegebenenfalls verlassen werden. Zunächst sagt die Lerchenmutter richtig voraus, dass der Bauer mit seinem Sohn kommen werde (V. 23–24 und V. 28). Nach der Ankündigung des Vaters, zunächst die Freunde, dann die Verwandtschaft um Hilfe beim Mähen des Feldes zu bitten, vermutet die Lerche zwei weitere Male richtig, dass die um Hilfe Ersuchten nicht kommen werden, und das Nest deshalb noch nicht aufgegeben werden muss (V. 29–53). Schließlich erkennt sie auch richtig, dass der Zeitpunkt zum Aufbruch gekommen ist, als der Bauer ankündigt, am nächsten Tag mit seiner Familie das Feld zu mähen (V. 54–67). Der korrekten Deutung der Zeichen durch die Lerche steht das zweimalige vergebliche Hoffen des Bauern auf die Unterstützung seiner Freunde und seiner Verwandten gegenüber.³⁷⁹

Diese Fabel schließt den Kreis von Apologen ab, die thematisch über das Motiv der Vorhersage, formal über ein Promythium miteinander verbunden sind und – mit Ausnahme von IV-22 *L'Alouette et ses Petits, avec le Maître d'un champ* – direkt aufeinander folgen. Der einleitende Lehrsatz nimmt jeweils in der Formulierung einer allgemeinen Weisheit die konkrete Begebenheit in der folgenden Erzählung vorweg. Diese Vorwegnahme wird zugleich auf eine andere Ebene übertragen, indem das Promythium zwischen Warnung und Prophezeiung changiert. Die Fabeln illustrieren so einerseits mangelnde Einsicht in die eingangs formulierte Weisheit (IV-18 *Le Vieillard et ses Enfants*, IV-20 *L'Avare qui a perdu son trésor*), die drohende Ankündigung von Konsequenzen (IV-19 *L'Oracle et l'Impie*) und die Kunst, die Zukunft richtig zu deuten (IV-22 *L'Alouette et ses Petits, avec le Maître d'un champ*). Dabei entsteht insbesondere im ersten der genannten Fälle der Eindruck, dass das Schicksal des Geizigen und der drei Söh-

378 La Fontaine, IV-22 *L'Alouette et ses Petits, avec le Maître d'un champ*, V. 1–3.

379 La Fontaine orientiert sich sehr stark an Äsops Version der Fabel, in der die Auslegung der jeweiligen Ankündigungen noch ausführlicher ausfällt. Vgl. dazu Schnur/Keller, *Fabeln der Antike* (1997), S. 43–47.

ne unausweichlich und vorherbestimmt ist. Eine Nachstellung des Lehrsatzes wäre hingegen mit der Aufforderung verbunden, aus der erzählten Geschichte die richtigen Schlüsse zu ziehen. Als Promythium entfaltet der Lehrsatz seine Wirkung direkt in der Erzählung.

c) *Intratextualität und Kontinuität: Le Loup et le Chien maigre (IX-10)*

In der Fabel *Le Loup et le Chien maigre* (IX-10) nimmt der Fabulist nicht, wie bei Fabeln mit Promythium so häufig, Bezug auf seine antiken Vorgänger Äsop und Phaedrus, sondern auf eine seiner eigenen Fabeln. Der Titel des Apologes wird zwar nicht genannt, die wiederholte Erwähnung des ‚Carpillon‘ (V. 1 und V. 7) bezieht sich jedoch offensichtlich auf *Le Petit Poisson et le Pêcheur* (V-3). Auch wenn die intratextuellen Verweise in den FABLES sehr zahlreich sind und für die Interpretation eines Apologes gezielt gestaltet werden, ist ein so ausdrücklicher Verweis auf eine andere Fabel selten.³⁸⁰

IX-10 *Le Loup et le Chien maigre*

| | |
|--|----|
| Autrefois Carpillon fretin | |
| Eut beau prêcher, il eut beau dire; | |
| On le mit dans la poêle à frire. | |
| Je fis voir que lâcher ce qu'on a dans la main, | |
| Sous espoir de grosse aventure. | 5 |
| Est imprudence toute pure. | |
| Le Pêcheur eut raison; Carpillon n'eut pas tort. | |
| Chacun dit ce qu'il peut pour défendre sa vie. | |
| Maintenant il faut que j'appuie | |
| Ce que j'avançai lors de quelque trait encor. | 10 |
| Certain Loup, aussi sot que le Pêcheur fut sage, | |
| Trouvant un Chien hors du village, | |
| S'en allait l'emporter; le Chien représenta | |
| Sa maigreur: Jà ne plaise à votre seigneurie | |
| De me prendre en cet état-là; | 15 |
| Attendez, mon maître marie | |
| Sa fille unique. Et vous jugez | |
| Qu'étant de noce, il faut, malgré moi que j'engraisse. | |
| Le Loup le croit, le Loup le laisse; | |
| Le Loup, quelques jours écoulés, | 20 |

380 In dieser Form ist dies noch in der programmatischen Eröffnung des II. Buches, II-1 *Contre ceux qui ont le goût difficile*, zu finden.

Revient voir si son Chien n'est point meilleur à prendre.
 Mais le drôle était au logis.
 Il dit au Loup par un treillis:
 Ami, je vais sortir. Et, si tu veux attendre,
 Le Portier du logis et moi 25
 Nous serons tout à l'heure à toi.
 Ce Portier du logis était un Chien énorme,
 Expédiant les Loups en forme.
 Celui-ci s'en douta. Serviteur au Portier,
 Dit-il; et de courir. Il était fort agile; 30
 Mais il n'était pas fort habile;
 Ce Loup ne savait pas encor bien son métier.

In dieser Fabel deutet der Verweis eine enge strukturelle Verwandtschaft der beiden Texte an. In beiden Fällen handelt es sich um eine Konkretisierung des Sprichworts „Besser ein Spatz in der Hand als eine Taube auf dem Dach“. Der Fischer aus *Le Petit Poisson et le Pêcheur* (V-3) beherzigt diese Maxime und wirft den von ihm gefangenen kleinen Fisch nicht zurück ins Wasser. Dieser versucht noch, ihn davon zu überzeugen, dass er später als ausgewachsener Karpfen ein schmackhafteres Mahl sein werde. Man möge ihn deshalb für dieses Mal verschonen. Aber der Fischer lässt sich nicht irritieren und zieht eine kleine, aber sichere Mahlzeit einer größeren, aber ungewissen vor. In der späteren Fabel *Le Loup et le Chien maigre* (IX-10) scheint sich La Fontaine vorgenommen zu haben, einen gegenteiligen Ausgang der Situation zu illustrieren. Hier erweist sich der Wolf, Wiedergänger des Fisches, als wenig weitsichtig. Der magere Hund, den er gerade verspeisen will, überzeugt ihn davon, ihn noch einmal laufen zu lassen. Sein Herr vermähle seine Tochter, und durch das Festmahl werde der Hund einiges an Gewicht zulegen können. Dann werde er nichts dagegen haben, vom Wolf gefressen zu werden, und er werde für diesen auch ein köstlicheres Mahl sein als nur Haut und Knochen. Als der Wolf den Hund aber nach der Hochzeit an ihre Abmachung erinnern möchte, befindet sich dieser hinter einem Zaun auf dem Hof seines Herrchens. Bereitwillig kündigt er an, mit dem Wachhund hinaus zu kommen. Dieser erweist sich jedoch als dem Wolf an Stärke mindestens ebenbürtig, sodass dieser sich vorsichtshalber zurückzieht.

Die Verbindung der beiden Fabeln führt in Vers 11 zum Vergleich des Wolfes mit dem Fischer: „Certain Loup, aussi sot que le Pêcheur fut sage“. Hier wird in der Charakterisierung schon der weitere Verlauf der Erzählung vorweggenommen. Der Wolf ist einfältig und naiv, wenn er dem Angebot der Hundes glaubt (V. 19); er ist zwar flink und kann die Situation am Ende realistisch einschätzen (V. 30 und V. 29), aber auch feige und nicht

sehr schlau (V. 29 und V. 31); er hat noch nicht gelernt, sich wie ein richtiger Wolf zu verhalten. Der Hund hingegen erinnert in seiner Schlauheit an den Fuchs, die Fabel verweist also implizit auch auf *Le Renard, le Loup et le Cheval* (XII-17), in der sich der Wolf ebenso tölpelhaft vom Fuchs überlisten lässt.

Die *moralité* dieses Apologs (V. 4–8) ist in einen einleitenden Kommentar eingeschlossen, in dem der Fabulist auf eine verwandte Fabel verweist (V. 1–3) und die *histoire* vorbereitet (V. 9–10). Dieser Abschnitt der Fabel weist in der Reimstruktur im Vergleich zum Rest eine ausgesprochene Regelmäßigkeit auf, in der zwei umarmende Reime einen Paarreim umschließen. Dadurch wird die *moralité* auch stilistisch von der *histoire* abgehoben. Die in der gesamten Fabel gleichmäßige Metrik, in der sich Alexandriner und Achtsilber abwechseln, schafft einen flüssigen Rhythmus, der allerdings von zahlreichen Enjambements sowie Anaphern (V. 19–20) gestört wird. So spiegeln sich das weitsichtige und intelligente Verhalten des Hundes und das kurzsichtige Handeln des Wolfes auf der textlichen Ebene. Dabei überwiegt weniger die Illustration der *moralité* als die Darstellung der Dummheit des Wolfes. In *Le Petit Poisson et le Pêcheur* (V-3) wurde analog dazu die Vernunft des Fischers betont.

Neben der textlichen Gestaltung dient das Promythium zusammen mit dem einleitenden Kommentar als Verweis auf die ältere Fabel. So wird einerseits das Vorwissen des Publikums aktiviert, und andererseits eine Kontinuität zwischen den Fabeln hergestellt. Dass damit eine gezielte Absicht verfolgt wird, zeigt der Vergleich mit der äsopischen Variante. Der griechische Dichter berichtet von einem Wolf, der einen schlafenden Hund fressen will. Dieser vertröstet ihn wie bei La Fontaine auf die Zeit nach einem großen Festmahl. Der Wolf will später den wieder schlafenden Hund an ihre Abmachung erinnern, doch der Hund liegt diesmal hinter einem Zaun und ist für den Wolf unerreichbar. Hier begnügt sich der Hund auch damit, dem Wolf zu empfehlen, sich in Zukunft nicht mehr auf später vertrösten zu lassen. Der äsopische Lehrsatz unterstreicht die Ausrichtung dieser Fabel: Der Fabulist zieht hier den Schluss, dass sich vernünftige Menschen später in Acht nehmen, wenn sie einer Gefahr entronnen sind. Der Fokus liegt also auf der Situation des Hundes. Dieser war zunächst so unvorsichtig gewesen, außerhalb des Zaunes zu schlafen, wo er vom Wolf überrascht werden konnte. Nur durch seine Schlauheit entkommt er der Gefahr noch einmal und zieht aus dieser Erfahrung die Lehre, nur noch an einem sicheren Platz zu schlafen. Der Wolf dient nur als Verkörperung einer Bedrohung. Seine Motive, den Hund zunächst zu verschonen, werden nicht beleuchtet.

La Fontaine übernimmt die Ausgangssituation der äsopischen Fabel, verändert aber ihren Fokus, sodass nicht mehr der Hund, sondern der

Wolf im Zentrum der Fabel steht. Deutlich wird dies u. a. dadurch, dass der Hund nicht mehr schlafend gefunden und somit die Konsequenz, die er aus der Begegnung mit dem Wolf zieht, weniger betont wird. Scheinbar nur zufällig ist er bei ihrem nächsten Treffen auf dem Hof und in Begleitung des Wachhundes. La Fontaine strebt mit dieser Fabel also eine Anknüpfung an *Le Petit Poisson et le Pêcheur* (V-3) an, indem er die Ausgangssituation entsprechend modifiziert. Die Voranstellung des Lehrsatzes im Verbund mit dem Kommentar stellen dabei die Kontinuität der beiden Fabeln sicher.

d) Gesellschaftspolitische Implikationen

Die Fabel *L'Oiseleur, L'Autour et l'Alouette* (VI-15) berichtet von einem Sperber, der eine Lerche jagt, und dabei selbst von einem Vogelfänger gefangen wird. Er bittet diesen um Gnade, da er ihm doch nie etwas getan habe. Darauf erwidert der Vogelfänger, dass auch die kleine Lerche dem Sperber nie ein Leid angetan habe, und sie dennoch nicht auf Milde hoffen dürfe.

VI-15 L'Oiseleur, l'Autour et l'Alouette

| | |
|---|----|
| Les injustices des pervers Servent souvent d'excuse aux nôtres. Telle est la loi de l'univers; | |
| <i>Si tu veux qu'on t'épargne, épargne aussi les autres.</i> | |
| Un Manant au miroir prenait des Oisillons. | 5 |
| Le fantôme brillant attire une Alouette. Aussitôt un Autour planant sur les sillons Descend des airs, fond, et se jette Sur celle qui chantait, quoique près du tombeau. | |
| Elle avait évité la perfide machine, | 10 |
| Lorsque se rencontrant sous la main de l'Oiseau Elle sent son ongle maline. Pendant qu'à la plumer l'Autour est occupé, Lui-même sous les rets demeure enveloppé. | |
| Oiseleur laisse-moi, dit-il en son langage; | 15 |
| Je ne t'ai jamais fait de mal. L'Oiseleur repartit: Ce petit animal T'en avait-il fait davantage? | |

Dieser Apolog illustriert die Ungerechtigkeit, die in den Handlungen der Starken gegenüber den Schwachen häufig zu liegen scheint. Das für Fabeln typische Thema erhält eine besondere Bedeutung, da dies der einzige Apo-

log ist, in dem der Lehrsatz (V. 4), bzw. genauer gesagt ein Teil der *moralité* (V. 1–4), kursiv gesetzt ist. Dies hat zunächst den Effekt, dass er, ähnlich wie Lehrsätze, die durch Leerzeilen abgehoben sind, sofort und deutlich ins Auge fällt. Auch wenn er erst den vierten Vers bildet, steht er gleichsam vor der Fabel. Warum La Fontaine eine solche Hervorhebung vornimmt, ist in der Forschung bisher kaum betrachtet worden. Erst neuere kritische Ausgaben verweisen darauf, dass dies ein absoluter Einzelfall ist, können allerdings keine Gründe dafür angeben. Vermutet wird, dass La Fontaine diese Weisheit so besonders betonen wollte.³⁸¹ Auch wird in diesem Vers ein Verweis auf ein Zitat aus Pierre Corneilles (1606–1684) *Cinna* (1643) gesehen: „Quoi! tu veux qu'on t'épargne, et n'as rien épargné!“³⁸² Diese Variante der Goldenen Regel aus der Bibel findet sich bei La Fontaine auch in der Conte *Les Remois*:

Il est écrit qu'à nul ne faut faire
Ce qu'on ne veut à soi-même être fait.³⁸³

Da La Fontaine auch sonst ihm wichtige Weisheiten nicht auf diese besondere Weise hervorgehoben hat, erscheint es tatsächlich am wahrscheinlichsten, dass in diesem Fall ein Zitat kenntlich gemacht werden sollte.

Bisher konnte die Forschung nicht klären, auf welche Quelle diese Fabel zurückgeht, oder ob La Fontaine sie selbst entwickelt hat. Der systematische Vergleich der lafontaineschen Fabeln mit ihren antiken Vorbildern bei Äsop und Phaedrus ergibt jedoch, dass eine Vorgängerin dieses Textes in Äsops *Der Vogelfänger und der Storch* zu sehen ist. Hier ersetzen Kranich und Storch Sperber und Lerche bei La Fontaine. Ein Storch, der sich zufällig bei einem Schwarm Kranichen aufhält, wird mit diesen zusammen gefangen. Er bittet darum, freigelassen zu werden, da er den Menschen keinen Schaden zufüge. Der Vogelfänger bestraft ihn dennoch, da er sich mit Schädlingen eingelassen habe – nach dem Motto ‚Mitgefangen, mitgehungen.‘ Der Lehrsatz rät, Umgang mit Übeltätern zu meiden, um nicht den Anschein zu erwecken, zu ihnen zu gehören.³⁸⁴

Die Voranstellung des Lehrsatzes bei La Fontaine geschieht wieder bewusst. Aus der Illustration einer Regel der Klugheit – sich nicht mit schlechten Menschen abzugeben – wird die Darstellung einer die Gesellschaft regelnden Maxime: Wenn Du möchtest, dass man Dich schont, verschone auch andere. Diese Aufwertung wird durch die Veränderung der Position

381 Vgl. Blavier-Paquot, *La Fontaine* (1968), S. 144.

382 Corneille, *Cinna*, IV-2, V. 1131.

383 La Fontaine, *Contes et Nouvelles III, Les Remois*, S. 717, V. 147–148.

384 Vgl. Äsop, *Fabeln* (2007), CXCV, S. 113f..

des Lehrsatzes und seine typographische Hervorhebung unterstrichen. Ob es sich beim kursivierten Vers nun um ein Zitat oder eine besondere Betonung handelt, ist dabei zweitrangig. Entscheidend ist vielmehr die veränderte Rolle, die La Fontaines Fabeln aus dieser Perspektive spielen. Der Apolog dient nicht mehr nur zur Darstellung einer Maxime des persönlichen Interesses, sondern zeigt, welche Gesetze den gesellschaftlichen Verkehr regeln. Zentrales Element ist dabei ein ausgleichendes Verhältnis der Gegenseitigkeit bzw. des Konsenses: „Si tu veux qu'on t'épargne, épargne aussi les autres.“ Für das 17. Jahrhundert in Frankreich ist dies ein bemerkenswertes Bekenntnis, das die Fabel zu einem philosophischen Kleinod macht. Problematisch in dieser Hinsicht könnte allerdings mit dem Sperber die Annahme sein, sich für so unangreifbar zu halten, dass ein schwächeres Wesen nicht verschont werden müsse. Dagegen stehen allerdings beispielsweise der Fabelzyklus II-8 bis II-12, in dem vorgeführt wird, dass es immer einen Stärkeren gibt, und man zudem häufig auf die Hilfe anderer, selbst vermeintlich Schwächerer angewiesen ist.³⁸⁵

Die Voranstellung der Moralität nutzt La Fontaine auch, um in der anschließenden Erzählung zu demonstrieren, was geschieht, wenn die Weisheit nicht ernst genommen wurde. Beispielhaft dafür ist die Fabel *Le Lièvre et la Perdrix* (V-17). Auf der Flucht vor einer Hundemeute sucht ein Hase Schutz in seinem Bau, wird dort aber von den Jägern aufgestöbert und gefangen. Ein in der Nachbarschaft lebendes Perlhuhn verspottet den Hasen und fragt ihn, was ihm denn seine schnellen Beine gebracht hätten. Es glaubt, mit seinen Flügeln außerhalb jeder Gefahr zu sein. Doch es hat nicht mit dem Sperber gerechnet, der es kurz darauf tötet.

V-17 *Le Lièvre et la Perdrix*

Il ne se faut jamais moquer des misérables:

Car qui peut s'assurer d'être toujours heureux

Le sage Ésope dans ses fables

Nous en donne un exemple ou deux.

Celui qu'en ces vers je propose, 5

Et les siens, ce sont même chose.

Le Lièvre et la Perdrix, concitoyens d'un champ,

Vivaient dans un état, ce semble, assez tranquille,

Quand une Meute s'approchant

Oblige le premier à chercher un asile. 10

Il s'enfuit dans son fort, met les Chiens en défaut,

385 Erst Immanuel Kant (1720–1804) sollte mit dem kategorischen Imperativ eine Formel finden, in der die ‚Goldene Regel‘ tatsächlich unabhängig von individuellen Interessen und Selbstüberschätzung wird.

Sans même en excepter Brifaut.
 Enfin il se trahit lui-même
 Par les esprits sortant de son corps échauffé.
 Miraut sur leur odeur ayant philosophé 15
 Conclut que c'est son Lièvre, et d'une ardeur extrême
 Il le pousse, et Rustaut qui n'a jamais menti,
 Dit que le Lièvre est reparti.
 Le pauvre malheureux vient mourir à son gîte.
 La Perdrix le raille, et lui dit: 20
 Tu te vantais d'être si vite;
 Qu'as-tu fait de tes pieds? Au moment qu'elle rit,
 Son tour vient; on la trouve. Elle croit que ses ailes
 La sauront garantir à toute extrémité;
 Mais la Pauvrette avait compté 25
 Sans l'Autour aux serres cruelles.

Diese Fabel setzt wie so oft bei La Fontaine eine Apokalypse in Szene. Die anfänglich idyllische Situation, in der Hase und Perlhuhn friedlich zusammenleben, wird durch das Eindringen der Jagdmeute gestört, und schließlich durch den Sperber als weiteren Jäger endgültig zerstört. Auf diese Weise werden einerseits die Wechselfälle des Glücks veranschaulicht, andererseits aber auch, dass in einem Staat, in dem Jäger regieren, niemand sicher ist. Weder Hase noch Perlhuhn haben Grund, stolz auf ihre Schnelligkeit bzw. Flugfähigkeit zu sein, denn ihre Feinde können sie überall erreichen. Die Fragilität der anfangs friedlichen Gesellschaft wird aber schon durch das „ce semble“ (V. 8) in Frage gestellt.

Thematisch weist dieser Apolog Verbindungen zu zahlreichen anderen Fabeln auf – Eitelkeit ist ein zentrales und immer wiederkehrendes Thema der FABLES, wie auch schon der *Maximes* von La Rochefoucauld. In *L'Oiseleur, l'Autour et l'Alouette* (VI-15) wird gezeigt, dass jeder in Gefahr schwebt: Sowohl das Perlhuhn, das den Hasen verspottet und vom Sperber getötet wird, als auch der Sperber selbst, der eine Lerche jagt und im Netz eines Vogelfängers endet. Das Thema der Eitelkeit selbst verbindet *Le Lièvre et la Perdrix* (V-17) mit *L'Aigle et l'Escarbot* (II-8), in der sich ein Adler für so unangreifbar hält, dass er meint, auf einen kleinen Käfer keine Rücksicht nehmen zu müssen. Beide Fabeln weisen eine zusätzliche Parallele auf, denn Ausgangspunkt in ihnen ist zunächst ein Hase, der gejagt wird und vergeblich in seinem Bau bzw. im Loch eines Käfers Zuflucht sucht. Auch der Lehrsatz aus *Le Lièvre et la Perdrix* (V-17), „Il ne se faut jamais moquer des misérables“ (V. 1), lässt sich auf die verwandte Fabel übertragen, denn der Adler hatte den Hasen und den Käfer zwar nicht verspottet, seine grausame Arroganz kommt dem aber recht nahe. In einer

noch frappierenderen Parallele verweist dieser Apolog auf die berühmte Fabel *Le Lièvre et la Tortue* (VI-10): Dort wird hingegen die Eitelkeit des Hasen bestraft, der auf seine Schnelligkeit vertraute und im Wettlauf mit der Schildkröte zu spät losgelaufen war. In allen Geschichten retten den Hasen seine schnellen Beine nicht.³⁸⁶

Auch wenn La Fontaine im dritten Vers auf Äsop verweist, stammt *Le Lièvre et la Perdrix* (V-17) ursprünglich von Phaedrus.³⁸⁷ Dort wird der Hase von einem Adler gepackt, bevor er Zuflucht in seinem Bau finden konnte. Ein Spatz verspottet ihn daraufhin, wird aber im selben Moment von einem Falken bzw. Habicht gepackt. Die entscheidende Modifikation nimmt La Fontaine am Ende der Fabel vor. Denn bei Phaedrus findet der Hase Trost darin, dass der Spatz nun auch über sein Geschick weint, wie der Hase zu Beginn der Fabel. La Fontaine verzichtet hingegen darauf, ihn mit dem Tod seines Spötters zu entschädigen. Der Fokus wird also auf das Perlhuhn gelegt, dessen böse Spottlust, Eitelkeit und Unvorsichtigkeit bestraft werden.

Phaedrus belehrte mit seiner ebenfalls vorangestellten Moralität, dass man zunächst auf sich selbst achten sollte, bevor man andere belehrt. La Fontaine richtet seinen Lehrsatz – darin offenbaren die FABLES ihren sozialkritischen Aspekt – auf den Umgang mit anderen: „Il ne se faut jamais moquer des misérables.“³⁸⁸ In der Folge zeigt er, was geschehen kann, wenn man es dennoch tut. Der direkt an den Lehrsatz anschließende Kommentar (V. 3–6), in dem die Ähnlichkeit zu einer angeblichen Version bei Äsop herausgestellt wird, wird als Strategie der Zensurvermeidung gedeutet. In diesem Zusammenhang ist die veränderte Figurenwahl zu sehen, durch welche die Erzählung in einen höfischen Kontext verlagert wird, für den die Jagdszenarie charakteristisch ist. Der von La Fontaine gewählte Lehrsatz, der vermutlich von Le Maître de Sacys (1613–1684) Phaedrus-Übersetzung inspiriert ist,³⁸⁹ dient bei zahlreichen Theoretikern der *honnêteté* als zentrale Maxime. Denn Spott falle letztlich immer auf den Spötter zurück. Vor diesem Hintergrund offenbaren auch die Verse 13f., die sich genau im Zentrum der Fabel befinden (!) – einen übertragenen Sinn:

Enfin il se trahit lui-même
Par les esprit sortant de son corps échauffé.³⁹⁰

386 Eine Ausnahme von dieser Regel bildet *Le Jardinier et son Seigneur* (IV-4): Hier gelingt es dem Hasen tatsächlich, der Jagdgesellschaft zu entkommen.

387 Vgl. Phaedrus, *fab.*, I-9.

388 La Fontaine, V-17 *Le Lièvre et la Perdrix*, V. 1.

389 Vgl. Collinet, *Notes et variantes* (1991), S. 1140.

390 La Fontaine, V-17 *Le Lièvre et la Perdrix*, V. 13f..

In der wörtlichen Bedeutung ist dies auf den Geruch des Hasen zu beziehen, den er nach der Hitze der Jagd verströmt und der die Hunde auf seine Spur führt. Im Kontext der Theorien der *honnêteté* verrät der Hofmann hier die Haltung, die er in seinen Worten erkennen lässt.

Die ersten vier Verse aus *Le Lièvre et la Perdrix* (V-17) bilden das Incipit einer weiteren, allerdings nicht veröffentlichten und nicht zweifelsfrei La Fontaine zuzuschreibenden Fabel: *Le Renard et l'Écureuil*. Dieser Text wird häufig als Allegorie auf die Konkurrenz zwischen La Fontaines Gönner Nicolas Fouquet und dessen Widersacher Charles Colbert (1629–1696) gedeutet, zumal das Eichhörnchen Fouquets Wappentier war. So beziehe La Fontaine Stellung im Prozess um den entmachteten Fouquet und drücke seine Hoffnung aus, dass dieser am Ende freigesprochen werde. Der Fuchs, der das vom Sturm geplagte Eichhörnchen verspottet, wird schließlich gejagt und gefasst. Im Gegensatz zu Phaedrus' erster Version dieser Konstellation empfindet das Eichhörnchen bei diesem Anblick jedoch kein Vergnügen:

Il le voit; mais il n'en rit pas,
Instruit par sa propre misère.³⁹¹

Es wurde selbst vom Sturm verschont und verkörpert so die Weisheit, die im Lehrsatz formuliert wird: Mach dich nie über jemanden lustig, dem es schlecht ergeht. Die beiden Fabeln scheinen sich so zu ergänzen und eine Einheit zu bilden, sie verweisen subtil aufeinander und bilden die beiden Seiten einer Medaille.³⁹² Fabeln mit *Promythium* haben also häufig eine gesellschaftliche Tragweite. Die *sagesse* bezieht sich dabei nicht mehr nur auf das individuelle Verhalten, sondern auf die Regeln des Zusammenlebens. Die *histoire* dient dann zumeist als Gedankenexperiment, in dem die Nichtberücksichtigung dieser Weisheit durchgespielt wird.

e) *Marginalisierung*: Le Loup et la Cigogne (III-9)

III-9 Le Loup et la Cigogne

Les Loups mangent gloutonnement.
Un Loup donc étant de frairie,
Se pressa, dit-on, tellement
Qu'il en pensa perdre la vie.

Un os lui demeura bien avant au gosier.

5

391 Collinet, *Fables et Contes* (1991), S. 546, V. 31f..

392 Vgl. hierzu Collinet, *Notes et variantes* (1991), S. 1140.

De bonheur pour ce Loup, qui ne pouvait crier,
 Près de là passe une Cigogne;
 Il lui fait signe, elle accourt.
 Voilà l'Opératrice aussitôt en besogne.
 Elle retira l'os; puis pour un si bon tour 10
 Elle demanda son salaire.
 Votre salaire? dit le Loup,
 Vous riez, ma bonne commère.
 Quoi! ce n'est pas encor beaucoup
 D'avoir de mon gosier retiré votre cou! 15
 Allez, vous êtes une ingrante;
 Ne tombez jamais sous ma patte.

Erneut inszeniert La Fontaine eine kurze Erzählung, in der mehrere Weisheiten verborgen sind. Die einleitende kurze, einversige Moralität setzt dabei auch inhaltlich das Thema. Die Fabel erzählt von einem Wolf, der vor Gier so schnell frisst, dass ihm ein Knochen im Hals stecken bleibt. Glücklicherweise kommt ein Storch vorbei, den er heranwinken kann und der ihm das Leben rettet. Als dieser um eine Belohnung bittet, verhöhnt ihn der Wolf, indem er ihn darauf verweist, dass er doch seinen Kopf heil aus seinem Rachen gezogen habe. Schließlich jagt er ihn davon.

Auf den ersten Blick scheint es sich also um eine klassische Fabel zu handeln, die den Wolf als grausames, undankbares und verfressenes Wesen illustriert. Charakteristisch dafür ist das Wortfeld der Nahrung, das in dieser nur siebzehn Verse umfassenden Fabel präsent ist: ‚manger‘ (V. 1), ‚gloutonnement‘ (V. 2), ‚os‘ (V. 5 und V. 10) und ‚gosier‘ (V. 5 und V. 15), wobei die Wiederholung als entscheidendes Stilmittel hinzukommt. In der Tat ist der Wolf gierig und undankbar, wobei die politische Tragweite in ihrem Bezug auf ebenso zu charakterisierende Fürsten nur zu deutlich ist – verbunden mit der Warnung, dass einem bei zu großer Gier die Beute manchmal im Hals stecken bleibt.

La Fontaine verarbeitet wieder ein Fabelmotiv, das er bei Äsop und Phaedrus findet. Äsop verzichtet allerdings noch auf den Aspekt der Gier. In seiner Version verschluckt sich der Wolf einfach. Im Lehrsatz wird der Reiter dann belehrt, dass der größte Lohn einer guten Tat manchmal ist, nicht noch Unrecht zu bekommen. Ähnlich ist auch Phaedrus' Fabel ausgerichtet, hier wird aber schon das Thema der Gier angedeutet (V. 4). Insgesamt überwiegt die Undankbarkeit bei den klassischen Fabeldichtern: „Leuten zu helfen, die es nicht wert sind; es ist nicht mehr möglich, als ohne Schaden davonzukommen.“³⁹³ Denn sowohl bei Äsop als auch bei Phaedrus

393 Phaedrus, *fab.*, I-8, V. 2-3.

verspricht der Wolf dem Reiher bzw. Kranich eine Belohnung, in letzterem Fall lange sogar vergeblich, bis er einen ‚heiligen Eid‘ schwört. La Fontaines Wolf brauchte dies nicht zu tun, bei ihm war es einfach Glück, dass ein Storch in der Nähe war (V. 6–7). Bei Äsop und Phaedrus verweigert der Wolf dann den Lohn, wodurch das Thema der Fabel gesetzt wird. Hier erscheint der Vogel allenfalls als so töricht, zu glauben, sich auf das Wort des Wolfes verlassen zu können. Im Gegensatz dazu kommt der Storch dem Wolf bei La Fontaine zunächst in einem Akt der Nächstenliebe zu Hilfe, ohne eine Aussicht auf Belohnung. Als ihm eine solche verweigert wird, erscheint er zwar so übertölpelt wie seine Verwandten, ist allerdings selbst für sein Unglück verantwortlich. Denn wenn er dem Wolf in der Hoffnung auf eine Belohnung geholfen hat, hätte er diese vorher einfordern müssen. Wenn er ihm hingegen aus reiner Nächstenliebe zu Hilfe kam, ist eine nachträglich Lohnforderung unangemessen.

Der Storch wird bei La Fontaine also in mehrfacher Hinsicht als regelrecht unsympathisches Wesen dargestellt. Er ist nicht nur so einfältig, anzunehmen, dass er eine Belohnung erwarten kann, sondern auch, dass es genügt, sie erst nach der geleisteten Hilfe zu verlangen. Dies lässt seine zunächst selbstlose Hilfe auch im Lichte selbstsüchtigen Kalküls erscheinen. Fast entschuldigend dagegen wartet der Lehrsatz im ersten Vers der Fabel mit der simplen Feststellung auf, dass Wölfe schlingen. Die Undankbarkeit des Wolfes ist hier vor allem eine Erinnerung an die antike Tradition. Die Voranstellung des Lehrsatzes in seiner einfachen Affirmation lässt dagegen Raum für die Charakterisierung des Storches als Träger der Weisheit und marginalisiert so die Rolle des Wolfes. Dieser sei nun einmal so wie er ist – wer sich mit ihm einlässt, habe dies zu berücksichtigen. Während in *Promythia* also häufig das Thema bzw. die Weisheit der Fabel fokussiert wird, schafft der Lehrsatz in dieser Fabel Raum für eine weitere Bedeutungsebene. Banale Allgemeinplätze über Wölfe werden in einem Vers abgehandelt, um mehr Spielraum für die Entfaltung des Storches zu lassen.

2.2 Vollendung und Infragestellung: Das *Epimythium* als *clôture*

Im Gegensatz zum *Incipit* liegen für das Ende literarischer Texte bereits zahlreiche Untersuchungen vor. Für Fabeln stellt eine Poetik des Schlusses – wie auch eine Poetik des Anfangs – allerdings noch ein Forschungsdesiderat dar. Deshalb soll für eine analytische Annäherung zunächst auf Erkenntnisse zum Ende von Texten bezüglich anderer Gattungen zurückgegriffen werden, insbesondere auf die breite Forschungsdiskussion zum

Ende in der Lyrik. Grundlegend dafür sind vor allem die Arbeiten von Philippe Hamon und Barbara Herrnstein-Smith.

a) Konzeptionen des Epimythiums als *clôture*

Das Ende eines literarischen Textes zählt grundsätzlich zu den strategischen Orten und ist besonders geeignet, hinsichtlich eines bestimmten Zwecks bzw. einer bestimmten Wirkung gestaltet zu werden. Unter dem Ende eines Textes als *clausule* (Hamon) ist dabei ein „endroit où l'orateur récapitule la substance de son discours“ zu verstehen und „où il accentue émotivement et pathétiquement son énoncé“. ³⁹⁴ Dabei spiele die *clausule* mit der Spannung zwischen einer vom Autor gegebenenfalls intendierten Wirkung und nicht intendierten Effekten, die aus der spezifischen Verfasstheit des Textes resultieren. Der Begriff *clausula* beschreibt ursprünglich metrische Modi von Satzenden in Prosatexten und wird häufig synonym zu Abschluss (*clôture*) verwendet. Mit Guy Larroux ist jedoch für eine Differenzierung beider Begriffe zu plädieren. Den Textbereich bzw. Raum, der das Ende des Textes umfasst, somit das Ende der Erzählung signalisiert und den Abschluss des Leseaktes bedeutet, bezeichnet dieser in Anlehnung an Othman Ben Taleb als *clôture*. Unter *clausule* seien dagegen literarische Techniken, strukturelle Merkmale oder Themen zu verstehen, durch welche die *clôture* markiert wird. Die *clôture* ist also als Raum bestimmt, während die *clausule* funktional bzw. instrumentell zu verstehen ist. ³⁹⁵ Die *clôture* als Abschluss oder Ende des Textes ist nun zweifelsohne ein strategisch bedeutsamer Ort, der auch für die Sinnkonstitution eine besondere Rolle spielt. Konzeptionen wie die von Susan Rubin Suleiman, die allein der *clôture* eine absolute Bedeutungskonstitution für den Text zuweisen, sind hingegen nicht nur in Hinblick auf Fabeln, sondern grundsätzlich zu hinterfragen, da sie den ‚Rest‘ des Textes zu einem lediglich schmückenden Beiwerk degradieren, das keine bzw. nur eine untergeordnete Rolle für die Bedeutung des Gesamttextes spielt. ³⁹⁶ In Bezug auf Fabeln wäre so nur ein Epimythium Ort der Bedeutungskonstitution, während andere Formen des Lehrsatzes sowie die *histoire* dafür irrelevant wären – nicht nur mit Blick auf La Fontaine eine absurde Annahme.

Am Beispiel englischsprachiger Lyrik hat Barbara Herrnstein-Smith untersucht, wann bzw. warum beim Lesen das Gefühl entsteht, dass der Text zu Ende ist. Ein solcher Eindruck sei bei schriftlichen Texten an das

394 Hier und im Folgenden Hamon, *Clausule* (1975), S. 497.

395 Vgl. Larroux, *Le Mot de la fin* (1995), S. 57f..

396 Vgl. Rubin Suleiman, *Authoritarian Fictions* (1983), S. 33.

Ende der Buchstabenreihe auf der letzten Seite gebunden, lasse sich aber auch bei mündlich vorgetragenen Texten nachweisen. Ihren zunächst rezeptionsästhetischen Ansatz verbindet sie mit strukturalistischen Überlegungen, indem sie lyrische Texte auf Formen und Verfahren prüft, die einen abschließenden Charakter haben. Diese sogenannten Schlusseffekte (*clausal effects*) erzeugten ein Gefühl von Abgeschlossenheit, Vollständigkeit oder Vollendung. Dieser Eindruck sei dabei sowohl durch den Inhalt des Textes als auch seine Form bedingt, weshalb Herrnstein-Smith insbesondere nach spezifischen Strukturwechseln sucht.³⁹⁷

Closure occurs when the concluding portion of a poem creates in the reader a sense of appropriate cessation. It announces and justifies the absence of further development; it reinforces the feeling of finality, completion, and composure which we value in all works of art; it gives ultimate unity and coherence to the reader's experience of the poem by providing a point from which all the preceding elements may be viewed comprehensively and their relations grasped as a part of a significant design.³⁹⁸

Hamon erweitert Herrnstein-Smiths Ansatz, spricht aber nicht mehr vom Eindruck von Abgeschlossenheit, sondern von einem *sentiment d'achèvement*. Dieses stelle sich nun nicht mit dem Verschwinden von Buchstaben auf der letzten Seite ein, sondern resultiere aus einem Phänomen, das Hamon als Ausschöpfung eines textuellen Modells oder Codes bezeichnet.³⁹⁹ Darunter versteht er textexterne und textinterne Hilfsmittel, die das Ende eines Textes vorbereiten.

Grundsätzlich geschehe dies zunächst schon durch den Epitext. Der Titel einer Fabel beispielsweise oder die im 18. Jahrhundert typische Zusammenfassung zu Beginn eines Romankapitels öffnen einen relativ geschlossenen Erwartungshorizont, der es erlaube, den Verlauf des Textes einigermaßen zu kontrollieren und zu antizipieren.⁴⁰⁰ Ein *textexternes* Modell könne beispielsweise die klassische Form des Sonetts mit vierzehn Versen sein. Hamon spricht hier von „saturation d'un code a priori“, wenn also eine vorher festgelegte Struktur abgeschlossen ist. Ein Code könne aber auch durch Übereinkunft festgelegt sein, wie das Ende einer Schulstunde nach fünfundvierzig Minuten. In diesen Fällen hänge die Wahrnehmung des Endes von seiner Vorhersehbarkeit ab, die wiederum auf verschiede-

397 Vgl. Hamon, *Clausule* (1975), S. 498.

398 Herrnstein-Smith, *Poetic Closure* (1968), S. 36. Siehe dazu auch Hamon, *Clausule* (1975), S. 499.

399 Vgl. Hamon, *Clausule* (1975), S. 498f..

400 Vgl. hier und im Folgenden Hamon, *Clausule* (1975), S. 510–512.

ne Weise im oder durch den Text explizit gemacht werde. In Abhängigkeit davon, ob eine Novelle ausdrücklich als solche bezeichnet wird oder nicht, werde sich das *sentiment d'achèvement* am Ende der Rahmen- oder schon am Ende der Binnenerzählung einstellen. Denn wenn die besonderen Eigenschaften der Gattung bekannt sind, werde erwartet, dass nach dem Ende der Binnenhandlung die Erzählung der Rahmenhandlung fortgesetzt wird. Analog dazu ist eine Fabel nach dem verbreiteten Verständnis erst dann vollständig, wenn sie einen expliziten Lehrsatz vorweist.

Ein *textinternes* Mittel bezeichnet Hamon auch als Schema, das die Informationsverteilung nach einem vorgegebenen Modell beschreibt und das häufig vorher angekündigt wird. Ein Abschnitt könne nach dieser Konzeption erst enden, wenn alle Elemente des Schemas bearbeitet wurden. Es kann sich dabei z. B. um die Himmelsrichtungen, die fünf Sinne, die vier Jahreszeiten oder eine alphabetische Reihung handeln, aber auch um die simple Ankündigung des Endes,⁴⁰¹ oder im Fall einer Fabel das Auftreten aller im Titel benannten Figuren. Ein zweites Mittel wäre die Rahmung: Ein Rahmen konstituiere nach diesem Verständnis einen Abschnitt zwischen zwei Punkten, die den Binnenteil legitimieren bzw. wahrscheinlicher machen sollen. Dies gebe einem Geschehen eine thematische, narrative oder pseudo-narrative Form. Als Beispiel nennt Hamon hier das Öffnen und Schließen eines Fensters, das die Beschreibung einer Gartenszene umschließt: Das Ende der Beschreibung wird durch das Schließen des Fensters markiert. Gleiches gelte für die klassische Novellenform. Auch technische Verfahren als geordnete und deshalb vorhersehbare Reihungen von chronologischen Handlungen, einer Gebrauchsanweisung gleich, gehören zu den von Hamon genannten textinternen, das Ende anzeigenden Schemata. In diesem Fall ist das Ende der Beschreibung erst bei Vollendung des Objektes o. ä. erreicht.⁴⁰²

Das *sentiment d'achèvement*, das Gefühl oder der Eindruck, dass der Text zu Ende ist, werde durch drei Parameter bedingt:⁴⁰³ das sichtbare Ende des Textes, das durch das Verschwinden der Buchstaben markiert wird (bei Hamon *clausule*, nach der oben begründeten Differenzierung nach Larroux die *clôture*), die Funktion des Textes (*finalité*) und spezifische Endungsverfahren (bei Hamon *finition*, in der vorliegenden Arbeit nach Lar-

401 Vgl. hierzu auch Herrnstein-Smith, *Poetic Closure* (1968), S. 63.

402 Juri Lotman merkt allerdings in einer Anmerkung zu seiner *Struktur des künstlerischen Textes* an, dass das Konstruktionsprinzip des Textes spätestens dann gewechselt werden muss, wenn der Grad an Vorhersehbarkeit unverhältnismäßig groß ist. Vgl. Lotman, *Die Struktur des künstlerischen Textes* (1973), S. 304 und hierzu auch Herrnstein-Smith, *Poetic Closure* (1968), S. 109–111 und S. 132.

403 Vgl. hier und im Folgenden Hamon, *Clausule* (1975), S. 500 und S. 504, Anmerkung Nr. 26.

roux *clausule*). Mindestens zwei der Parameter müssen nach Hamon erfüllt sein, damit sich das *sentiment d'achèvement* einstellen kann. Ein maximaler Schlusseffekt trete bei einer Häufung von einzelnen Schlusseffekten ein, wenn beispielsweise das Ende des Textes durch bestimmte Verfahren vorherbestimmt und vorhersehbar ist sowie zusätzlich dazu in den letzten Zeilen des Werkes besondere Schlussverfahren auftreten, oder das Ende des Textes durch bestimmte Verfahren überdeterminiert ist.⁴⁰⁴ Eine typographische Absetzung des Lehrsatzes am Ende einer Fabel stellt beispielsweise eine solche Überdeterminierung dar, insbesondere wenn sie mit einem Wechsel im Reimschema oder der Metrik einhergeht.

Die besondere Bedeutung der Untersuchungen von Hamon und Herrnstein-Smith liegt in ihrem Fokus auf textlichen Mitteln, die das Ende eines Textes markieren. David Richter hatte in seiner Studie versucht, das *sentiment d'achèvement* inhaltlich zu fassen als Ende einer gedanklichen Bewegung. Diese müsse nicht zwangsläufig das Ende der erzählten Handlung darstellen, womit er auch das sogenannte ‚offene Ende‘ in seine Theorie einschließt. Er versteht darunter vielmehr Entwicklungen, beispielsweise von Figuren, Ansichten, Ideen oder Ideologien.⁴⁰⁵ Dank Herrnstein-Smith und Hamon liegt aber eine Methode vor, das Ende eines literarischen Textes nicht nur durch das folgende Fehlen von Buchstaben und Seiten oder inhaltliche Abgeschlossenheit, sondern anhand textimmanenter Kriterien zu bestimmen. Eine spezifische Struktur, die notwendigerweise das Ende eines Textes markiert, sehen beide allerdings nicht, da die für den Schluss eines Textes typischen Strukturen auch an jeder anderen Stelle vorkommen können. Es sei vielmehr ein spezifisches Zusammentreffen von charakteristischen textuellen Verfahren (*clausule*), dem Ende des Textes (*clôture*) und der Funktion des Textes (*finalité*), wodurch das Ende gekennzeichnet ist.⁴⁰⁶

Bei lyrischen Texten treten einige Verfahren besonders häufig auf und können – genau das ist auch das entscheidende Kriterium – gehäuft am Ende von Texten eingesetzt werden. Dazu gehören die einfache Wortwiederholung, ein einsilbiger Ausdruck, metrische Regelmäßigkeit, formaler Parallelismus, absoluter oder nicht modaler Ausdruck, Stereotype, Parallelismus, Chiasmus, bestimmte vokalische Reime und die Diärese.⁴⁰⁷ Dazu zählen aber auch ein letzter Vers, der kürzer oder länger ist als die vorangehenden, ebenso ein letzter Vers, der zur Grundform zurückkehrt, wenn in den vorangehenden Versen von dieser abgewichen worden ist; die Verände-

404 Vgl. Hamon, *Clausule* (1975), S. 504, Anmerkung 26 und Herrnstein-Smith, *Poetic Closure* (1968), S. 204.

405 Vgl. Richter, *Fable's End* (1974), S. 5–7 und S. 12.

406 Vgl. Hamon, *Clausule* (1975), S. 500 und Herrnstein-Smith, *Poetic Closure* (1968), S. 178f..

407 Vgl. Hamon, *Clausule* (1975), S. 518, S. 520–522 und S. 526.

rung eines formbestimmenden Prinzips, beispielsweise im Reimschema;⁴⁰⁸ die Wiederholung einer Struktur, die am Anfang vorkommt, beispielsweise die Wiederholung der ersten Strophe oder des ersten Verses; damit verwandt ist auch die Beantwortung einer eingangs oder im Verlauf des Textes gestellten Frage oder ein impliziter Verweis auf den Anfang bzw. die Aufnahme eines Elementes, das im Text angedeutet wird und erwartet wird; die Wiederholung allgemein, besonders aber die Repetition von Versen, gerade wenn sie leicht verändert sind. Das Ende des Textes könne zudem auch durch die zeitliche Struktur bestimmt sein, wenn die Erzählung beispielsweise im Präsens endet oder spezifische Zeitangaben auf das Ende verweisen. Allgemeinplätze oder evidente Wahrheiten sind besonders in La Fontaines Fabeln ein typisches Element. Ähnlich fungieren auch summarische Schlüsselbegriffe, Superlative, Universalia, absolute Aussagen oder Hyperbeln.⁴⁰⁹ Neben diesen strukturellen Phänomenen sind weiterhin narratologische Verfahren zu nennen:⁴¹⁰ direkte Ansprache durch die Erzählinstanz; Wortspiele; der Topos des Schlusses⁴¹¹ selbst (Ende, Schweigen, Tod, Sprachlosigkeit, Sturz, Nacht, Extreme etc.); die *mis en relief* der *clôture* in Form eines meist vom Text abgesetzten, autonomen und selbstgenügsamen Ausdrucks. Typische Endungsverfahren sind aber letztlich immer an die Textsorte gebunden, denn jedes Genre entwickelt eigene Techniken, durch die der Schluss kenntlich gemacht wird.⁴¹²

Aus der Analyse der *clôture* literarischer, insbesondere lyrischer Texte lassen sich für die Funktion des Epimythiums erste Schlussfolgerungen ableiten. Das Ende einer Fabel ist der Ort der ausdrücklichen – aber nicht der ausschließlichen – Bedeutungskonstitution. Durch die Platzierung einer *moralité* als Abschluss des Textes wird der Erzählung eine bestimmte Bedeutung eingeschrieben, in der zudem eine gewisse Wirkungsabsicht vermutet werden kann. Durch einen abschließenden Lehrsatz bezieht der Fabulist Stellung und wirbt für eine konkrete Weisheit, die aus der beispielhaften, allegorischen Erzählung der Fabel zu ziehen ist. Dabei kann dieses Statement eine – sichtbare oder unterschwellige – Spannung zur spezifischen Verfasstheit der Fabel erzeugen, wenn in ihr weitere, gege-

408 Andererseits kann ein vollkommenes Reimschema selbst einen *clausural effect* bewirken. Siehe hierzu auch Billy, *De La Convention dans le style familier* (2012), S. 73a.

409 Vgl. Herrnstein-Smith, *Poetic Closure* (1968), S. 183 und S. 185.

410 Vgl. Hamon, *Clausule* (1975), S. 519f..

411 Im Gegensatz dazu ist der Topos des Anfangs typisch für den Beginn eines Textes: Abfahrt, das Unbekannte, Eröffnung, Suche, Erwartung bzw. Warten. Das Überschreiten einer Grenze listet Hamon auch in dieser Kategorie, allerdings hat es vielmehr ebenso abschließenden wie öffnenden Charakter. Vgl. Hamon, *Clausule* (1975), S. 516f., insbesondere Anmerkung 56.

412 Vgl. Hamon, *Clausule* (1975), S. 500.

benenfalls abweichende Lehrsätze enthalten sind oder die *histoire* selbst eine andere Schlussfolgerung nahelegt. Insbesondere bei Fabeln führt ein Epimythium zum Eindruck von Abgeschlossenheit und Vollständigkeit. Die berichtete Handlung findet in den durch die *moralité* angedeuteten Konsequenzen ihren Abschluss, zugleich erscheint der Text mit dem finalen Lehrsatz als vollständig, gilt doch die *moralité* als typisches und klassisches Merkmal.

Das Epimythium steht also in einem vielschichtigen Funktionsverhältnis. Es dient einerseits produktionsästhetisch der Vervollständigung eines klassischen Textmodells. Dabei dominiert der abschließende Lehrsatz die Bedeutungskonstitution gegenüber eventuellen weiteren Lehrsätzen oder auch der in der *histoire* angelegten Interpretation. Berücksichtigt man den historischen Kontext der FABLES, in dem literarische Werke von der königlichen Zensur genehmigt werden mussten, drängen sich zwei Funktionen besonders auf: Die gezielte Platzierung am Ende einer Fabel steuert in besonderem Maße die Interpretation und gibt gewissermaßen die Bedeutung retrospektiv vor. Sie kann von einem Schriftsteller deshalb als Sicherung vor anderen, eventuell verdächtigen und zu zensierenden Lesarten schützen. Zugleich kann sie dem Text aber eine gegensätzliche Bedeutung einschreiben, durch die eine interpretative Spannung erzeugt wird, die sogar zu einer noch genaueren Lektüre und Deutung anregen kann. In diesem Sinne fungiert das Epimythium als Interpretationsanleitung für literarische Texte.

Andererseits ist das Epimythium selbst als evidente Wahrheit, Allgemeinplatz oder Sprichwort ein spezifisches abschließendes Verfahren. Im Verbund mit weiteren Schlusstechniken signalisiert es also das Ende der Fabel. Häufig ist bei La Fontaine eine Anpassung der Versstruktur zu beobachten, wenn der Lehrsatz länger oder kürzer ist als die Verse der *histoire*. Besonders auffällig ist dabei die Abtrennung der *moralité* durch eine Leerzeile und ihre Hervorhebung durch die Reimstruktur. Eine überblicksartige Analyse von La Fontaines Fabeln zeigt deutlich, dass das Epimythium oftmals durch eine bewusste Gestaltung der Reime gekennzeichnet ist.⁴¹³

Beispielhaft ist dies in der Fabel *Les Deux Taureaux et une Grenouille* (II-4) zu beobachten, in der ein Frosch ahnt, dass sein Volk unter dem Streit zweier Stiere leiden wird. Und in der Tat flieht der unterlegene Stier in ei-

413 Dieses Verfahren tritt nur bei einer Fabel mit Promythium auf, *Le Vieillard et ses Enfants* (IV-18), sodass es sich als spezifische Technik für das Epimythium erweist. Die Moralität (V. 1–9) ist in dieser Fabel auch durch eine Leerzeile abgesetzt, was den Eindruck der Abgeschlossenheit zusätzlich unterstreicht. Nach einem Auftaktvers folgen acht Verse im Kreuzreim. Die *histoire* der Fabel ist hingegen ausschließlich im Paarreim verfasst. In kaum einer Fabel wird die gezielte Gestaltung der Reimstruktur so deutlich wie in dieser.

nen Tümpel, wo er zahlreiche Frösche zu Tode trampelt. Das Reimschema in dieser Fabel ist regelmäßig, Kreuzreim (V. 1–4), umarmender Reim (V. 5–8) und ein dreifacher Paarreim (V. 9–14) folgen direkt aufeinander. Durch eine Leerzeile wird die Beschreibung der Katastrophe (V. 15–18) abgetrennt, die einen umarmenden Reim aufweist. Das Epimythium schließt am Ende direkt mit einem zweiversigen Paarreim an. Hier ist es also weniger die Leerzeile als der einfache, in dieser Fabel sonst nicht vorkommende Paarreim, durch den die *moralité* markiert wird.

Ein weiteres Beispiel bildet die Fabel *Le Cygne et le Cuisinier* (III-12), die von einem Schwan berichtet, den nur sein schöner Gesang vor dem sicheren Tod rettet. Ein betrunkenen Koch hält ihn für eine Gans, die er zubereiten will. Erst als der Schwan seine Stimme ertönen lässt, bemerkt der Koch seinen Fehler und verschont den Vogel. Das Reimschema ist für Jean de La Fontaine ungewöhnlich regelmäßig. Die *histoire* wird ausschließlich durch Paar- und umarmende Reime gebildet. Ein abschließendes Terzett bricht dann mit diesem Prinzip und beendet die Fabel in Form eines umarmenden Reimes, der allerdings vielmehr einen unvollständigen Kreuzreim andeutet. Der Lehrsatz (V. 20–21) ist in diesem Terzett zudem durch eine Leerzeile vom ersten Vers abgetrennt, sodass der Eindruck eines Bruches noch verstärkt wird.

Eine dritte Form, die Moralität durch die Reimstruktur hervorzuheben, wird in der Fabel *Le Villageois et le Serpent* (VI-13) präsentiert. Eine Schlange wird von einem Dorfbewohner vor dem Erfrieren gerettet, dankt es diesem aber nicht, sondern greift ihn sogar an und zwingt ihn, sie schließlich zu töten. Das Quartett des Epimythiums erscheint in der Form eines umarmenden Reims, während die *histoire* in dieser Fabel vorwiegend in Kreuzreimen erzählt wird. Die zweiversigen Paarreime (V. 17–18 und V. 23–24), die einen letzten Kreuzreim umschließen, kündigen gleichzeitig die abschließende *moralité* an, die hier nicht durch einen Lehrsatz hervorgehoben wird.

Neben dieser auf die Struktur des Textes fokussierten Analyse des Epimythiums stehen Ansätze, die den Inhalt des abschließenden Lehrsatzes betonen. In eher klassischem Sinne sieht Monika Hueck das Epimythium im Gegensatz zum Promythium in der Funktion, Sitten zu lenken im Sinne einer Ermahnung und Darstellung dessen, was sich gehört.⁴¹⁴ Das Publikum soll nach der Präsentation eines nicht-nachahmenswerten Beispiels durch eine Erinnerung an die guten Sitten positiv gestimmt werden. Diese Annahme betont den pädagogisch-didaktischen Charakter der Fabel, ist aber deshalb nur eingeschränkt auf La Fontaines Fabeln und ihre mindes-

414 Vgl. Hueck, *Textstruktur und Gattungssystem* (1976), S. 121.

tens gleichwertige ästhetische Bedeutung zu übertragen. In diesem Sinne ist auch Guy Larroux Bezeichnung des Schlusswortes als „le mot de la fin“ zu verstehen, das in Bezug auf Fabeln vier Hauptfunktionen übernehmen kann: Das Epimythium fasst den Inhalt oder den Zweck der Erzählung zusammen, vervollständigt die Sinnkonstitution, präsentiert gegebenenfalls die Quintessenz und lädt darüber hinaus zur erneuten Lektüre ein.⁴¹⁵

Die illustrative Funktion des nachgestellten Lehrsatzes zeigt sich beispielsweise in der Fabel *Le Pot de terre et le Pot de fer* (V-2), der Geschichte eines Ton- und eines Eisenkruges, die zusammen auf Wanderschaft gehen. Nachdem der Tonkrug den Vorschlag des Eisenkruges, gemeinsam zu wandern, zunächst ablehnt, da er um seine Gesundheit fürchtet (V. 3–9),⁴¹⁶ lässt er sich schließlich doch von einem trügerischen Argument überzeugen (V. 15–19). Dabei hatte er u. a. noch durch eine Wiederholung deutlich gemacht, wie gefährlich das Reisen für ihn sein kann (V. 6–7). Beseelt von ihrer Freundschaft marschieren die Kameraden dann aber im Gleichschritt und halten sich umarmt: „Mes gens s'en vont à trois pieds“.⁴¹⁷ Der Eisenkrug erweist sich in dieser Eintracht jedoch als größte Gefahr für den Tonkrug, denn auf dem unebenen Weg stoßen beide immer wieder aneinander, was schon nach einer kurzen Strecke dazu führt, dass der Tonkrug zerbricht (V. 23–27). Das dreibeinige Hinken der beiden Krüge (V. 22) wird in den Rhythmus des Siebensilbers übertragen,⁴¹⁸ der zugleich das tragische Ende andeutet. Das ‚Hinken‘ verstärkt sich in den letzten sechs Versen der Fabel, wenn auch der Alexandriner auftaucht, wie zum Beispiel in der Beschreibung der Katastrophe (V. 26–27). Das Reimschema spiegelt die rhythmische Gestaltung der Fabel, da – mit Ausnahme des Incipits – erst das Ende der Fabel mit einem Wechsel aus Paar- und Kreuzreim vom bis dahin dominierenden Paarreim abweicht.

Ein ‚ou bien‘ (V. 30) kann ebenfalls auf eine illustrative Funktion verweisen, mit der La Fontaine die zunächst erfolgte Abstrahierung auf den Apolog zurückbezieht. In Äsops Fabel wurde in der *moralité* eine klassenspezifische Auslegung der *histoire* vorgenommen, sodass die Krüge den Reichen bzw. Armen der Gesellschaft zugeordnet werden können. La Fontaine vermeidet eine so eindimensionale Deutung der Erzählung. Auch verwendet er mehr Raum, den Grund der Reise zu beschreiben, die

415 Vgl. Larroux, *Le Mot de la fin* (1995), S. 128.

416 Mit dem Begriff *débris* (V. 8), der sich nach Furetière vor allem auf Wrackteile von Schiffen bezieht, wird das Ende der Fabel vorweggenommen (*Dictionnaire universel*, 1691, I, S. 61b). Zugleich spielt La Fontaine hier auf die äsopische Fabel *Zwei Krüge* an, die er als Vorbild nimmt, und in der die Krüge in einem Fluss schwimmen. Vgl. auch Collinet, *Notes et variantes* (1991), S. 1131.

417 La Fontaine, V-2 *Le Pot de terre et le Pot de fer*, V. 22.

418 Vgl. Collinet, *Notes et variantes* (1991), S. 1131.

nicht mehr als ein zufälliges Aufeinandertreffen erscheint. Die erste Ablehnung der Wanderschaft durch den Tonkrug erinnert an die Mahnung seines äsopischen Vorfahren, der Eisenkrug möge ihm im Fluss nicht zu nahekommen. Bei La Fontaine erweist sich die Klugheit des Tonkruges jedoch als kurzsichtig, da er zwar die Gefahren einer Reise fürchtet, aber nicht erkennt, dass eine zu große Nähe zum Eisenkrug für ihn am gefährlichsten ist. In der *moralité* wird abschließend aber nicht nur die Einfalt des Tonkruges hervorgehoben.

Ne nous associons qu'avecque nos égaux;
Ou bien il nous faudra craindre
Le destin d'un de ces Pots.⁴¹⁹

La Fontaine gestaltet das Epimythium gezielt so, dass es sich nicht nur auf die Einfalt des Tonkruges bezieht – eine erstaunliche Leerstelle bildet dabei der nicht in der Fabel verwendete Reim auf ‚Pot‘: ‚sot‘ –, sondern auch auf den Eisenkrug. Gewiss ist das Ende des Ersteren dramatischer. Es ist allerdings nicht überraschend, da es schon in der *histoire* angelegt ist. Ungewöhnlich, und darin insbesondere durch die *moralité* illustriert, ist der Bezug auf den Eisenkrug, der ja im letzten Vers der Fabel ausdrücklich adressiert wird. So wird hier im Gegensatz zu Äsop weniger der hierarchische Unterschied der Wanderer betont, sondern grundsätzlich das Problem ungleicher Partner. Der Eisenkrug bringt ja zu Beginn der Fabel den Wunsch zum Ausdruck, nicht allein wandern zu wollen (V. 1–2). Am Ende der Fabel scheint dies aber sein Schicksal zu sein, denn seinen Kameraden verliert er schon nach wenigen Schritten.

Entgegen diesen, den finalen Lehrsatz affirmierenden Konzeptionen, sieht Sabine Gruffat im häufig explizit durch den Fabulisten vorgetragenen Epimythium eher ein verdächtiges Insistieren.⁴²⁰ Durch ein lehrhaftes Schlusswort werde eine eigentliche, wirkliche, aber implizite Lektion verborgen, die aufgrund ihres kritischen Gehalts nicht offen formuliert werden kann. Dies sei letztlich auch besser mit La Fontaines Abneigung gegen ‚brutale‘, aber letztlich banale Rhetorik und seine Vorliebe für hinter sinnige Gedanken vereinbar.⁴²¹ Gruffat setzt so hinter das Epimythium grundsätzlich ein Fragezeichen, wodurch die Weisheit einer Fabel an Klarheit verliert und eine Lesart privilegiert wird, nach der die FABLES vielmehr eine Suche nach Wahrheit, oder genauer gesagt Wahrheiten darstellen. Ähnlich einer Illustration kann die am Ende platzierte *moralité* –

419 La Fontaine, V-2 *Le Pot de terre et le Pot de fer*, V. 39–31.

420 Vgl. hier und im Folgenden Gruffat, *L'Art du moraliste* (2000), S. 528ff..

421 Siehe dazu auch Abschnitt II, Kapitel 2.2.

besonders dann, wenn sie typographisch hervorgehoben ist – den Blick auf sich ziehen und so, auch wenn sie am Ende steht, der eigentlichen Erzählung sogar vorausgehen und bereits eine Interpretation der Fabel anbieten.⁴²² Insbesondere die Hervorhebung des Epimythiums rege zudem dazu an, die narrativen Textkomponenten vor dem Hintergrund der *moralité* zu prüfen. Dabei werde die Aufmerksamkeit beim Lesen auf neue oder vorher nicht berücksichtigte Informationen gelenkt und die Interpretation in Frage gestellt, sodass letztlich eine Neu-Interpretation der Fabel vorgenommen werde.⁴²³

In ihrem funktionalen Verhältnis zur *histoire* untersucht Blavier-Paquot das Epimythium. Für den Fall, dass eine der Figuren die Moralität aus der Handlung ableitet, könne dies den Charakter der Figur unterstreichen, eine vorher nur allegorisch oder undeutlich formulierte Lehre explizieren, sie aus einem Beispiel resultieren lassen oder einen Rückbezug auf die Fabelhandlung ermöglichen.⁴²⁴ Daraus ergäben sich fünf Hauptfunktionen: 1. Verallgemeinerung der Bedeutung eines Beispiels, 2. und damit verbunden die Erweiterung auf ähnliche Fälle, 3. die Spezifizierung einer allgemeinen Lehre zur Anwendung auf einen besonderen Fall, 4. die Erläuterung der Fabelhandlung und 5. die Vervielfachung der Lehraussagen der Fabel.⁴²⁵ Die Besonderheit der Endposition liegt nach Blavier-Paquot letztlich darin, dass so die Möglichkeit besteht, die Figuren zu analysieren und ihre Geschichte in die Lehre zu integrieren. Handelt es sich zudem um eine direkte Unterweisung in Übereinstimmung mit der sprechenden Figur oder um Meinungen und Gefühle der Protagonisten, stehe die Moralität zudem fast immer am Ende der Fabel.⁴²⁶

Welche strategische Bedeutung die Position hat, an der eine *moralité* platziert wird, zeigt sich am Beispiel der poetologisch so wichtigen Fabel VIII-4 *Le Pouvoir des fables*.⁴²⁷ Der an den französischen Botschafter in England adressierte Apolog soll jenen dazu anhalten, sich nicht mit Kindereien zu befassen, sondern die Interessen Frankreichs an einer friedlichen Beziehung mit England zu vertreten. Dafür empfiehlt ihm der Fabulist, nicht auf simple Rhetorik zu setzen, sondern – wie mit einer Fabel – an das Herz seiner Gesprächspartner zu appellieren. Die Mehrdeutigkeit des

422 Vgl. Gruffat, *Les Fables illustrées de La Fontaine* (2001), S. 254.

423 Vgl. Hanauer/Wakersman, *The Role of Explicit Moral Points* (2000), S. 111 und Leplatre, *Jean de La Fontaine* (1998), S. 37f..

424 Vgl. Blavier-Paquot, *La Fontaine* (1961), S. 59, S. 61 und S. 68.

425 Vgl. Blavier-Paquot, *La Fontaine* (1961), S. 63f..

426 Vgl. Blavier-Paquot, *La Fontaine* (1961), S. 127–132.

427 Vgl. für die folgenden Überlegungen u. a. Dandrey, *La Fabrique des Fables* (1992), S. 228f.. Für eine ausführlichere Analyse dieser Fabel sei auf Abschnitt IV, Kapitel 3.2 verwiesen.

Apologs wird hier durch das Epimythium gespiegelt, das selbst zweideutig ist: Einerseits enthält es einen Vorwurf, sich nicht mit kindischen Fabeln von den eigentlich wichtigen Aufgaben eines Botschafters abzulenken. Andererseits wird anhand einer *mise en abyme* demonstriert, welche Macht Fabeln im Diskurs entfalten können. Einerseits versteht und bedauert der Fabulist den Menschen als leichtsinniges Wesen. Andererseits jedoch werden die kindischen Märchen gelobt, die Vergnügen bereiten und gleichzeitig den Menschen von unüberlegten Handlungen abhalten. Patrick Dandrey sieht darin den Triumph der Poesie über die Eloquenz, des Angenehmen über das Nützliche, der Erzählung über die Lehre. Eine *moralité*, die dies formuliert, stelle sich, die Lehre, somit selbst in Frage und hebe sich quasi auf, insbesondere da sie am Ende der Fabel steht und einen Rückblick auf die *histoire* erlaubt. Indem der Fabulist am Ende der Fabel wieder das Wort ergreift, wird er vom Erzähler selbst zum Zuhörer und konterkariert den bis dahin vorherrschenden objektiven Ton. Die Fabel beinhaltet so ein rhetorisches Paradox: Sie ist einerseits das, was den Adressaten unterhält, indem es ihn ablenkt, andererseits das, was ihn dazu ermahnt, sich nicht ablenken zu lassen – wodurch das klassische Programm von *plaire* und *instruire* auf elegante Weise inszeniert wird.⁴²⁸

b) Vollendung der Handlung im Epimythium: La Mort et le Bûcheron (I-16)

Der Apolog mit einem Epimythium stellt den Normalfall der lafontaineischen Fabel dar: 138 Texte weisen eine *moralité* am Ende auf, wobei hier nicht die Sonderfälle mitgezählt werden, in denen mehrere Lehrsätze zu finden sind. Diese werden in Kapitel 2.4 betrachtet. Den Lehrsatz am Ende zu platzieren verkörpert zugleich die klassischste Form der Fabel in der Tradition von Äsop, und wird auch in einigen Gattungsdefinitionen empfohlen. So rät Antoine Houdar de la Motte (1672–1731) in seinem *Discours sur la fable*, die *moralité* – wenn überhaupt – ans Ende zu setzen. Nur so sei das intellektuelle Vergnügen des Lesers nicht beeinträchtigt, die Bedeutung einer Fabel zunächst selbst erschlossen zu haben. Auf diese Weise könne das Denken trainiert werden und der Leser am Ende seinen Erfolg selbst überprüfen. Hat er das Ende, also die *moralité* der Fabel, richtig ‚vorhergesehen‘ – La Motte spricht wörtlich von ‚prévision‘ –, sei dies mit einem angenehmen Überraschungseffekt und Befriedigung verbunden.⁴²⁹ Rémon

428 Siehe dazu auch Fröhlicher, *Poétique et rhétorique de la fable* (2001), S. 38 und S. 43.

429 Vgl. La Motte, *Discours sur la fable* (1754), S. 19f..

de St. Mard bezeichnet die Position am Ende der Fabel sogar als „la place la plus brillante“.⁴³⁰

In der modernen Fabelforschung setzt sich Hans Georg Coenen ausführlicher mit der Funktion der Moralität an ihrem jeweiligen Ort auseinander.⁴³¹ (Pro- und) Epimythium dienen, ebenso wie der Kommentar, der Hervorhebung einer bestimmten Lehre. Coenen unterstellt hier, dass der Fabulist grundsätzlich auf *eine* bestimmte, nicht auf *mehrere* Moralitäten abzielt. Wenn die Weisheit eindeutig aus der *histoire* abgeleitet werden kann, sei der Lehrsatz eigentlich überflüssig. In Bezug auf La Fontaines Fabeln ist diese Ansicht allerdings problematisch, denn gerade hier wird das Spiel mit verschiedenen Weisheiten besonders weit getrieben. In der Regel dient das Epimythium für Coenen einer ersten Abstraktion der Fabelerzählung und stellt so eine Brücke zwischen Realität und Fiktion dar.⁴³² Er untersucht insbesondere die Fälle, in denen der Lehrsatz von einer der handelnden Figuren formuliert wird, und unterscheidet eine interpretierende und eine handlungsvollende Moralität. Ein interpretierender Lehrsatz schließe die Fabel ab und stelle eine Hilfe dar, die Weisheit überhaupt erst zu erkennen. Beim Lesen werde dabei ein Teil der Abstraktionsleistung entlastet, wobei nur ein Aspekt fokussiert und nur eine mögliche Weisheit präsentiert werden. Dieser Lehrsatz trage nicht zur Vollendung der beschriebenen Ereignisse bei und ist in gewissem Sinne überflüssig, könne der Fabel aber auch eine weitere Dimension einschreiben, wenn er als Abbild des Erkenntnisprozesses einer Figur fungiert. Da er intradiegetisch formuliert wird, stellt er selbst die klassische Funktion einer Fabel dar, indem sie anhand der Figuren den beabsichtigten Erkenntnisgewinn des Lesers demonstriert. Für das Publikum habe dies den Vorteil, dass es möglichen Schaden noch rechtzeitig vermeiden kann, während in der lafontaineschen Fabel die Einsicht meistens zu spät kommt. Ziel von Fabeln mit Epimythium sei also die rechtzeitige Anagnorisis des Publikums, mit der dieses eine zukünftige Katastrophe verhindern könne. Ursprünglich bezieht sich die Anagnorisis in der griechischen Tragödie auf den Moment des Umschlagens von Unwissenheit in Erkenntnis oder von Freundschaft in Feindschaft.⁴³³

430 St. Mard, *Sur la fable* (1742), S. 106.

431 Vgl. für die folgenden Ausführungen Coenen, *Die Gattung Fabel* (2000), S. 134 und S. 144–151.

432 Coenen, *Die Gattung Fabel* (2000), S. 82.

433 Vgl. Aristoteles, *poet.*, 1452a und 1454b. In der neuen griechischen Komödie ist später eine Inflation dieses Wiedererkennungsmotivs (Anagnorisis) zu beobachten, insbesondere in Bezug auf verlorene und wiedergefundene Kinder. In einer klassischen Konstellation verliebt sich der Sohn aus bürgerlichem Hause in ein junges Mädchen, das eine Prostituierte werden soll. Im Laufe der Handlung offenbart sich, dass es sich um die Tochter eines reichen Bürgers handelt, sodass die Heirat der beiden schließlich möglich ist. Diese gängige Konstellation spiegelte die sozialen Verhältnisse, in denen Töchter oft

Sie steht also für die richtige Beurteilung einer Sachlage und ist eng mit der *opsé*-Struktur der griechischen Tragödie verbunden. Hier erkennen die Figuren den wahren Sachverhalt erst, wenn die Katastrophe nicht mehr aufgehoben werden kann. Beispielhaft für den Anagnorisis-Effekt ist die Fabel *Le Cerf se voyant dans l'eau* (VI-9). Ein Hirsch bewundert hier sein prächtiges Geweih und ärgert sich über seine schlanken, im Verhältnis zu seinem Kopfschmuck missgestalteten Beine. Auf der Flucht vor Jägern wird ihm zu spät bewusst, dass seine Beine schneller wären als die Bluthunde, wenn er nicht immer wieder mit seinem Geweih in den Ästen der Bäume hängen bleiben würde. Beim Lesen bleibt in diesen Fällen nur noch die Aufgabe, die Weisheit aus der Fiktion in die Wirklich zu übertragen. Würde die Moral hier von einem heterodiegetischen Erzähler formuliert, wäre dieser Schritt hingegen schon erfolgt. Eine handlungsvollendende *moralité* stellt hingegen am Ende einer Fabel das für die Interpretation notwendige Material zur Verfügung. Oftmals handelt es sich auch um eine klassische Pointe. Die für die Interpretation der Fabel wesentlichen Informationen werden erst am Ende der Fabel gegeben, da sie für die Weisheit eine entscheidende Bedeutung haben. Anhand des Apologs *La Mort et le Bûcheron* (I-16) lässt sich dies besonders gut nachvollziehen.

I-16 La Mort et le Bûcheron

| | |
|--|----|
| Un pauvre Bûcheron tout couvert de ramée, Sous le faix du fagot aussi bien que des ans Gémissant et courbé marchait à pas pesants, Et tâchait de gagner sa chaumine enfumée. | |
| Enfin, n'en pouvant plus d'effort et de douleur, | 5 |
| Il met bas son fagot, il songe à son malheur Quel plaisir a-t-il eu depuis qu'il est au monde? En est-il un plus pauvre en la machine ronde? Point de pain quelquefois, et jamais de repos. | |
| Sa femme, ses enfants, les soldats, les impôts, Le créancier, et la corvée | 10 |
| Lui font d'un malheureux la peinture achevée. Il appelle la Mort; elle vient sans tarder, Lui demande ce qu'il faut faire. | |
| C'est, dit-il, afin de m'aider | 15 |
| À recharger ce bois; tu ne tarderas guère. | |

Le trépas vient tout guérir;

ausgesetzt oder heimlich weggeschafft wurden, und Söhne bis zur Hochzeit ein freizügiges Leben mit Prostituierten führen konnten. Vgl. dazu auch Grimal, *Le Théâtre antique* (1978), S. 73ff..

Mais ne bougeons d'où nous sommes
Plutôt souffrir que mourir,
C'est la devise des hommes.

20

Ein Holzfäller leidet unter der Last des Holzes, das er trägt, und des Elends, in dem er und seine Familie leben. Vor Erschöpfung und Schmerzen bricht er auf dem Heimweg zusammen und ruft aus Verzweiflung den Tod um Hilfe an. Dieser kommt sofort und fragt, womit er ihm dienen könne. Der Holzfäller entgegnet daraufhin, dass der Tod ihm helfen solle, das Holz-bündel wieder aufzuheben.

Die abschließende *moralité* ist durch eine Leerzeile abgesetzt. Bis zu diesem Punkt könnte man meinen, dass der Holzfäller den Tod tatsächlich nur um Hilfe gerufen hatte, damit dieser ihm beim Tragen seiner Last helfe. Auch das Reimschema bewirkt, dass hier schon der Eindruck von Abgeschlossenheit entsteht, denn nach der Exposition im umarmenden Reim tritt nach dem Paarreim zum ersten Mal der Kreuzreim in Erscheinung. Erst mit dem abschließenden, ebenfalls im Kreuzreim gehaltenen Lehrsatz offenbart sich aber die eigentliche Bedeutung der Worte des Holzfällers: Dieser hatte in seiner Verzweiflung gehofft, durch den Tod von seinen Leiden erlöst zu werden.

Nun wird auch nachvollziehbar, warum La Fontaine der Schilderung des Unglücks so viel Raum gibt. Insbesondere im Vergleich zur Vorlage bei Äsop wird die Lage des Waldarbeiters deutlich ausführlicher geschildert und dessen Todessehnsucht überhaupt erst verständlich.⁴³⁴ La Fontaine betont das Elend nahezu übertrieben deutlich, wobei die Betonung der Leiden des Holzfällers ein Alleinstellungsmerkmal seiner Version ist. Der Protagonist ist nicht nur „malheureux“, sondern auch mittellos: mit dem Qualifikativ ‚pauvre‘ (V. 1 und V. 8) spielt La Fontaine auf beide Bedeutungen des Begriffs im 17. Jahrhundert an.⁴³⁵ Die Kollokationen aus ‚pas pesant‘ (V. 3) sowie ‚beaucoup d'efforts‘ (V. 5) unterstreichen die Verbindung von Alter und der Schwere der Arbeit, ebenso wie der Ausdruck ‚tout couvert de ramée‘ (V. 1), ‚vieux‘ (V. 2), ‚gémissant‘ (V. 3), ‚courbé‘ (V. 3). Er hat „nul plaisir“ (V. 7), „jamais de repos“ und „point de pain quelquefois“ (V. 9), worin ein Verweis auf schlechte Ernten, Hungersnöte oder Wirtschaftskrisen gesehen werden kann und der zeitgenössische Kontext erneut sichtbar wird. Frau und Kinder (V. 10) machen aus ihm schließlich das Idealbild des Armen, für den die Familie keine Quelle von Glück ist, sondern nur eine weitere Last.⁴³⁶

434 Vgl. Äsop, *Fabeln* (2007), LX, S. 40 und Schnur/Keller, *Fabeln der Antike* (1997), S. 75.

435 Vgl. Furetière, *Dictionnaire universel* (1691), II, S. 351ab.

436 Vgl. Barbéris, *La Mort et le Bûcheron* (1996), S. 235.

Diese Belastungen verdienen eine genauere Analyse,⁴³⁷ da sie die konkrete Verankerung des Holzfällers im Frankreich des 17. Jahrhunderts umsetzen. Die Fabel nennt die Soldaten (V. 10), die zu dieser Zeit häufig marodierende Räuberbanden sind, die von Plünderungen leben – zugleich verkörpern sie die Macht des Königs. Steuern und Abgaben stehen ebenfalls für die monarchische Macht und werden von Steuereintreibern erhoben, die häufig wiederum von Soldaten begleitet werden. Zudem sind bis zur Französischen Revolution 1789 die Provinzfürsten ein weiteres Ärgernis, da auch an sie Abgaben abgeführt werden müssen. Frau und Kinder sind da fast noch das kleinere Übel, hungrige Mäuler, die gestopft werden wollen. Erstaunlich an dieser Auflistung von Plagen ist der Gläubiger (V. 11), der zudem im verkürzten elften Vers hervorgehoben und in Verbindung mit der ‚corvée‘ in seiner Bedeutung besonders betont wird. Nicht nur wird dieser Begriff bei La Fontaine nicht weiter kommentiert, er verdeutlicht zudem die ökonomische Abhängigkeit des Holzfällers, die zu seiner privaten (Familie) und politischen (König und Landesfürst) hinzukommt. Obwohl er in der Einsamkeit des Waldes quasi autark lebt, ist der Holzfäller verschuldet, sei es für den Kauf von Saatgut, oder um Steuern bezahlen zu können. Das Geld muss er notwendigerweise bei einem Bürger geliehen haben, der nahezu ein frühes Bild des Kapitalisten zeichnet, und der als Schlusspunkt der Aufzählung zugleich die höhere Verfügungsmacht der finanziellen Schuld bestimmt: Steuern und Abgaben wandeln sich mit dem politischen System oder dem Wechsel an der Macht, ein Schuldschein hat hingegen nahezu überzeitliche Wirkung. So sind in dieser Fabel auch die relevanten gesellschaftlichen Klassen vertreten und es wird ein repräsentatives Bild Frankreichs gezeichnet. In der Kürze von zwei Versen beschreibt der Fabulist dabei die Abhängigkeit des Holzfällers von allen relevanten, die Geschehnisse der Welt bestimmenden Kräften.⁴³⁸

Die Ordnung des Textes kehrt die Ordnung der Welt in einer bezeichnenden Gegenbewegung um. Es sind nicht zuerst die Steuern und Abgaben, Adelsprivilegien und Schulden, welche die Not des Holzfällers spürbar machen, sondern Frau und Kinder. Darin könne sogar eine biographische Reflexion des Autors gelesen werden, der selbst lange Zeit in prekären ökonomischen Verhältnissen und getrennt von Frau und Sohn lebte: „pourquoi est-ce que je n’aime pas ma femme et mes enfants?“⁴³⁹ Der Grund dafür wird in der fortgesetzten Aufzählung geliefert, er findet sich in der wirtschaftlichen Misere, in zu hohen Steuern, plündernden Soldaten, Schulden und Abgaben. Auffällig ist in diesem Zusammenhang die Abwe-

437 Die Argumentation folgt der scharfsinnigen Analyse von Barbéris, *La Mort et le Bâcheron* (1996), S. 235.

438 Vgl. Barbéris, *La Mort et le Bâcheron* (1996), S. 235f. und S. 240.

439 Barbéris, *La Mort et le Bâcheron* (1996), S. 238.

senheit des Klerus und jedes religiösen Anklangs. Dem Holzfäller bleibt weder ein weltlicher, noch ein geistlicher Hoffnungsschimmer. Beispielhaft für die Negierung der Religion ist die ‚machine ronde‘ (V. 8). Dieses Symbol steht für die Erde als Kugel und somit die Akzeptanz des kopernikanischen und die Widerlegung des ptolemäischen, christlichen Weltbildes. Die Erkenntnis, dass die Erde keine Scheibe ist, resultiert in der Einsicht darin, dass kein Gott etwas am Zustand der Welt ändern wird, und für den Holzfäller somit keine Hoffnung auf ein Ende seines Leids besteht.⁴⁴⁰

Diese kleinteilige Ausdeklination des im Elend lebenden Holzfällers wird durch den universalistischen Anklang der Fabel unterstrichen, der besonders am Beginn der Reflexion in den Versen sieben und acht deutlich wird: Seit seiner Geburt kennt er nichts als Leiden, gibt es da einen auf der ganzen Welt, den es schlechter träfe?⁴⁴¹ Seine Hütte ist verraucht (V. 4), wahrscheinlich fensterlos und hat nur eine Tür, Sinnbild seiner Armut und der auch gesundheitlichen Prekarität, in der er lebt. „Malheur“ (V. 6 und V. 12) und „douleur“ (V. 5) bestimmen sein Leben. Doch so schlecht es ihm auch geht, er klammert sich daran. Selbst wenn der Tod ihn von seinen Leiden erlösen könnte, will er nicht vorzeitig sterben, möge es ihm noch so schlecht gehen. Der (Über-)Lebenswille des Menschen findet hier zu seiner höchsten Form. Olivier Patru hatte in seiner Version dieser Fabel in den *Lettres à Olinde* zwar ebenfalls die „amour que les hommes ont pour la vie“ betont, beklagt aber auch Folgendes: „nos passions sont comme des vents“.⁴⁴² So steht die Wankelmütigkeit und Unvernunft des Menschen im Vordergrund, der nach dem Tod ruft, aber bei dessen Erscheinen ängstlich seinen Wunsch verleugnet. La Fontaine hingegen illustriert den Esprit des Menschen – der *honnête personne* –, der auch im größten Elend und im Angesicht des Todes letztlich nicht verzweifelt und mit einem Bonmot seine Intelligenz beweist.

In dieser Fabel wird also die Verschiebung eines Wertesystems deutlich. Der Tod gilt nicht mehr, wie in der Gesellschaft chevaleresker Tugenden, als höchstes Gut, sondern das Leben, die Arbeit. Vielmehr wird das Zurückweichen vor dem Tod zu einem vitalen Prinzip und somit zugleich vitalistisch, das Leben bejahend.⁴⁴³ In anderen Versionen bei Äsop, Boileau und bei La Fontaine selbst, in I-15 *La Mort et le Malheureux*, wird der Mensch noch als Abstraktum dargestellt. Mit der Präzisierung seines Berufs als Holzfäller bei Boileau wird zwar schon eine erste soziale Verortung vorgenommen, aber erst La Fontaines zweite Version beschreibt einen kon-

440 Vgl. Barbéris, *La Mort et le Bûcheron* (1996), S. 235f..

441 Vgl. Barbéris, *La Mort et le Bûcheron* (1996), S. 223.

442 Patru, *Lettres à Olinde* (1972), „Lettre Quatrième“, S. 418.

443 Vgl. Barbéris, *La Mort et le Bûcheron* (1996), S. 231.

kreten Menschen, der in einem bestimmten sozio-ökonomischen Zeitraum verortet ist. Bei Äsop handelt es sich nur um einen ‚alten Mann‘,⁴⁴⁴ La Fontaine bezeichnet ihn in der ersten Fassung nur als ‚Malheureux‘,⁴⁴⁵ und Boileau betont schließlich die Armut und den einfachen Beruf des Mannes.⁴⁴⁶ Die raum-zeitliche Situierung des Holzfällers in der zweiten Version wird spätestens im achten Vers deutlich, in der mit der ‚machine ronde‘ deutlich Bezug auf die sich im 17. Jahrhundert verändernde Weltanschauung in Folge der Arbeiten von Nikolaus Kopernikus (1476–1543), Galileo Galilei (1564–1642) und René Descartes (1569–1650) genommen wird.

Handlungsvollendend wird die *moralité* in diesem Fall, da erst sie Aufschluss über die wahren Beweggründe des Holzfällers gibt und so dessen Handlung abschließt. Der in diesem Sinne ‚neue‘ Daseinszweck der Menschen liegt nicht in einem heroischen, ehrenhaften Tod, sondern in der Bejahung des Lebens, im vitalistischen Prinzip der Arbeit. Im Unterschied zum sterbenden Bürger aus VIII-1 *La Mort et le Mourant*, der sich um sein Erbe besorgt Illusionen macht, nimmt der arme Holzfäller den Kampf an. Herausgestellt wird dies in der Charakterisierung seiner Tätigkeit bzw. in der Ellipse, die diese bildet. Mit keinem Wort wird beschrieben, was der Protagonist mit dem Holz macht, ob er es weiter bearbeitet, verkauft oder verbraucht. Er erscheint als ‚Arbeitstier‘, das allein auf sich gestellt und zurückgezogen lebt. So wird zugleich an die in den FABLES zumeist positiv konnotierte Figur des Einsiedlers angeknüpft.⁴⁴⁷ Im Zusammenspiel aus impertinenter Antwort und nachgestellter *moralité* wird das Handeln des Holzfällers also erst vollendet und schlüssig. Es handelt sich weniger um ein feiges Zurückweichen vor dem Tod oder Wankelmütigkeit, sondern um die Affirmation des Lebens, in all ihren Konsequenzen und mit all ihrem revolutionären Potenzial.

444 Vgl. Äsop, *Fabeln* (2007), LX, S. 40 und Schnur/Keller, *Fabeln der Antike* (1997), S. 75.

445 Vgl. La Fontaine, I-15 *La Mort et le Malheureux*, V. 1.

446 Vgl. Boileau, *Œuvres II* (1928), S. 106.

Le dos chargé de bois, et le corps tout en eau,
 Un pauvre bûcheron dans l'extrême vieillesse,
 Marchait en haletant de peine et de détresse.
 Enfin, las de souffrir, jetant là son fardeau,
 Plutôt que de s'en voir accablé de nouveau,
 Il souhaite la mort, et cent fois il l'appelle.
 La Mort vient à la fin: «Que veut-tu? Cria-t-elle.»
 «Qui? moi, dit-il alors, prompt à se corriger:
 Que tu m'aides à me charger.»

447 Vgl. hierzu insbesondere Barbéris, *La Mort et le Bûcheron* (1996), S. 241–243. Aufgrund der Menge an Holz, die er trägt, könne zudem angenommen werden, dass es sich eigentlich um einen Köhler handelt. Dieser gelte im Gegensatz zum Holzfäller aber als Nonkonformist, Widerständler, Dissident und unabhängig.

c) *Verschleierung und Infragestellung*: Les Filles de Minée (XII-28)

Les Filles de Minée (XII-28) ist eine der Fabeln des XII. Buches, die an der Grenze zur Conte (der lyrischen Erzählungen La Fontaines) stehen. Sie wurde erstmals 1685 in den *OUVRAGES DE PROSE ET DE POÉSIE* veröffentlicht und ist einer der Texte, in denen besonders deutlich wird, wie das Epimythium zur Verschleierung tieferer Bedeutungsmomente strategisch gestaltet wird. La Fontaine ließ sich für sie von Ovids (43–17) *Metamorphosen* inspirieren und erzählt vom Schicksal der drei Töchter des Minyas. Diese bleiben den Feiern zu Ehren des Bacchus (Dionysos) fern und ziehen sich zum Weben eines Teppichs in ihr Haus zurück. Dionysos bestraft sie jedoch am Ende dafür, dass sie seinen Feiertag nicht beachtet haben und verwandelt sie in Fledermäuse.

Schon in der Einleitung wird die Rechtmäßigkeit der abschließenden Bestrafung offenbar bestätigt. La Fontaine zitiert im ersten Vers Vergils *Aeneis* und erzeugt einen klassischen epischen Einstieg, der die Autorität der göttlichen Bestrafung auf die textliche Ebene überträgt:

Je chante dans ces vers les Filles de Minée,
Troupe aux arts de Pallas dès l'enfance adonnée,
Et de qui le travail fit entrer en courroux
Bacchus, à juste droit de ses honneurs jaloux.
Tout Dieu veut aux humains se faire reconnaître.
On ne voit point les champs répondre aux soins du maître,
Si dans les jours sacrés autour de ses guérets
Il ne marche en triomphe à l'honneur de Cérés.⁴⁴⁸

Die explizite *moralité* am Ende erinnert scheinbar folgerichtig nur noch daran, dass die Götter und ihre Feste geachtet werden müssen, und unterstreicht die Legitimität der göttlichen Strafe:

Chommons: c'est faire assez qu'aller de temple en temple
Rendre à chaque Immortel les vœux qui lui sont dus:
Les jours donnés aux Dieux ne sont jamais perdus.⁴⁴⁹

Allerdings ist deutlich zu erkennen, dass der Gott Bacchus (bzw. Dionysos) für Louis XIV steht, dessen ausschweifende Feste und Feiern hier evoziert werden. In diesem Sinne steht das Epimythium dafür, den König zu ehren

448 La Fontaine, XII-28 *Les Filles de Minée*, V. 1–8.

449 La Fontaine, XII-28 *Les Filles de Minée*, V. 560–562.

und an den von ihm ausgerichteten Feierlichkeiten teilzunehmen. Diese so klare Lehre erweist sich jedoch nach genauer Analyse als trügerisch.

Drei Schwestern ziehen sich in dieser Fabel vor den Wirren der bacchantischen Feste zurück. Um dennoch etwas Nützliches zu tun, weben sie einen Teppich. Und um die Zeit so angenehm wie möglich zu verbringen – und damit sie auch schneller vergeht –, erzählen sie Geschichten. Beide Tätigkeiten sind nicht nur in der *histoire* miteinander verbunden, sondern verweisen schon etymologisch aufeinander: ‚Text‘ bedeutet ursprünglich ‚Gewebe‘, sodass die Geschichten der Schwestern als teppichähnliche Struktur zu verstehen sind. Am Ende seines Fabelwerks – in der Systematik der Veröffentlichungen ist es die vorletzte Fabel – nimmt La Fontaine zugleich noch einmal das Prinzip des *utile et agréable* auf, das in diesen beiden parallel ausgeführten Tätigkeiten verbunden wird, und das er in der *Préface* als eines der Leitprinzipien seiner Dichtung ausgegeben hat:⁴⁵⁰ die Ausübung einer nützlichen Tätigkeit, das Teppichweben, wird durch eine Handlung ergänzt, die Vergnügen bereiten soll – das Erzählen erbaulicher Geschichten. Darüber hinaus rekurriert diese Ausgangssituation auch auf den narrativen Kontext der beiden klassischen Novellensammlungen von Giovanni Boccaccio und Marguerite de Navarre: Sowohl im *Decamerone* als auch im *Heptaméron* findet zunächst ein Rückzug von den Wirren der Zeit statt (Pest und Flut).⁴⁵¹ Die Wartezeit wird mit dem Erzählen von Geschichten überbrückt. Bei La Fontaine wird dieser Rückzug zudem mit einer arbeitsähnlichen Tätigkeit verbunden.

Im Zentrum der Fabel steht diese nutzbringende Handlung, nämlich die Beschreibung des Teppiches. Eine solche Ekphrasis eines Kunstwerkes hat dabei nicht nur eine mimetische Funktion durch die Präsentation des Werkes, sondern auch eine metapoetische, da sie zudem den Schlüssel zum Verständnis der Fabel enthält.⁴⁵² Der Teppich zeigt das Ringen der griechischen Gottheiten Minvera (Pallas Athene) und Neptun (Poseidon) um das Patronat einer griechischen Stadt. Dieser Konflikt selbst ist schon ein Symbol für den Kampf zwischen Athene und Dionysos, zwischen der Göttin der Klugheit und dem Gott, der für zügellose Leidenschaften und Chaos steht. Bei Ovid bot Poseidon den Einwohnern der Stadt noch Wasser an, bei La Fontaine hingegen ein Pferd, also ein Symbol des Krieges. Athene hingegen lässt einen Olivenbaum wachsen, ein klassisches Friedenssymbol also. Zudem hat sie, im Gegensatz zu Ovids Dichtung, bei La Fontaine nicht mehr ihre kriegerischen Attribute. Bekanntlich entscheiden sich die Einwohner der Stadt am Ende für Athene, die ihr

450 Vgl. zu diesem Aspekt auch Gris , «*Les Filles de Min e*» (2002), S. 25b.

451 Die dritte Erzählung der Schwestern ist zudem direkt von einer Novelle des *Decamerone* inspiriert, der ersten des Fünften Tages.

452 Vgl. Gris , «*Les Filles de Min e*» (2002), S. 26a.

ihren Namen gibt. Durch diese Modifikation der ovidischen Vorlage wird der Teppich zum Friedenssymbol und veranschaulicht den Sieg über Krieg und hemmungslose Triebe.⁴⁵³

Bereits das Weben des Teppichs nimmt die Entscheidung der Athener in der auf ihm dargestellten Handlung vorweg, denn Athene ist ebenfalls die Göttin der dekorativen Künste. Und wie die allegorische Göttin auf dem Teppich sprechen sich auch die drei Schwestern in ihren Erzählungen gegen die zerstörerische Kraft (zu) leidenschaftlicher Liebe aus. Ihre Geschichten spiegeln den Kampf zwischen wilder Liebe und der – letztlich aussichtslosen – Suche nach einer ausgeglichenen, friedlichen, amourösen Verbindung wider. In der dritten Geschichte ist es beispielsweise Mars (Ares), der Gott des Krieges, der den Frieden und somit die glückliche Realisierung der Liebesbeziehung verhindert. So plädieren die Schwestern in ihren Erzählungen für Frieden und huldigen durch ihre Tätigkeit zugleich Athene als Göttin der Künste.⁴⁵⁴ Allerdings freveln die Schwestern an Dionysos, da sie den Feierlichkeiten zu seinen Ehren fernbleiben. Am Ende der Fabel werden sie dafür bestraft – ihre Missachtung eines Gottes dürfe nicht ungesühnt bleiben. Damit steht die (explizite) Lehre, die den Bogen zurück zur Einleitung der Fabel schlägt, jedoch im Widerspruch zum Rest der *histoire*. Dort triumphiert im Teppich zunächst Athene über ihre Widersacher Dionysos und Poseidon, in den Erzählungen der Schwestern die Werte des Friedens über Krieg, Chaos und ungezügelte Leidenschaften. Zugleich symbolisiert die längste Fabel in La Fontaines Sammlung überhaupt – kurz bevor der Fabulist für immer schweigen wird – das Erzählen an sich, symbolisch im Weben des Teppichs, ausdrücklich in den Anekdoten der Schwestern und den Verweisen auf die klassische Novellistik, sowie performativ im ausführlichen Bericht des Fabulisten.

Das Epimythium rechtfertigt schließlich die Bestrafung der Schwestern und verweist auf die übergeordnete Bedeutung des Dionysos-Kultes. Dionysos als allegorischer Louis XIV bestätigt dessen hierarchische Stellung. Der abschließende Lehrsatz fungiert zunächst mit der Einleitung als Rahmen, erinnert damit an die klassische Novelle und evoziert durch diese Kreisform die Wiederherstellung der scheinbar rechtmäßigen Ordnung. Gleichzeitig stellt dieses Verfahren eine spezifische Technik der Schlussform dar, indem durch die Wiederaufnahme der initialen narrativen Situation das Ende der Fabel deutlich signalisiert wird. Dieses zeigt somit zugleich auch das Ende der Ausnahmesituation und des Versuchs an, sich der Autorität der höchsten Macht Dionysos bzw. Louis XIV zu entziehen. In einer Antithese wird zudem die eigentlich besondere Zeit bacchantischer

453 Vgl. für diese Analyse Grisé, «*Les Filles de Minée*» (2002), S. 26b.

454 Vgl. Grisé, «*Les Filles de Minée*» (2002), S. 28a.

Feste zur Normalität erklärt, und die eigentlich normale handwerkliche Tätigkeit der Schwestern in eine Abweichung verkehrt. Diese Umkehr der Werte wird schließlich im Verhältnis von *histoire* und *moralité* gespiegelt. Die *histoire* inszeniert den Konflikt zwischen Krieg und Frieden über symbolisierende Tätigkeiten, wobei die Narration des Friedens triumphierte. Dieser Sieg erweist sich am Ende aber als prekär. Nicht nur trägt hier der Krieg den Sieg davon, indem die Bestrafung der Schwestern legitimiert wird. Sie selbst existieren nicht mehr, und mit ihnen das Erzählen.

Wie bereits in der erwähnten Allegorie auf Louis XIV angedeutet, ist es naheliegend, in dieser Fabel auch einen doppelten gesellschaftspolitischen Kommentar des Fabulisten zu sehen. Das Epimythium rät zwar ausdrücklich, jedem Gott zu huldigen (V. 560–562), es gibt aber zugleich zu erkennen, dass das Jahr kaum genug Tage dafür hätte. So wird der Gottesdienst durch die Aufforderung „Chommons“ (V. 650) mit Faulheit und Müßiggang gleichgesetzt, und auch der Besuch eines Tempels ist nicht positiv, sondern durch das ‚c’est faire assez‘ (V. 560) allenfalls neutral, wenn nicht sogar negativ konnotiert. Schließlich seien die den Göttern gewidmeten Tage keine gewonnenen, sondern lediglich „jamais perdus“ (V. 562). Dionysos’ Rache und die Bestrafung der Schwestern sind deshalb nicht lediglich als Legitimation der Einleitung zu verstehen, sondern aufgrund des negativen Kontextes zu hinterfragen. Vielmehr scheint der Fabulist auf die prunkvollen Feste und Feiern in Versailles zu verweisen, welche nicht nur die Produktivkräfte der Beteiligten gebunden haben, ohne dass ein echter Mehrwert produziert wurde, sondern die zudem enorme Finanzmittel verschlungen haben. Sich dem höfischen Zeremoniell in Versailles und der obligatorischen Teilnahme an Festen und Feiern zu entziehen, muss aus der Perspektive des Königs aber sanktioniert werden. Denn gerade das Leben am Hof war für diesen ein wirksames Mittel, den Adel zu kontrollieren. Letzterer war einerseits gezwungen, am Hof anwesend zu sein und sah sich andererseits genötigt, für die erwartete festliche Kleidung sein Vermögen zu verschleudern. So schwand seine Bedeutung in der Provinz, und mit den finanziellen Möglichkeiten schmolzen weitere Einflussmöglichkeiten dahin. Das abschließende Epimythium ist also notwendig, um die höfische Ordnung offensichtlich wiederherzustellen. Es stellt diese aber durch den Gegensatz zur *histoire* in Frage, auch wenn die darin verborgene Kritik verschleiert wird.

Die Aussagen eines Lehrsatzes können durch die Positionierung am Ende einer Fabel nicht nur tiefere Bedeutungsnuancen kaschieren. Durch eine Nachstellung kann auch die Fragwürdigkeit der im Lehrsatz formulierten Weisheit betont werden.

Le Milan et le Rossignol (IX-18)

Après que le Milan, manifeste voleur,
Eut répandu l'alarme en tout le voisinage,
Et fait crier sur lui les enfants du village,
Un Rossignol tomba dans ses mains, par malheur.
Le héraut du printemps lui demande la vie.

Aussi bien que manger en qui n'a que le son?

Écoutez plutôt ma chanson;

Je vous raconterai Térée et son envie.

Qui, Térée ? Est-ce un mets propre pour les Milans ?

Non pas, c'était un Roi dont les feux violents

Me firent ressentir leur ardeur criminelle:

Je m'en vais vous en dire une chanson si belle

Qu'elle vous ravira: mon chant plaît à chacun.

Le Milan alors lui réplique

Vraiment, nous voici bien: lorsque je suis à jeun,

Tu me viens parler de musique.

J'en parle bien aux Rois. Quand un Roi te prendra,

Tu peux lui conter ces merveilles.

Pour un Milan, il s'en rira:

Ventre affamé n'a point d'oreilles.

Die Fabel *Le Milan et le Rossignol* (IX-18) erzählt von einer Nachtigall, die versucht, einen Milan mit ihrem Gesang zu besänftigen. Sie verspricht, ihm ein Lied beizubringen, das er selbst einem König vorsingen könne, wenn er gefangen werden sollte. Der Raubvogel lässt sich darauf jedoch nicht ein, glaubt auch nicht an die Macht des Gesangs, da er annimmt, dass er wohl kaum für seine Sangeskunst gefangen werden würde. Ebenso zieht er es vor, lieber jetzt seinen Hunger zu stillen, als sich aus einer eventuellen späteren Gefahr befreien zu können. Die Fabel stellt so eine Variation auf *Le Petit Poisson et le Pêcheur* (V-3) dar. Demzufolge sei ‚der Spatz in der Hand‘ besser als ‚die Taube auf dem Dach‘, gemäß der auf Äsop zurückgehenden Tradition dieser Fabel.⁴⁵⁵ Ein noch so geringer aktueller Besitz sei also besser als ein möglicher großer, aber ungewisser Gewinn in der Zukunft. Diese Maxime findet in *Le Milan et le Rossignol* (IX-18) im finalen Lehrsatz „Ventre affamé n'a point d'oreilles“ (V. 20) seinen Ausdruck, in dem die Endgültigkeit der Aussage und damit die Unerbittlichkeit des Milans nicht nur durch die Endposition in der Fabel, sondern auch durch die Verneinung mit *point* unterstrichen wird. Der Raubvogel lacht die Nachtigall ob ihres in seinen Augen lächerlichen Vorschlages sogar aus, so naiv er-

455 Vgl. Äsop, *Fabeln* (2007), XVIII, S. 18.

scheint ihm ihre Weltsicht. Darin erinnert er an die hartherzige Ameise aus *La Cigale et la Fourmi* (I-1), die für ihre um ein Almosen bittende Nachbarin, die Zikade, ebenfalls nur Hohn und Spott übrig hat.

Der die Weisheit verkörpernde Milan wird dabei wenig schmeichelhaft beschrieben. Schon im ersten Vers wird er als bekannter Dieb charakterisiert, er verbreite Angst und Schrecken (V. 3–4) und stelle für jeden, der ihm in die Hände fällt, ein großes Unglück dar (V. 5). Auch scheint er nur beschränkte intellektuelle Fähigkeiten zu haben, da er den Mythos von Tereus nicht kennt und nur an seinen Hunger denkt (V. 9). Im Gegensatz dazu erscheint die Nachtigall weitestgehend als positive Figur: Als etwas naiver Herold des Frühlings (V. 5 und V. 15–16) pflegt sie Umgang mit Königen (V. 17) und erinnert in einer weiteren Parallele an die erste Sängerin der *FABLES*, die Zikade. So kennt sie den Nutzen von schönen Liedern (V. 18) und erweist sich in ihrer Kenntnis der antiken Mythen als gebildet (V. 8), verfügt allerdings auch nur über ihre Sangeskunst (V. 6). Dies wird deutlich betont, indem sie über ‚son‘ (V. 6), ‚chanson‘ (V. 7) und ‚raconter‘ (V. 8) mit Musik und Dichtkunst verbunden ist. Ihr Gesang ist „si belle“ (V. 12), belebend (V. 13), gefällt jedem (V. 13) und ist voller Wunder (V. 18). Ihre Naivität zeigt sich allerdings in ihrer Annahme, den Milan mit einem Lied besänftigen zu können (V. 15–16).

Anders als bei der Zikade zeichnet sie sich aber nicht nur durch ihren Gesang, sondern auch durch ihre Dichtkunst aus. So versucht sie, den Raubvogel mit einem Gleichnis von der Unrechtmäßigkeit seines Handelns zu überzeugen, und erzählt bzw. singt ihm den Mythos von Tereus. Dieser war ein Sohn des griechischen Kriegsgottes Ares, König der Thraker und verheiratet mit Prokne. Eigentlich hatte er es aber auf deren Schwester Philomela abgesehen, die er raubte und vergewaltigte. Aus Rache für diese Tat bereiteten ihm die Schwestern seinen Sohn als Mahlzeit zu. Als er erfuhr, dass er unwissentlich sein eigenes Kind gegessen hatte, wollte er die beiden Schwestern töten. Um der Gewalt ein Ende zu bereiten, verwandelte Zeus die drei deshalb in Vögel: Tereus in einen Milan, Philomela in eine Nachtigall und Prokne in eine Schwalbe.⁴⁵⁶ Im Verweis auf diese Erzählung wird der Hunger des Raubvogels als kriminell und brutal dargestellt. So hofft die Nachtigall, den Milan zum Umdenken zu bewegen. Dieser lässt sich aber von seinem Vorhaben nicht abbringen und zeigt ihr schließlich, wie irrig ihre Annahme ist, aus einem Milan einen Singvogel machen zu wollen (V. 15–16). Hier erweist er sich auch als klüger, als er zunächst schien, denn zurecht zweifelt er daran, dass sich ein König von seinem Gesang, also dem Geschrei eines Raubvogels, besänfti-

456 Nach einer anderen Version des Mythos wurde Prokne in eine Nachtigall verwandelt, Philomela in eine Schwalbe und Tereus in einen Wiedehopf.

gen lassen würde. Die im Mythos angedeutete Gewalt nimmt das unausgesprochene Ende der Nachtigall vorweg.

In einer anderen Fabel wären die Arroganz und der Hochmut des Milans mit dem Verlust der Beute bestraft worden, wie La Fontaine es in *L'Oiseleur, l'Autour et l'Alouette* (VI-15) inszeniert. In dieser Fabel scheint hingegen das Verhalten des Milan als erfolgsversprechend. Auffällig ist jedoch, dass der abschließende Lehrsatz nicht mehr eindeutig vom Milan ausgesprochen wird. Vielmehr scheint es so, dass der Fabulist wieder das Wort ergreift, nachdem er die Fabel bereits eingeleitet hatte. Zudem wäre ein so gekanntes Gleichnis dem Raubvogel nicht zuzutrauen, zeugt es doch von einem gewissen Abstraktionsniveau. Der Hunger wird personalisiert, er hat keine Ohren, kann also die Worte der Nachtigall nicht hören und verstehen. Im Kampf ums Überleben, so die übertragene Bedeutung, habe Kunst keinen Platz.

Dem gegenüber steht der ungewöhnlich regelmäßige Aufbau Fabel. Der Fabulist leitet sie zunächst ein und schließt den Rahmen in den letzten Versen. Diese geschlossene Struktur wird durch das Reimschema unterstrichen: nach zwei umarmenden Reimen folgen im Zentrum der Fabel, als die Nachtigall den Mythos von Tereus erzählt, ein Paarreim, und im Anschluss daran zwei Kreuzreime. Mit Alexandriner und Achtsilber ist die Fabel auch vollständig in regelmäßigen Rhythmen gehalten. Die Überbetonung der Abgeschlossenheit durch den finalen Lehrsatz, in dem der Fabulist wieder das Wort ergreift, verbunden mit der besonderen Form der Verneinung mit *ne...point*, prägen die Interpretation. Zumal das ‚point‘ lautlich deutlich geschlossener ist als ein offeneres ‚pas‘. Die Herabsetzung der Kunst, wie sie im Epimythium aufscheint, wäre für einen Autoren wie Jean de La Fontaine allerdings eine ungewöhnliche Weisheit, da er sein eigenes Werk in Frage stellen würde. Auch nimmt der Tereus-Mythos in dieser mit zwanzig Versen kurzen Fabel einen großen Raum ein und scheint für die Weisheit bedeutungsvoller. Das Epimythium ist weniger affirmativ als deskriptiv, es beschreibt also lediglich den aktuellen, beklagenswerten Zustände der Welt.

Le Milan et le Rossignol (IX-18) ist ein Beispiel für eine nahezu klassisch konstruierte, scheinbar eindeutige Fabel. Diese bei La Fontaine seltene Form ist deshalb aber umso auffälliger, als der Lehrsatz selbst die Weisheit der Fabel auf einer lyrisch-abstrakten Ebene formuliert. Das in dieser Fabel so plakative Ende erweist sich also als deutlicher Hinweis auf die Fragwürdigkeit des Epimythiums.

Die Fabel *Les Deux Chèvres* (XII-4) erzählt von der ikonischen Situation zweier Ziegen, die sich auf einer schmalen Brücke gegenüberstehen und nicht zurückweichen, aber die Brücke auch nicht überqueren können. In

Abwandlung des Sprichworts ‚Der Klügere gibt nach‘ ist diese Grundsituation zu einem beliebten Topos von Mut und Willensstärke geworden, insbesondere in Form von zwei aufeinander zufahrenden Fahrzeugen: wer ausweicht, wer nachgibt, verliert. La Fontaines Fabel nutzt dafür als Protagonisten zwei Ziegen, die für Dickköpfigkeit, Starrsinn und Sturheit stehen. Er ergänzt diese häufig mit Ziegen verbundenen Charakterisierungen noch um Eitelkeit, da beide insbesondere auf ihre vornehme Abstammung verweisen. Zudem wird durch die Analyse deutlich, dass La Fontaine in seiner Version erst mit der abschließenden *moralité* die negativen Auswirkungen des Verhaltens der Ziegen andeutet.

Les Deux Chèvres (XII-4)

Dès que les Chèvres ont brouté,
 Certain esprit de liberté
 Leur fait chercher fortune; elles vont en voyage
 Vers les endroits du pâturage
 Les moins fréquentés des humains. 5
 Là s'il est quelque lieu sans route et sans chemins,
 Un rocher, quelque mont pendant en précipices,
 C'est où ces Dames vont promener leurs caprices;
 Rien ne peut arrêter cet animal grim pant.
 Deux Chèvres donc s'émancipant, 10
 Toutes deux ayant patte blanche,
 Quittèrent les bas prés, chacune de sa part.
 L'une vers l'autre allait pour quelque bon hasard.
 Un ruisseau se rencontre, et pour pont une planche;
 Deux Belettes à peine auraient passé de front 15
 Sur ce pont;
 D'ailleurs l'onde rapide et le ruisseau profond
 Devaient faire trembler de peur ces Amazones.
 Malgré tant de dangers, l'une de ces personnes
 Pose un pied sur la planche, et l'autre en fait autant. 20
 Je m'imagine voir avec Louis le Grand
 Philippe Quatre qui s'avance
 Dans l'île de la Conférence.
 Ainsi s'avançaient pas à pas,
 Nez à nez nos Aventurières, 25
 Qui toutes deux étant fort fières
 Vers le milieu du pont ne se voulurent pas
 L'une à l'autre céder. Elles avaient la gloire
 De compter dans leur race (à ce que dit l'Histoire)
 L'une certaine Chèvre au mérite sans pair 30

Dont Polyphème fit présent à Galatée;
 Et l'autre la Chèvre Amalthée,
 Par qui fut nourri Jupiter,
 Faute de reculer, leur chute fut commune;
 Toutes deux tombèrent dans l'eau. 35
 Cet accident n'est pas nouveau
 Dans le chemin de la Fortune.

Die Fabel ist ungewöhnlich regelmäßig konstruiert. Alexandriner und Achtsilber wechseln sich ab und werden nur einmal von einem Dreisilber unterbrochen. Das Reimschema teilt den Text in drei Abschnitte. Zunächst folgen jeweils zwei nahezu baugleiche Sequenzen, in denen auf zehn Verse im Paarreim ein umklammernder Reim folgt. Die abschließende *moralité* als dritter Abschnitt weist ebenfalls einen umarmenden Reim auf, wodurch diese auch deutlich abgesetzt wird. Der Dreisilber (V. 16) markiert den Übergang von der ersten zur zweiten Sequenz und steht in etwa in der Mitte der Fabel. Er kennzeichnet den Beginn des sich anbahnenden Konfliktes, die Ereignisse nehmen nun Fahrt auf. Inhaltlich wird die schmale Brücke betont, auf der sich die Ziegen gegenüberstehen.

Sie werden in der gesamten Fabel durchweg mit positiven Eigenschaften beschrieben. Sie sind von einem „esprit de liberté“ (V. 2) geprägt, zwar auch „capricieuses“ (V. 8), aber sie suchen das Abenteuer (V. 3 und V. 25), reisen gern (V. 3) und gehen dabei bis zu den „coins les plus dangereux et reculés“ (V. 5–8). „Elles ne craignent pas le danger“ (V. 19) und „rien ne peut les arrêter“ (V. 19). Dementsprechend weichen die den tapferen Amazonen gleichen Wesen (V. 18) auch vor nichts zurück (V. 28) und erklimmen die höchsten Gipfel (V. 9). Mit dem Ausdruck ‚Toutes deux ayant patte blanche‘ (V. 11) zeigen sie sich zudem als zur Gruppe der edlen, vornehmen Ziegen zugehörig.⁴⁵⁷ Aufgrund dieser Charakterisierung erinnern sie den Fabulisten an die Zusammenkunft von Louis XIV und des spanischen Königs Felipe IV (1605–1665) auf der im spanischen Fluss Bidassoa gelegenen Fasaneninsel am 06. Juni 1660 (V. 21–24). Die beiden Könige, die durch die Hochzeit von Louis XIV zu Schwiegervater und -sohn geworden sind, verpflichteten sich bei diesem Anlass zu Frieden, Beistand und Freundschaft.⁴⁵⁸ So werden die beiden Ziegen mit den großen Königen assoziiert und geadelt, was durch ihre positive Charakterisierung unterstrichen wird.⁴⁵⁹

457 In IV-15 *Le Loup, la Chèvre et le Chevreau* kann der Wolf diesen Nachweis der Gruppenzugehörigkeit nicht erbringen, er kann nicht *patte blanche* zeigen.

458 Vgl. Collinet, *Notes et variantes* (1991), S. 1279.

459 Die Fabel erschien erstmals im *Mercure galant* des Februar 1691 und weist im Vergleich zu der 1694 veröffentlichten Fassung zahlreiche Änderungen auf, die in der kritischen

Die Betonung des Dreisilbers scheint auf diese Begegnung zu verweisen, und in der ausnahmsweisen Kürze die Ausnahmesituation des königlichen Treffens und der friedlichen Übereinkunft und des Bündnisses zu reflektieren. Zugleich deutet die so betonte schmale Brücke auch auf die prekäre Situation dieses Bündnisses hin. So schwer es ist, Brücken zu bauen, so schwer waren wohl die vorangehenden diplomatischen Verhandlungen. Noch schwerer sei es, ausreichend breite und belastbare Brücken zu bauen – in der Fabel handelt es sich nur um ein dünnes Brett –, von denen man nicht, wie in diesem Fall, bei der ersten Gelegenheit stürzt. Die Reimwörter in den Versen 15 bis 17 fassen die Situation in aller Kürze zusammen: front – pont – profond. Darin drückt sich auch eine Bewegung nach unten aus, womit der finale Fall der Ziegen vorweggenommen wird. Dieser Sturz wird auch ein gemeinsamer sein (V. 34). Darin scheint der Fabulist an die Vernunft der Ziegen, aber auch der Fürsten zu appellieren, die nur in Eintracht bestehen können.

Diese Deutung wird durch den antiken Ursprung der Fabel bestätigt. Sie geht allerdings nicht auf einen Text von Äsop oder Phaedrus zurück, sondern verweist auf eine Anekdote, die von Plinius dem Älteren in der *Naturgeschichte* berichtet wird.⁴⁶⁰ Plinius erzählt ebenfalls von zwei außergewöhnlich klugen Ziegen, die in der beschriebenen Situation aber den Sturz vermeiden konnten. Dafür legte sich eine der Ziegen auf den Boden, sodass die andere über sie hinweg klettern konnte. Beide erreichten ihr Ziel – das andere Ufer – und fielen nicht von der Brücke. Diese Version in der Fabel wiederzugeben, käme aber einer unangemessenen Aufforderung an den König gleich, sich seinem Gegenüber zu unterwerfen. Der Verweis auf Plinius bleibt deshalb unausgesprochen.

Der nachgestellte Lehrsatz steht in einem auffälligen Kontrast zum Rest der Fabel, in der eine überwiegend positive Beschreibung der Protagonisten und ihres Verhaltens vorgenommen wird. Diese wird nicht zuletzt durch die vornehme Herkunft der Ziegen getragen. La Fontaine bezieht sich einerseits auf den Mythos der Nymphe Amaltheia. Sie zog Zeus mit der Milch einer Ziege auf bzw. nahm selbst die Gestalt einer Ziege an. Zeus' Mutter Rhea hatte ihren Sohn vor seinem Vater Kronos auf Kreta verborgen, wo er von Amaltheia aufgezogen wurde und später seinen Vater vom Thron stürzen konnte. Die Ahnherrin der anderen Ziege ist eigentlich ein Schaf gewesen, das der Zyklon Polyphemos der Nymphe Galateia

Ausgabe von Collinet aufgeführt werden. Zumeist handelt es sich aber um kleinere kosmetische Korrekturen, die keinen Einfluss auf die Bedeutung der Fabel haben, allerdings die positive Charakterisierung der Ziegen schärfen.

460 Vgl. Plinius, *nat.* VIII, LXXVI, 50.

als Liebesgeschenk dargebracht haben soll.⁴⁶¹ Der Lehrsatz (V. 34) stellt einen Bruch dar, vor dessen Hintergrund die vorangehenden Schilderungen in einem anderen Licht erscheinen. Denn nun wird vor allem die Sturheit und Eitelkeit der Ziegen betont, die zu ihrem Verderben führt. Die bis dahin erfolgte positive Charakterisierung der Ziegen, und damit der Könige, wird also infrage gestellt. Dabei scheint es sich jedoch nicht mehr um die zunächst gelobten Tiere zu handeln. Vielmehr entsteht der Eindruck, es handle sich um zwei andere, gewöhnliche Ziegen. Der eingeschobene Verweis auf die antiken Vorbilder grenzt die positive Beschreibung von der negativen ab. Auf diese Weise wird die aufscheinende Kritik nicht mehr mit den Königen verbunden.

d) *Finalität*: Le Juge arbitre, l'Hospitalier et le Solitaire (XII-29)

Die letzte Fabel des XII. Buches, *Le Juge arbitre, l'Hospitalier et le Solitaire* (XII-29) – und zugleich zumindest eine der letzten, wenn nicht die letzte, die La Fontaine verfasste –, ist eigentlich keine Fabel mit einem reinen Epimythium, da sie mehrere Lehrsätze beinhaltet. Sie verkörpert aber die absolute Endposition in den FABLES, wodurch der sie abschließende Lehrsatz einen universellen Charakter erhält. Als Ende und Abschluss des lafontaineschen Fabelwerks fungiert das Epimythium so als eine Art Vermächtnis.

Die Fabel erzählt von drei Weisen, die auf unterschiedliche Art und Weise ihr Seelenheil suchen. Der Friedensrichter und der Krankenpfleger scheitern mit ihrer Nächstenliebe, da sie ihnen nur mit Undank vergolten wird. Nur der Eremit findet Frieden und weist seinen Kameraden den rechten Weg. Die Fabel ist eine Hymne auf das zurückgezogene, kontemplative Leben abseits der weltlichen Hektik. Damit schließt sie einen Themenkreis ab, der insbesondere seit dem II. Band der FABLES präsent ist und auch von La Fontaines intensiven philosophischen Studien zeugt. Weltliche Güter, für die Ärzte und Richter stehen, werde es immer in ausreichendem Maße geben (V. 54–56). Doch laufe der Einzelne Gefahr, sich in ihnen und damit sein wahres Glück zu verlieren (V. 58), denn unter ihnen leide auch die Fähigkeit, Selbsterkenntnis zu erlangen.

Diese abschließende *moralité* (V. 54–65) hat der Autor im Verlauf der Arbeit an dieser Fabel nicht mehr verändert, wie sich anhand der in diesem Fall ungewöhnlich zahlreichen Versionen in unterschiedlichen Fassungen

461 La Fontaine scheint hier auf die XI. Idylle von Theokritos (ca. 310–ca. 250) anzuspähen, in der aber ausdrücklich nur von Schafen und Lämmern gesprochen wird. Vgl. Theokritos, *eid.* XI.

nachweisen lässt.⁴⁶² Darin wird auch deutlich, wie wichtig La Fontaine die Botschaft war, die er mit dieser letzten Fabel vermitteln wollte. Während er den Rückzug aus der hektischen Betriebsamkeit zumeist als Heilsweg für den Einzelnen herausstellte,⁴⁶³ adressiert er am Ende seines Fabelwerkes mit den Fürsten und Staatsmännern diejenigen, die in den Widmungen auch am Anfang angerufen werden. Damit schreibt er seinem Vermächtnis eine gesellschaftspolitische Bedeutung ein. Es sind insbesondere Menschen in Regierungsverantwortung, die von ihren alltäglichen, weltlichen Aufgaben erdrückt, von ihrem Unglück niedergeschlagen oder durch weltliche Freuden korrumpiert werden, die keine Gelegenheit haben, sich mit sich selbst oder mit anderen Menschen wirklich intensiv auseinanderzusetzen, was für eine gute Staatsführung notwendig wäre (V. 60–63). Sobald sie sich mit diesen Gedanken näher auseinandersetzen, werden sie unterbrochen, wobei La Fontaine dieser Störung nicht ohne Grund die Gestalt des von ihm verhassten Höflings gibt (V. 64f.). Der Autor strebt somit sichtlich danach, seinem Vermächtnis einen nützlichen Charakter zu geben. Die Menschen, und insbesondere Fürsten und Staatenlenker, sollten Ruhe und Einsamkeit suchen und sich nicht weltlichen Freuden hingeben. Nur so könnten sie das nötige Maß an Selbsterkenntnis erlangen. Auch in seinen letzten Worten bleibt La Fontaine somit seiner moralistischen Grundeinstellung und dem Ideal der *honnêteté* verpflichtet.

[A]u profit de la connaissance de soi et de l'analyse morale [...] La Fontaine réaffirme son aspiration de toujours à la vie retirée, à la méditation, à la solitude et au silence, qu'il n'a cessé d'exprimer depuis *Le Songe de Vaux* [...] et qui, présente même sous la gaieté, donne à toute l'œuvre sa plus précieuse résonance.⁴⁶⁴

Die *moralité* wiederholt in dieser letzten Fabel die *histoire*, ohne sie in Frage zu stellen oder abzuschwächen. Mit dem ‚vous‘ (ab V. 59) wird die Lehre zudem an alle adressiert, die eine öffentliche Funktion innehaben, sie kann aber grundsätzlich auch darüber hinaus erweitert werden. Das historische Präsens schließlich, das an die Stelle der Vergangenheitsform tritt, entzieht die *moralité* dem anekdotischen Einzelfall der Erzählung und verleiht ihr eine allgemeine Tragweite.⁴⁶⁵ In der Tat stellt der Fabulist im letzten Vers

462 Siehe dafür Rougeot, *Une Version inédite de la dernière fable de La Fontaine* (1990), S. 197–212.

463 Siehe dafür beispielsweise *Le Philosophe scythe* (XII-20) oder *Le Songe d'un Habitant du Mogol* (XI-4).

464 Collinet, *Notes et variantes* (1991), S. 1318.

465 Vgl. Beugnot, *Autour d'un texte* (1975), S. 299.

der FABLES fest: „Par où saurais-je mieux finir?“⁴⁶⁶ Der abschließende Charakter wird durch entsprechende thematische Termini betont: der Fabulist kündigt „la fin des ces ouvrages“ an, und dementsprechend endet die Fabelsammlung mit dem Verb ‚finir‘ (V. 69) – auch wenn sich La Fontaine mit dem Fragezeichen eine seinem Esprit entsprechende Möglichkeit geschaffen hat, doch noch einmal auf die eigentlich offene Frage zu antworten. Als Quintessenz, als letzte und absolute Weisheit der letzten Fabel und der FABLES insgesamt betont der Fabulist noch einmal den Wert der Selbsterkenntnis.

Der nachgestellte Lehrsatz, der in La Fontaines Fabeln mit Abstand die häufigste Form der Moralität darstellt, übernimmt in den Apologen zwei grundsätzliche Funktionen. Zum einen fungiert er als Mittel der Handlungsvollendung. Dabei gibt er der *histoire* am Ende der Fabel eine entscheidende, bedeutungsverändernde Wendung und schließt die Erzählung in diesem Sinne erst ab. Das Epimythium wird dabei zum Interpretationsschlüssel für den gesamten Text. Diese Form der *moralité* kann der erzählten Geschichte zwar eine entscheidende Nuance hinzufügen, steht aber grundsätzlich im Einklang mit ihr. Im Gegensatz dazu fungiert der nachgestellte Lehrsatz als Infragestellung und Verschleierung. In diesen Fällen tritt der Autor hinter dem Fabulisten deutlicher hervor, da zum Teil kritische oder unangemessene Aussagen durch den Unterschied zwischen *histoire* und *moralité* verdeckt werden. Zumindest besteht immer die Möglichkeit, bei einer gefährlichen, kritischen Lektüre der Fabel auf einen harmlosen Lehrsatz zu verweisen, oder einen gewagten Kommentar im Epimythium durch eine dazu im Gegensatz stehende Erzählung auszugleichen.

2.3 Narrativierung und Lektüreeanleitung: Der eingeschobene Lehrsatz

Ein einzelner Lehrsatz, der in die *histoire* eingeflochten ist, stellt bei den Fabeln Jean de La Fontaines einen Sonderfall dar. Nur fünfzehn Apologe⁴⁶⁷ weisen einen Lehrsatz auf, der in die Erzählung eingeschoben ist, also nicht als Pro- bzw. Epimythium erscheint und auch nicht durch einen zweiten Lehrsatz ergänzt wird. Diese Fabeln sind zudem durch eine ähnliche Struktur geprägt: In der Regel berichtet der Fabulist ohne längere Einleitung die Geschichte. Daran schließt sich der Lehrsatz an, in dem die Bedeutung der

466 La Fontaine, XII-29 *Le Juge arbitre, l'Hospitalier et le Solitaire*, V. 69.

467 I-7 *La Besace*; III-2 *Les Membres et l'Estomac*; IV-7 *Le Singe et le Dauphin*; VII-4 *Le Héron – La Fille* und X-8 *Le Chien à qui on a coupé les oreilles*.

erzählten Begebenheit erläutert und abstrahiert wird. Hier spricht fast immer der Fabulist, nur selten wird die *moralité* von einem der Protagonisten formuliert. Nach dieser Verallgemeinerung der in der Erzählung formulierten Weisheit folgt entweder eine zweite Erzählung oder eine Wiederaufnahme der *histoire*. Im ersten Fall steht also zu Beginn der Fabeln die anschauliche Erzählung, die dann im Lehrsatz abstrahiert wird. Die folgende Rekonkretisierung erfolgt über eine Anekdote mit zumeist menschlichen Figuren. Die in der fiktiven Erzählung und im Lehrsatz formulierte Weisheit wird durch ein weiteres Beispiel veranschaulicht, mit den menschlichen Protagonisten in einen fiktiven Rahmen übertragen und in ihrer Relevanz unterstrichen. Der Lehrsatz hingegen verliert seine ursprüngliche Funktion als Träger der Weisheit, da diese deutlicher noch durch die Übertragung auf den fiktionalen Kontext transportiert wird. Erfolgt hingegen eine Wiederaufnahme der *histoire*, fungiert der Lehrsatz zunächst ebenfalls als eingeschobene Reflexion des Fabulisten. Die Erzählung wird aber nicht vom fiktiven in ein fiktionales Setting transponiert, sondern fortgesetzt und in einer Art Pointe abgeschlossen, die als eigentlicher Träger der Weisheit fungiert. In beiden Fällen wird der Lehrsatz durch die Einschlebung in den Hintergrund gedrängt und marginalisiert, da er seine für die Bedeutungskonstitution eigentlich privilegierte Rolle verliert und auch die strategische Position, die er einnimmt, räumen muss.

In Bezug auf die Struktur der Fabel können hinsichtlich der eingeschobenen *moralité* zwei Funktionen unterschieden werden, die über ein einfaches Mittel der Abwechslung hinausgehen.⁴⁶⁸ Eine in die Erzählung eingeflochtene *moralité* ist bei La Fontaine einerseits im Kontext der bei ihm erfolgten Narrativierung der Weisheit zu sehen, die nicht, wie in klassischen Fabeln, explizit und fast penetrant, sondern implizit formuliert wird. Die Fabel ist dabei als Element der klassischen Rhetorik zu betrachten. Ihre Überzeugungskraft resultiert also nicht aus der Prägnanz und Anschaulichkeit der fiktionalen Erzählung und der aus ihr abgeleiteten Belehrung, sondern liegt in einem Stil, der seine rhetorische Absicht durch den Anschein von Natürlichkeit und Naivität verbirgt. Da der Platz des Lehrsatzes strategisch weniger bedeutend ist, weicht der selbstreflexive Diskurs einer natürlichen, „naiven“ Ausdrucksweise, wie Gian Biagio Conte unter Verweis auf die klassische römische Literatur feststellt, die dem ‚Sprechen in der Mitte‘ eine ausdrücklich untergeordnete Rolle zuweist.⁴⁶⁹ Andererseits unterstreicht dies für Sabine Gruffat paradoxerweise die didaktische Funktion der Fabel, deren Ziel allerdings verschoben wird: Es bestehe nun nicht mehr in der pedantischen Formulierung einer Belehrung, sondern vielmehr

468 Vgl. Blavier-Paquot, *La Fontaine* (1961), S. 109.

469 Vgl. Conte, *Proems in the middle* (2009), S. 156f..

in einer Lenkung der Lektüre. Indem der Übergang zwischen Moralität und Erzählung verwischt wird, übernehme der Lehrsatz die Funktion eines „outil d'interprétation“ bzw. „guide de lecture“, der „l'attention sur la contraction du sens“ lenkt.⁴⁷⁰ Auch Jacob Grimm sieht im Einschleiben des Lehrsatzes eine didaktische Funktion, da das Publikum dazu genötigt werde, die Weisheit selbst abzuleiten. Diese Variante der Moralität stellt deshalb für ihn auch die älteste und wirksamste Form dar.⁴⁷¹

Les Membres et l'Estomac (III-2) ist das Paradebeispiel der ersten Variante des Einschlebens, der also eine Überleitung zwischen fiktiver und fiktionaler Erzählung darstellt. La Fontaine greift hier auf ein klassisches Motiv zurück, das schon durch Äsop überliefert ist. In *Der Magen und die Füße* streiten sich die beiden Körperteile über ihre Bedeutung: Die Füße halten sich für wichtiger, da sie den Magen trügen. Dieser weist aber darauf hin, dass die Füße den Magen ohne die Nahrung, die dieser verarbeitet, nicht tragen könnten. Äsop zieht nun überraschenderweise aus dieser Erzählung keine Lehre der Kooperation und gegenseitigen Abhängigkeit, sondern eine, in der das Verhältnis von Quantität und Qualität verhandelt wird. Er erklärt, dass in einem Krieg bloße Masse (die Füße) nur einen Wert habe, wenn sie vom Feldherrn (dem Magen) klug eingesetzt wird.⁴⁷²

Für Jean de La Fontaine ist allerdings eine von Titus Livius (ca. 59–ca. 17) überlieferte Anekdote über Menenius Agrippa Lanatus (vor 540–493) prägender – in diesem Fall kann der Quellenangabe des Fabulisten, der sich ausdrücklich auf Menenius Agrippa bezieht, tatsächlich vertraut werden. Diese überlieferte Version der Geschichte vom Magen und den Gliedern unterscheidet sich deutlich von der äsopischen Tradition und stellt offensichtlich die Grundlage von La Fontaines Neufassung dar. Titus Livius berichtet, dass Menenius Agrippa diese Fabel erzählt habe, als im antiken Rom Patrizier und Plebejer im Streit lagen. Menenius habe den Plebejern erzählt, wie einst auch die Glieder des menschlichen Körpers nicht in Einklang handelten, sondern sich den jeweils anderen Körperteilen überlegen fühlten. Insbesondere der Magen verärgerte sie, da er nichts tue, alles aber für ihn getan werde. So verschworen sich die Körperteile, dem Magen keine Nahrung mehr zuzuführen, schwächten sich dadurch aber selbst. Erst jetzt erkannten sie, welche Bedeutung er hat, und dass alle Körperteile voneinander abhängig sind. Menenius Agrippa zeigte ihnen auf diese Weise,

470 Vgl. Gruffat, *L'Art du moraliste* (2000), S. 541f..

471 Vgl. Grimm, *Reinhart Fuchs* (1834), S. XII.

472 Vgl. Äsop, *Fabeln* (2007), CXXX, S. 77.

dass Plebejer und Patrizier aufeinander angewiesen sind und überzeugte sie davon, wieder nach Rom zurückzukehren.⁴⁷³

Die Geschichte von Menenius Agrippa dient innerhalb der Fabel als Illustration der Überzeugungskraft von Fabeln und verweist auf den zehn Jahre später 1678/1679 im II. Band der *FABLES* veröffentlichten Apolog *Le Pouvoir des fables* (VIII-4). In beiden Texten zeigen die historischen Anekdoten, welche rhetorische Macht Fabeln entfalten können. In *Les Membres et l'Estomac* (III-2) fungiert die gewissermaßen doppelte Erzählung als Betonung des Wahrheitsgehaltes der Weisheit, zugleich wird aber auch ihr Überzeugungscharakter durch das historische Vorbild unterstrichen: Im antiken Rom hatte man eine Lehre aus dem Apolog gezogen, zum Vorteil aller – gleiches sollten sich auch La Fontaines Zeitgenossen zum Vorbild nehmen. Eine explizite *moralité* am Anfang oder am Ende würde hingegen durch ihre Sichtbarkeit die Anschaulichkeit und Überzeugungskraft der *histoires* schmälern. Als eingeschobene Reflexion wird sie marginalisiert und dient vielmehr als Verbindungselement beider Erzählungen.

Steht die Fabel bei Titus Livius in einem Kontext der Kooperation gleichberechtigter Partner, dient sie bei La Fontaine als Allegorie für die Organisation und Funktionsweise der absolutistischen Monarchie unter Louis XIV, wobei sie auch bei ihm eine deutliche politische Dimension erhält. Die Übertragung der Fabel auf die französische Monarchie kann dabei als Lehre aus der gescheiterten Fronde gelesen werden: Ein Aufbegehren des Adels gegen das Königshaus hat für beide Parteien negative Folgen, denn sie sind – zumindest in einer Monarchie – existenziell aufeinander angewiesen. Zugleich zeigt sich in dieser Mahnung die konservative Haltung der Moralisten, die in keiner Weise an einer Art Revolution interessiert waren. Bei aller Kritik, die in den *FABLES* an den gesellschaftlichen Verhältnissen geübt wird, betont ihr Autor, dass es – zumindest im Moment – keine Alternative zur Monarchie geben kann. In diesem Sinne zeigt sich in der Nähe dieser Fabel zu III-4 *Les Grenouilles qui demandent un Roi* – dem übernächsten Apolog –, wie subtil diese mahnende Haltung zum Ausdruck kommt. Denn hier wird illustriert, was dem Adel bevorsteht, wenn er sich nicht mit der aktuellen Regierung zufrieden gibt: So wie die Frösche, unzufrieden mit der Demokratie und einem schwachen König, nach einem agilen Fürsten verlangen und einen erhalten, der sie frisst, würde eine andere politische Ordnung oder ein anderer König den Adligen nicht nur ihre politische Macht, sondern auch ihren sozialen Status und vielleicht auch ihr Leben nehmen. Gleichwohl ist die Fabel auch als Indiz für die faktische extreme Ungleichheit der Verteilung von Funktionen und Macht im Staat

473 Vgl. Titus Livius, *LiV*. II-32,8–12.

zu sehen.⁴⁷⁴ Durch das Einschieben des Lehrsatzes nimmt sich der Fabulist aber zurück, gibt allenfalls einen Hinweis, marginalisiert so die *moralité* und überlässt die abschließende Reflexion über die Weisheit dem Publikum.

Häufiger als diese erste Form des Einschubs ist jedoch der zweite Fall zu beobachten, in dem die *histoire* nach einem eingeflochtenen Lehrsatz wieder aufgenommen wird. In *Le Singe et le Dauphin* (IV-7) wird zunächst von einem Affen berichtet, der nach einem Schiffbruch von einem Delphin gerettet wird, der ihn für einen Menschen hält. Durch seine Schwatzhaftigkeit verrät sich der Affe jedoch (V. 1–33). An dieser Stelle unterbricht der Fabulist die Erzählung, um den Lehrsatz, d. h. eigentlich eine allgemeine Reflexion und keine konkrete Lehre, zu formulieren und darauf zu verweisen, wie häufig Menschen von Dingen sprächen, von denen sie eigentlich keine Ahnung hätten. In Vers 39 nimmt der Fabulist seinen Bericht wieder auf und erst jetzt wird deutlich, worin die Weisheit dieser Fabel eigentlich besteht. In der *moralité* formulierte der Fabulist noch eine typische moralistische Beobachtung menschlichen Verhaltens, die in ihrem Ton zwar durchaus seine Haltung erkennen lässt, aber nicht explizit macht. In der Fortsetzung der Erzählung hingegen – der Delphin lässt den Affen im Meer ertrinken – offenbart sich, welche negativen Folgen das vom Fabulisten beobachtete Verhalten nach sich ziehen kann.

Ähnliches lässt sich in X-8 *Le Chien à qui on a coupé les oreilles* beobachten. Ein Hund, dem man die Ohren abgeschnitten hatte, bedauert dies und versteht auch nicht, warum es geschehen ist (V. 1–10). Im Lehrsatz wird dies damit begründet, dass der rauflustige Hund in Kämpfen mit seinen Artgenossen seine Ohren letztlich auch eingebüßt hätte. Ihr Verlust wird aber in der abschließenden Bemerkung des Fabulisten (V. 21) zu einem wahren Vorteil: Nicht nur verhindert das Coupieren den (schmerzhafteren) Verlust der Ohren in einem Kampf mit anderen Hunden. Gegen einen Wolf könne der Hund auch besser ohne bestehen, da ihn dieser nicht mehr so leicht greifen könne. Auch in diesem Fall bereitet also der eingeschobene Lehrsatz die am Ende der Fabel sichtbar werdende Weisheit vor und stellt keine Lehre im eigentlichen Sinn dar, sodass seine narrative Funktion deutlich wird.

Eine der bekanntesten Fabeln von Jean de La Fontaine weist ebenfalls einen eingeschobenen Lehrsatz auf. *Le Corbeau et le Renard* (I-2) gilt dabei als Prototyp der Fabel und prägt die Vorstellung des klassischen Apologes. Auch Rousseau griff für seine zunächst kritische Darstellung der Fabel auf ihn zurück, in dem er weniger eine Warnung vor Schmeichlern als

474 Vgl. dazu Lindner, *Didaktische Gattungsstruktur* (1975), S. 202.

eine Anleitung zum Schmeicheln sah: „on apprend moins au petits garçons à ne pas [...] laisser tomber [le fromage] de leur bec qu'à le faire tomber du bec d'un autre.“⁴⁷⁵

I-2 Le Corbeau et le Renard

Maître Corbeau sur un arbre perché,
Tenait en son bec un fromage.
Maître Renard, par l'odeur alléché,
Lui tint à peu près ce langage:
Et bonjour, Monsieur du Corbeau. 5
Que vous êtes joli! que vous me semblez beau!
Sans mentir, si votre ramage
Se rapporte à votre plumage,
Vous êtes le Phénix des hôtes de ces bois.
À ces mots le Corbeau ne se sent pas de joie, 10
Et pour montrer sa belle voix,
Il ouvre un large bec, laisse tomber sa proie.
Le Renard s'en saisit, et dit: Mon bon Monsieur,
Apprenez que tout flatteur
Vit aux dépens de celui qui l'écoute. 15
Cette leçon vaut bien un fromage sans doute.
Le Corbeau honteux et confus
Jura, mais un peu tard, qu'on ne l'y prendrait plus.

Rousseaus Interpretation illustriert deutlich die Mehrdeutigkeit der lafontaineschen Fabel, die in diesem Fall allerdings schon in der auf Äsop zurückgehenden Tradition angelegt ist. Dort belehrt der Fuchs ebenfalls den Raben, betont aber dessen Mangel an Urteilskraft und nicht dessen Eitelkeit. Dementsprechend schlussfolgert das Epimythium des äsopischen Fabulisten auch: „Diese Geschichte passt gut auf einen Mann ohne jede Vernunft.“⁴⁷⁶ Phaedrus hatte in seiner Version die *moralité* an den Anfang gestellt und bereits die Eitelkeit des Raben (bei Phaedrus eine Krähe) herausgestellt, der gern Schmeichlern zuhört und dafür mit Schande bestraft wird.⁴⁷⁷

In seiner Neufassung scheint La Fontaine also die Darstellungen bei Äsop und Phaedrus geschickt miteinander zu verbinden. Dennoch handelt es sich bei dieser nahezu ikonographischen Fabel nicht um ein typisches Beispiel, sondern tatsächlich um einen Sonderfall, da der Lehrsatz des

475 Rousseau, *Émile* (1969), S. 356.

476 Äsop, *Fabeln* (2007), CXXIV, S. 74.

477 Vgl. Phaedrus, *fab.* I-13.

Fuchses in die *histoire* eingeflochten ist und nicht als Incipit oder *clôture* fungiert. Somit ist auch die nominell zweite Fabel aus La Fontaines Sammlung kein typischer Apolog: schon *La Cigale et la Fourmi* (I-1) weicht von der Norm ab, da sie überhaupt keinen Lehrsatz enthält. Als erste exemplarische Fabel muss daher eigentlich die dritte der Sammlung bezeichnet werden, *La Grenouille qui se veut faire aussi grosse que le Bœuf* (I-3).

Der Lehrsatz (V. 13–16) von *Le Corbeau et le Renard* (I-2) wird bei La Fontaine vom Fuchs formuliert, der darin den Raben darüber belehrt, dass seine Eitelkeit von Schmeichlern leicht ausgenutzt werden könne und er deren Lobeshymnen teuer bezahlen müsse. Diese Lehre, so schließt er ironisch, sei wohl einen Käse wert. Dem Fuchs haben diese Worte auch den Ruf des berühmtesten Moralpredigers der FABLES eingebracht, denn in der Tat erscheinen seine Worte nicht nur belehrend, sondern auch überheblich, paternalistisch, gönnerhaft und pedantisch.

Der Rabe ist vor allem durch seine „sotte vanité“⁴⁷⁸ charakterisiert, die zudem eine Verwandtschaft mit dem Frosch aus *La Grenouille qui se veut faire aussi grosse que le Bœuf* (I-3) und dem Maultier aus *Les Deux Mulets* (I-4) erkennen lässt. Diese Charakterisierung zeigt sich auch in seiner Benennung: Steht er zunächst als „Maître Corbeau“ (V. 1) noch auf einer Ebene mit „Maître Renard“ (V. 3), kann das Adelsprädikat, das ihm vom Fuchs verliehen wird, durch den vorangehenden Ausruf ‚Et bonjour‘ (V. 5) nur ironisch verstanden werden. Es wurde im Übrigen erst spät in der Entwicklung der Fabel hinzugefügt. Die Manuskripte zeigen, dass der Rabe ursprünglich als ‚Monsieur le Corbeau‘ angesprochen wurde.⁴⁷⁹ Im weiteren Verlauf der Handlung wird er zu einem einfachen ‚le Corbeau‘ (V. 10) und schließlich zum ‚Corbeau honteux et confus‘ (V. 17). Seine Einfalt zeigt sich vor allem, wenn er den Vergleich mit einem Phönix tatsächlich für gerechtfertigt hält. Dabei könnten beide kaum unterschiedlicher sein: Der Phönix ist unsterblich, da er aus seiner Asche wiedergeboren wird. Die Schönheit seiner Federn ist berühmt und wird mit Gold und den Farben des Sonnenlichts verglichen. Als ebenso schön werden sein Gesicht und sein Gesang beschrieben. Somit erscheint er nahezu als Gegenteil des schwarzgefiederten, krächzenden Raben, der im Französischen dem Homonym seines Namens ‚corbeau – corps beau‘ (schöner Körper) keine Ehre macht. Die Unzulänglichkeit seiner intellektuellen Fähigkeiten wird schließlich auch durch seine Redeanteile in dieser Fabel illustriert: Er sagt nichts, denn er hat nichts zu sagen. In einem Punkt erscheint er allerdings positiver beschrieben als bei Äsop und Phaedrus: In ihren Versionen dieser

478 Collinet, *Notes et variantes* (1991), S. 1061.

479 Vgl. dazu das Manuskript MS 2445 der *Bibliothèque Sainte-Geneviève*, S. 179f.. Hervorhebung J. P.

Fabel hatte der Rabe den Käse (bzw. bei Äsop ein Stück Fleisch) gestohlen;⁴⁸⁰ La Fontaine streicht diese Vorgeschichte, möglicherweise um zu betonen, dass dem Raben nicht einmal ein erfolgreicher Diebstahl zugetraut werden könne. So stellt sich allerdings die Frage, wie er überhaupt in den Besitz des Käses gelangen konnte.

In dieser Fabel sprechen also nur Fuchs und Fabulist, und die Belehrung des Fuchses würde eigentlich als Abschluss und Lehrsatz genügen. Das Reimschema betont auch den abschließenden Charakter seiner Worte, denn der Paarreim der *moralité* folgt hier auf einen bei La Fontaine sehr ungewöhnlichen vierfachen Reim. Nach dem Lehrsatz wird die Geschichte jedoch wieder aufgenommen bzw. fortgesetzt, wobei die Erzählung eigentlich – im Gegensatz zu *Le Singe et le Dauphin* (IV-7) – nicht unterbrochen wurde. Der Fabulist lässt den Raben hier zumindest soweit zu Wort kommen, als dass dieser sich schwört, sich nie wieder von schönen Worten blenden zu lassen. Der Verlust des Käses hat ihn so sehr beschämt und seine Weltsicht erschüttert – er ist „honteux et confus“ (V. 17) –, dass er daraus seine Lehre zieht und in Zukunft vorsichtiger zu sein beabsichtigt. In der Manuskriptversion des *Recueil Sainte-Geneviève* war es zunächst noch seine Eitelkeit, in der er sich vor allem gekränkt sah.⁴⁸¹

Die entscheidende Frage in Bezug auf *Le Corbeau et le Renard* (I-2) ist nun, warum La Fontaine die Fabel nicht mit dem ironischen Schlusswort des Fuchses enden ließ, wo dieses doch eigentlich als Schlusseffekt genügt hätte. Bei La Fontaine wird der Lehrsatz intradiegetisch, also von einer der Figuren formuliert. Dies bedeutet zunächst, dass die Weisheit noch aus der fiktionalen Welt in die Realität übertragen werden muss. Die hierfür erforderliche Abstraktionsleistung ist jedoch vergleichsweise gering, da der Lehrsatz des Fuchses bereits sehr allgemein gehalten ist und eine typische Verallgemeinerung eines konkreten Beispiels darstellt. Die folgenden Verse, in denen der Fabulist berichtet, dass der Rabe seine Lektion gelernt zu haben scheint, unterstreichen diese didaktische Funktion. Der Fabulist betont allerdings, dass die Einsicht des Raben in diesem Fall zu spät gekommen ist (V. 18). Darin scheint zugleich der Hinweis an das Publikum ver-

480 Vgl. Äsop, *Fabeln* (2007), CXXIV, S. 74 und Phaedrus, *fab.* I-13.

481 „Le Corbeau tout piqué, tout honteux, tout confus“, Manuskript MS 2445 der *Bibliothèque Sainte-Geneviève*, V. 17. Die Handschrift trägt zudem noch einen anderen Titel: Erst für die Veröffentlichung setzte La Fontaine den Raben an den Anfang. Das Manuskript trägt noch den vermutlich auf die klassischen Versionen zurückgehenden Titel *Le Renard et le Corbeau*, womit die chronologische Reihenfolge der Protagonisten in der Fabel gespiegelt wird. Damit kehrt La Fontaine auch zum Titel von Äsop zurück. Das Promythium bei Phaedrus macht durch den größeren Abstand, den der vorangestellte Lehrsatz erzeugt, den Titel auch ästhetisch möglich. Ohne Promythium ist die chronologische Reihenfolge – La Fontaine und Äsop beginnen beide mit Rabe bzw. Krähe – naheliegender, da sonst der Name des Tieres zweimal hintereinander folgen würde. Vgl. dazu das Manuskript MS 2445 der *Bibliothèque Sainte-Geneviève*, S. 179.

borgen, dass zu späte Einsicht teuer bezahlt werden müsse. In diesem Sinne kann die Einflechtung der Moralität als eine Art metapoetische Reflexion über die Interpretation von Fabeln fungieren. Der Fabulist weist demnach am Anfang der Fabelsammlung darauf hin, wie eine Fabel zu lesen ist, welche Schlüsse daraus gezogen werden können, und dass die Lehre rechtzeitig berücksichtigt werden sollte. Nach den ersten, vergleichsweise untypischen Fabeln, die entweder auf einen konkreten Lehrsatz ganz verzichten, oder diesen in die *histoire* einbauen, erscheint dies als Lektüeranleitung durchaus sinnvoll. Allerdings muss an dieser Stelle betont werden, dass diese didaktische Funktion äußerst subtil formuliert wird. Es überwiegt zunächst hingegen der Eindruck einer recht pedantisch und ausführlich vorgetragenen Moralität, die das zeitgenössische Publikum eher abgeschreckt haben dürfte. Insbesondere in seiner Bezeichnung des Raben als ‚Mon bon Monsieur‘ (V. 13) entlarvt sich der Fuchs als wahrer Pedant. Eine so belehrend vorgetragene Lehre findet sich in der Folge in den FABLES auch nur noch selten. Die Einschubung des Lehrsatzes vermeidet ein allzu pedantisches Ende, überlagert die metapoetische Reflexion und steht letztlich im Interesse der Narrativierung der Fabel.

Die einfache Einschreibung eines Lehrsatzes in die Erzählung einer Fabel, ohne dass er durch ein Pro- oder Epimythium ergänzt wird, nutzt La Fontaine einerseits wie ein Epimythium in der klassischen Fabel zur Verallgemeinerung des konkreten Beispiels. Dabei steht der Lehrsatz in diesen seltenen Fällen oftmals vor einer zweiten Übertragung von einem fiktiven in einen fiktionalen Kontext, wodurch der anschauliche Charakter der Fabel durch ein konkretes Anwendungsbeispiel ergänzt wird. Er fungiert andererseits, in Form einer Reflexion des Fabulisten, als Vorbereitung der Pointe und hat eine narrative Funktion. Typisch für diese Fabeln ist auch, dass der Lehrsatz selbst vergleichsweise lang ist und nicht weniger als vier Verse umfasst. Er ist somit im Vergleich zu Pro- und Epimythia auch weniger proverbial oder sentenzartig. Als Einschub ist er zugleich weniger sichtbar und in allen Fabeln nicht typographisch hervorgehoben, was mit der Narrativierung der Weisheit einher geht. Schließlich fungiert diese Form der Moralität aber auch als Reflexion über die Bedeutung der Lehre bzw. als Lektüeranleitung, die das Publikum zu ermahnen scheint, die Lektion der FABLES rechtzeitig zu lernen.

En effet, à mesure que le récit prend corps, il s'enrichit de significations morales que le poète suggère au hasard d'une réflexion ou qu'il

laisse enclosed dans le tissu narratif. Au lecteur attentif de les y déceler.⁴⁸²

2.4 Komplexitätssteigerung und Reflexion durch Vervielfältigung von Lehrsätzen

Die Narrativierung der Weisheit, die in den Fabeln Jean de La Fontaines beobachtet werden kann, steht nicht nur im Verbund mit der Ausdifferenzierung von *moralité*-Formen, also der Positionen, an denen der Lehrsatz in der einzelnen Fabel platziert wird. Sie wird auch in einer Vervielfältigung der Lehrsätze selbst innerhalb einer Fabel deutlich. Denn La Fontaine konzipiert seine Moralitäten nicht nur als Epimythia, Promythia, als eingeschobene Lehrsätze oder indem er ganz auf sie verzichtet. Innerhalb einer Fabel können auch mehrere Lehrsätze ein komplexes Beziehungsgeflecht mit der Erzählung bilden.

Diese Pluralisierung des Lehrsatzes stellt bei La Fontaine sogar die zweithäufigste Form der *moralité* dar und kann somit noch deutlich häufiger beobachtet werden als das einfache Promythium. Insgesamt dreiundvierzig Fabeln weisen so mehr als eine *moralité* auf. In der Forschung wird diese Form der Fabel dabei nicht eindeutig von anderen Typen wie Fabeln mit Promythium unterschieden, sodass beispielsweise zu den Fabeln mit Epimythium auch Apologe gezählt werden, die zudem noch einen oder mehrere andere Lehrsätze enthalten. Die vorliegende Arbeit differenziert hier konsequent und zählt Fabeln, die mehrere Lehrsätze enthalten, nicht zur Kategorie der Apologe mit Promythium, Epimythium oder eingeschobenem Lehrsatz. Treten in einer Fabel beispielsweise Pro- und Epimythium auf, können zwar durchaus die bereits analysierten Funktionen greifen. An dieser Stelle soll jedoch insbesondere das Funktionsgefüge mehrerer Lehrsätze in den Blick genommen werden, d. h. wie sie miteinander und mit der *histoire* interagieren. Insgesamt können dabei fünf Formen der Lehrsatzvervielfältigung unterschieden werden: Am häufigsten sind Fabeln, die sowohl ein Pro- als auch ein Epimythium aufweisen (19), und in denen die *moralité* einen Rahmen bildet. Nur vier Texte enthalten neben einem Promythium auch einen eingeschobenen Lehrsatz,⁴⁸³ und in nur zwei Fabeln

482 Blavier-Paquot, *La Fontaine* (1961), S. 95.

483 IV-22 *L'Alouette et ses Petits avec le Maître d'un champ*, VIII-7 *Le Chien qui porte à son cou le dîné de son Maître*, IX-8 *Le Fou qui vend la sagesse* und X-9 *Le Berger et le Roi*. Das von Bornecque angeführte Beispiel III-2 *Les Membres et l'Estomac* enthält kein Promythium, sodass diese Fabel zu Apologen mit nur einem eingeschobenen Lehrsatz zu zählen ist. Vgl. dazu in Abschnitt II, Kapitel 2.3.

folgt nach dem Promythium und einem eingeschobenen Lehrsatz noch ein Epimythium; in diesen beiden Fällen sind sogar jeweils zwei Moralitäten in die *histoire* eingeflochten.⁴⁸⁴ Diese Fabeln weisen also insgesamt vier Lehrsätze auf. In weiteren vier Texten sind zwei Lehrsätze eingeschoben, ohne dass ihnen ein Pro- oder Epimythium beigefügt ist.⁴⁸⁵ Auf eine eingeschobene *moralité* folgt schließlich in sechzehn Fabeln noch ein Epimythium, wobei hier die Anzahl der integrierten Lehrsätze zwei, vier und sogar sieben (!) betragen kann. Bornecque fügt diesen Formen z. T. weitere Unterkategorien hinzu, sein Versuch einer zusätzlichen Systematisierung dieses Fabeltyps scheint aber etwas zu weit geführt.⁴⁸⁶

La Fontaine selbst äußert sich nicht zur Pluralisierung des Lehrsatzes, und dies ist durchaus auffällig, da er in der *Préface* sogar recht ausführlich auf die Form der *moralité* in seinen Fabeln eingeht. Furetière, der seine Fabelsammlung nur kurz nach La Fontaines *FABLES* veröffentlichte, erklärt hingegen in seinem Vorwort, dass er für das gebildete Publikum oft auch mehrere Lehrsätze zu einer Fabel aufgezählt habe, an denen der Geist geübt werden könne: „j'ay laissé en beaucoup d'endroits, une double, ou une triple Moralité que je pouvois tirer, pour te donner lieu d'exercer ton bel esprit“.⁴⁸⁷ Was Furetière etwas naiv und lediglich im Hinblick auf das lesende Publikum formuliert, unterstreicht allerdings *en passant*, dass der Lehrsatz nicht der *exklusive* Ort der Bedeutungskonstituierung ist – und sicherlich auch nicht der *einzige*. Werden einer Fabel mehrere Lehrsätze beigefügt, demonstriert dies nur, dass die Weisheit des Apologs nicht in einem einzelnen Lehrsatz zu suchen ist. Vielmehr wird so deutlich, dass *alle* Bestandteile, also alle Lehrsätze sowie die *histoire*, für die Konstituierung der Weisheit relevant sind.⁴⁸⁸

In der Pluralisierung der *moralité* ist strukturell vor allem ein Erbe der Emblemliteratur zu sehen, in deren Tradition La Fontaines Kunst der Fabel steht. Er verweist zwar ausschließlich auf die klassische Antike oder orientalische Einflüsse und nimmt mit keinem Wort auf zeitgenössische Fabel- oder Emblemautoren Bezug. Dies liegt aber am geringen Prestige dieser Literaturformen. Für La Fontaines Ziel einer Habilitation der Fabel als Form von Hochliteratur wäre eine ausdrückliche Anlehnung an das zwar populäre, aber von der offiziellen Literaturkritik abgelehnte Emblem kontraproduktiv.⁴⁸⁹ Deren Bauform mit einem einleitenden Motto, einer da-

484 I-8 *L'Hirondelle et les Petits Oiseaux* und VIII-16 *L'Horoscope*.

485 VII-11 *L'Homme qui court après la Fortune et l'Homme qui l'attend dans son lit*, IX-2 *Les Deux Pigeons*, XII-1 *Les Compagnons d'Ulysse* und XII-24 *Daphnis et Alcimadure*.

486 Vgl. Bornecque, *La Fontaine fabuliste* (1983), S. 255f..

487 Furetière, *Au lecteur* (1671), n. p..

488 Vgl. Gruffat, *De La Moralité au récit* (1996), S. 83.

489 Vgl. Couton, *La Fontaine et l'art des emblèmes* (1957), S. 16 und S. 19.

rauf folgenden bildlichen Darstellung, die in einem längeren moralischen Diskurs interpretiert wird, kann auf die Struktur einer Fabel übertragen werden. Die bildliche Darstellung wird dabei durch die *histoire* ersetzt, das Motto erscheint als Promythium und der Kommentar entweder als Epimythium oder als tatsächlicher Kommentar. In letzterem Fall fungiert dann das Epimythium als Spezifizierung der im Promythium formulierten allgemeinen Weisheit unter Berücksichtigung der gegebenen Umstände.⁴⁹⁰ Das Emblem stellt sich also für diese Art der Fabel als entscheidende Konstruktionsvorlage dar. Dies erweist sich als umso bedeutender, da La Fontaine seine finalen Kommentare⁴⁹¹ häufig mit Formulierungen einleitet, die auf die Emblemliteratur zurückgehen, wie beispielsweise „Je crois voir en ceci...“ in *Le Chien qui porte à son cou le diné de son maître* (VIII-7).⁴⁹² Auch die typographische Abhebung von Lehrsätzen durch Lehrzeilen oder Kursivierungen weist darauf hin, dass sich der Autor in diesen Fällen direkt von einem Emblem inspirieren ließ.

Ist in La Fontaines Innovation, eine Fabel teilweise mit mehreren Lehrsätzen zu versehen, somit der Einfluss der Emblemliteratur zu erkennen, fordern mehrere *moralités* in einer Fabel grundsätzlich dazu auf, zueinander in Bezug gesetzt zu werden. Ein ‚zusätzlicher‘ Lehrsatz lenkt den Blick dabei auf etwas, das den herkömmlichen Rahmen der Gattung sprengt und normalerweise weniger beachtet werden würde: Denn während die Fabel vor La Fontaine eher zu eindeutigen, didaktischen Aussagen neigt, ist es

490 Vgl. hierzu Couton, *La Fontaine et l'art des emblèmes* (1957), S. 19. Siehe zum Emblem auch Abschnitt II, Kapitel 1.2.

491 Bei La Fontaine besteht eine Neigung, Fabeln durch den Fabulisten ausführlich kommentieren zu lassen. Diese z. T. längeren Kommentare treten in dieser Form erstmals auf und gehen auf die Emblemdichtung zurück. Hier gehörten ausführliche moralisierende Erläuterungen zur Grundstruktur des Textes. In *Les Membres et l'Estomac* (III-2) folgen so auf fünf einleitende Verse und achtzehn Verse der *histoire* immerhin einundzwanzig Verse mit politischen Betrachtungen. Noch deutlicher tritt dies in *L'Astrologue qui se laisse tomber dans un puits* (II-13) hervor: Hier umfasst die Erzählung nur vier Verse, auf die mit vierundvierzig Versen ein unverhältnismäßig langer Kommentar folgt. Vgl. dazu auch Couton, *La Fontaine et l'art des emblèmes* (1957), S. 16f. Eine besondere Nähe ist auch zu den Emblem-Dichtern Alciat und Baudoin anzunehmen, wobei der Einfluss der *Fables morales* von Philibert Guide und vor allem der Fabeln von Olivier Patru am stärksten gewesen ist, da insbesondere Patru für La Fontaine eine Referenzfigur war, auf den er sich sogar in seiner *Préface* bezieht. Andreas Alciatus' Fabeln zeigen schon die später bei Guide ausgeprägte Struktur des Emblems: Unter einem titelgebenden Motto folgt eine Illustration, unter der eine in der Länge variierende Erzählung folgt; vgl. Alciatus, *Emblematum Libellus* (1542). Olivier Patru fügt in seine *Lettres à Olinde* (erstmalig veröffentlicht 1677) drei Fabeln ein: *Le Chameau* (*Deuxième lettre*), *Le Pauvre Homme et l'Idole de bois* (*Troisième lettre*) und *Le Vieillard & la Mort* (*Quatrième lettre*). Er begleitet die knappe Prosaerzählung mit einem teilweise längeren Kommentar, in dem er mehrere Weisheiten darlegt. Vgl. Patru, *Lettres à Olinde* (1972), S. 414, S. 415f. und S. 418.

492 Vgl. Couton, *La Fontaine et l'art des emblèmes* (1957), S. 18.

gerade sein Verdienst, sie durch seine Form der Poetisierung in den Rang von Hochliteratur zu erheben, indem er ihr mehrere Bedeutungsebenen einschreibt. Diese werden nun besonders durch die Präsenz von mehreren Lehrsätzen sichtbar gemacht, durch welche die Bedeutung je nach Sichtweise verändert wird.⁴⁹³ Die erste *moralité* kann in diesen Fällen bestätigt werden, indem sie deutlich erklärt, durch allgemeine Tatsachen veranschaulicht oder ihr Nutzen explizit gezeigt oder auf einen besonderen Fall angewandt wird. Sie kann durch eine zweite *moralité* aber auch direkt in Frage gestellt oder in ihrer Anwendung erweitert werden.⁴⁹⁴ Scheinbar widersprüchliche Lehrsätze beleuchten oftmals unterschiedliche Perspektiven und Aspekte der Handlung und erweisen sich somit als komplementär. Grundsätzlich deutet eine Pluralisierung der *moralité* aber immer auf eine Dispersion der Bedeutung hin, die mit einer Infragestellung klassischer Sinnzuschreibungen und der in den Lehrsätzen vermittelten Weisheiten einhergeht.⁴⁹⁵ Die Verteilung mehrerer Lehrsätze über die gesamte Fabel ist schließlich an die bei La Fontaine erfolgte Narrativierung der *moralité* und der damit verbundenen Aufwertung der *histoire* gebunden. Die Sinnbildung ist nicht mehr auf einen Ort festgelegt und bei mehreren Lehrsätzen somit der erste Schritt auf dem Weg, die Grenzen zwischen *moralité* und Erzählung aufzubrechen und hin zu einer Form der Fabel, die sich als unteilbares Ganzes darstellt.

a) Reflexion und Reflexivität

V-9 Le Laboureur et ses Enfants

Travaillez, prenez de la peine:

C'est le fonds qui manque le moins.

Un riche Laboureur sentant sa mort prochaine

Fit venir ses enfants, leur parla sans témoins.

Gardez-vous, leur dit-il, de vendre l'héritage 5

Que nous ont laissé nos parents.

Un trésor est caché dedans.

Je ne sais pas l'endroit; mais un peu de courage

Vous le fera trouver, vous en viendrez à bout.

Remuez votre champ dès qu'on aura fait l'août. 10

Creusez, fouillez, bêchez, ne laissez nulle place

Où la main ne passe et repasse.

493 Vgl. Gruffat, *De La Moralité au récit* (1996), S. 80f..

494 Vgl. Blavier-Paquot, *La Fontaine* (1961), S. 117–119.

495 Vgl. Gaillard, *Fables, mythes, contes* (1996), S. 236.

Le Père mort, les fils vous retournent le champ
Deçà, delà, partout; si bien qu'au bout de l'an
Il en rapporta davantage.
D'argent, point de caché. Mais le Père fut sage
De leur montrer avant sa mort
Que le travail est un trésor.

15

In der Fabel *Le Labourer et ses Enfants* (V-9) sind die Lehrsätze als Incipit und als *clôture* positioniert. Sie fungieren so als Rahmen und verleihen der Fabel eine zirkuläre Struktur. Als eine der wenigen Fabeln La Fontaines veranschaulicht dieser Text die erfolgreiche Weitergabe von Wissen. Ein dem Tode naher Vater versucht, seinen Söhnen den Wert der eigenen Arbeit zu vermitteln. Deshalb verkündet er ihnen, dass ein Schatz irgendwo auf ihrem Grundstück versteckt sei, er aber den Standort nicht kenne. Nach seinem Tod sollen sie ihn suchen und dabei die Erde gut umgraben, ohne einen Quadratmeter auszulassen. Die Söhne folgen später diesem Rat, finden jedoch keinen Schatz. Durch ihre Arbeit haben sie aber eine große Ernte einfahren können, als die sich der vergrabene Schatz letztlich offenbart.

Der Vater findet einen Weg, seinen Söhnen das Geheimnis seines Erfolges weiterzugeben. La Fontaine inszeniert hier die Weisheit des Alters, denn die Figur des Vaters gleicht in ihrer Klugheit dem griechischen Einsiedler aus *Le Philosophe scythe* (XII-20), dem „habitant du Mogol“ (XI-4), oder der klugen Ratte aus *Le Chat et un vieux Rat* (III-18). Er demonstriert, gleich der Ratte, die Überlegenheit der Erfahrung des Alters gegenüber der Jugend und erweist sich zugleich als äußerst gewitzt. Dabei handelt es sich bei ihm um einen reichen Bauern, der somit im Gegensatz zu Figuren steht, die an der Weitergabe von Wissen scheitern. In *Le Vieillard et ses Enfants* (IV-18) konnte der Vater seinen Söhnen die Bedeutung von Eintracht nicht vermitteln, während die jungen Männer in *Le Vieillard et les Trois Jeunes Hommes* (XI-8) den alten Mann zunächst verspotteten, später aber eines Besseren belehrt werden. Schon in der Bezeichnung der Figuren ist der Erfolg der Wissensvermittlung angelegt: Im Scheitern spricht der Fabulist von ‚vieillard‘, das im 17. Jahrhundert zwar das Alter, aber auch die Weisheit des Bezeichneten betonte,⁴⁹⁶ im Erfolgsfall hingegen von ‚riche laboureur‘ (V. 3), womit eher auf den gesellschaftlichen Stand und das Leistungsvermögen verwiesen wird. Die erfolgreiche Wissensvermittlung wird also mit ökonomischem Erfolg gekoppelt, während Armut mit erfolglosen Bildungsprozessen einhergeht.

Die *histoire* in dieser Fabel fungiert als Begründung der in den *moralités*

496 Vgl. Furetière, *Dictionnaire universel* (1691), II, S. 899.

aufgestellten Thesen. Die Lehrsätze (V. 1–2 und 16–18) ergänzen und spiegeln sich. Die jeweils zweigliedrig gehaltenen Moralitäten korrespondieren nicht nur inhaltlich, sondern auch begrifflich. Dem ‚Travaillez‘ entspricht der ‚travail‘, ‚prenez de la peine‘ nimmt den Tod des Vaters vorweg und der ‚fonds qui manque le moins‘ wird zum ‚trésor‘, als der sich die Arbeit herausstellt.

Le Travail est le meilleur fonds, „[n]on la terre, qui peut ‚manquer‘, c’est-à-dire, en cas de mauvaise récolte, ne pas rendre ce qu’on en attendait, mais le travail, qui seul ne déçoit pas les espoirs que l’on fonde sur lui, et qui risque le moins de ne pas s’avérer, en fin de compte, toujours payant.“⁴⁹⁷

Mit der Zirkelstruktur wählt La Fontaine eine für seine Verhältnisse ungewöhnlich affirmative Ausdrucksweise. So wird die Relevanz der Weisheit und die erfolgreiche Weitergabe von Wissen zusätzlich betont. Auffällig ist auch, dass er weitestgehend dem äsopischen Vorbild folgt und nur das Pro-mythium zusätzlich als Verstärker einfügt. Mit dieser Fabel scheint er also ein Lob auf die fleißige Arbeit zu singen. Dies mag mit Blick auf seine Persönlichkeit überraschen, und auch vor dem Hintergrund der ersten Fabel seiner Sammlung erstaunen, *La Cigale et la Fourmi* (I-1). Während die Fabel für sich genommen durch die zirkuläre Struktur Ambivalenzen also nahezu ausschließt, werden diese durch eine intratextuelle Analyse deutlich. In *La Cigale et la Fourmi* (I-1) triumphiert zunächst die Ameise als Symbol der Arbeit über eine faule Zikade. Eine genaue Analyse zeigt jedoch, dass diese simplifizierende Gegenüberstellung von Fleiß und Faulheit – zumindest in diesem Fall – zu kurz greift. Vielmehr macht die Zikade deutlich, ebenfalls gearbeitet zu haben, da sie Tag und Nacht für jeden gesungen habe (V. 19). Ihre Arbeit ist allerdings keine selbstsüchtige, lediglich auf den eigenen Vorteil ausgerichtete. Hierin unterscheidet sie sich von der Ameise, die zwar auch fleißig ist, aber nur an sich selbst denkt, wie auch ihr hartherziger Kommentar „Eh bien! dansez maintenant“⁴⁹⁸ zeigt, mit dem sie die um Hilfe bittende Zikade verjagt. In diesem Kontext erscheint das Lob der Arbeit in *Le Labourer et ses Enfants* (V-9), das dort nahezu eindimensional überschwänglich vorgebracht wird, zumindest in der Selbstbezogenheit der Bauern als fragwürdig.

Die eingeschobenen Lehrsätze betonen die erfolgreiche Wissensvermittlung, was auch durch die Zirkelstruktur unterstrichen wird, die in der Kreisform auf Perfektion verweist. Der eigentliche Inhalt scheint dabei we-

497 Collinet, *Notes et variantes* (1991), S. 1136.

498 La Fontaine, I-1 *La Cigale et la Fourmi*, V. 22.

niger im Vordergrund zu stehen als die Art der Unterweisung. Als erfolgreich erweist sich – in diesem Fall zumindest – nicht das Gleichnis wie in *Le Vieillard et ses Enfants* (IV-18), sondern vielmehr Schlauheit und Realitäts-sinn. Vertraute der ‚Alte‘ auf die Einsicht seiner Söhne, scheint der ‚Arbeiter‘ hingegen Gier und Ehrgeiz als treibende Kräfte der Menschen in seinen Kindern erkannt zu haben.

Die Fabel *Le Chameau et les Bâtons flottants* (IV-10) ist ein Beispiel für eine eingeschobene und finale *moralité*. Da es sich hier aber eigentlich um eine Doppelfabel handelt, ist die Vervielfältigung des Lehrsatzes an ihre besondere Struktur gebunden.

IV-10 Le Chameau et les Bâtons flottants

Le premier qui vit un Chameau
 S'enfuit à cet objet nouveau;
 Le second approcha; le troisième osa faire
 Un licou pour le Dromadaire.
 L'accoutumance ainsi nous rend tout familier. 5
 Ce qui nous paraissait terrible et singulier
 S'apprivoise avec notre vue,
 Quand ce vient à la continue.
 Et puisque nous voici tombés sur ce sujet,
 On avait mis des gens au guet, 10
 Qui voyant sur les eaux de loin certain objet,
 Ne purent s'empêcher de dire
 Que c'était un puissant navire.
 Quelques moments après, l'objet devint brûlot,
 Et puis nacelle, et puis ballot, 15
 Enfin bâtons flottants sur l'onde.
 J'en sais beaucoup de par le monde
 À qui ceci conviendrait bien
 De loin c'est quelque chose, et de près ce n'est rien.

Die Fabel berichtet von Menschen, die das erste Mal ein Kamel sehen. Ihre anfängliche Angst vor dem unbekanntem Wesen legen sie nach und nach ab, bis sie das Tier schließlich zähmen. Nach dem eingeschobenen ersten Lehrsatz erzählt der Fabulist eine ähnliche Fabel. Hier halten Wachmänner auf dem Wasser schwimmende Äste für ein großes Schiff. Erst als der Gegenstand immer näher kommt, bemerken sie ihren Irrtum und stellen fest, dass es sich nur um Treibholz handelt. Beide Apologe thematisieren das Verhältnis von sinnlicher Wahrnehmung und mentaler Konstitution des Wahrgenommenen. Im ersten Fall wird etwas Unbekanntes mit der Zeit ver-

traut. Es löst zunächst Angst und Fluchtreflexe aus, wird aber schließlich sogar unterworfen. Die übertriebene Angst bzw. Vorsicht in der ersten Begegnung angesichts der Harmlosigkeit des Kamels erscheint deshalb sogar lächerlich. Auf diese Weise wird darauf verwiesen, dass sich mit dem nötigen Mut vieles als wenig gefährlich bzw. als nützlich herausstellt. Im zweiten Fall sieht etwas in großer Entfernung gefährlicher aus, als es eigentlich ist. Dahinter verbirgt sich das psychologische Phänomen, dass eine zu bewältigende Aufgabe zunächst unlösbar erscheint, mit der Zeit aber ein immer kleineres Problem wird.

Die auf den ersten Blick sich ergebende und durch die Struktur der Verbindung von zwei Fabeln verstärkte Analogie der beiden Erzählungen – auch typographisch erweckt der Text den Eindruck einer zusammengehörenden Einheit – ist allerdings nur eine oberflächliche.⁴⁹⁹ Denn die parallele Struktur entrollt ein Phänomen einerseits in der Zeit, andererseits im Raum. Während die Gewöhnung und die sich entwickelnde Vertrautheit mit dem Kamel in der ersten Erzählung mit einer Annäherung *an* das Objekt der Betrachtung einhergeht, verläuft die Aufklärung über die wahre Natur des Treibholzes in der zweiten Erzählung über eine Bewegung des Objektes *zum* Betrachter. Die unbegründete Angst aus der ersten Begegnung steht der optischen Täuschung aus der zweiten gegenüber, ebenso wie die Mili-eus Wüste und Küste, in denen beide Ereignisse verortet werden, einen Gegensatz bilden. Die Überwindung der eigenen Angst und die Gewöhnung an das Unbekannte führt schließlich zu seiner Zähmung und Nutzbarmachung. Die Aufklärung über eine Sinnestäuschung resultiert dagegen lediglich in einer gewonnenen Erkenntnis.⁵⁰⁰

Die Funktionalisierung der Lehrsatzvervielfältigung wird in diesem Fall besonders durch die Analyse der historischen Vorbilder deutlich. La Fontaine verknüpft in seiner Fabel gleich drei Texte des griechischen Fabeldichters Äsop. Als Vorlage für die Erzählung vom Kamel sind *Als man zum ersten Mal ein Kamel sah* und *Als der Fuchs den Löwen sah* zu betrachten. Beide Apologe weisen eine ähnliche Erzählstruktur wie die lafontainesche Fabel auf. Der französische Dichter beschreibt den Effekt der Gewohnheit jedoch nicht anhand einer einzelnen Person wie Äsop, sondern berichtet von drei verschiedenen Menschen, die unterschiedlich auf das Kamel reagieren. Im Lehrsatz hält er sich dann wieder an die äsopische Vorlage.⁵⁰¹ Die Modifikationen der zweiten Fabel von den schwim-

499 Siehe dazu auch Blavier-Paquot, *La Fontaine* (1961), S. 109. Die Präsentation als typographische Einheit ist auch ausschlaggebend dafür, von einer Vervielfachung des Lehrsatzes auszugehen und nicht von einer Doppelfabel, die aus zwei Apologen mit Epimythium besteht.

500 Vgl. dazu auch Collinet, *Notes et variantes* (1991), S. 1118.

501 Vgl. Äsop, *Fabeln* (2007), X, S. 14 und CXCIV, S. 114f..

menden Ästen fallen etwas größer aus. Hier orientierte sich La Fontaine an Äsops Fabel *Die Wanderer und das Buschwerk*, macht aber aus den äsopischen Wanderern eine Gruppe von Küstenwächtern, die glauben, ein großes Schiff zu sehen und warten, bis es vor Anker gehen wird. Als die äsopischen Wanderer schließlich erkennen, dass es sich nur um Buschwerk handelt, erklären sie: „Wir haben auf etwas gewartet, was es gar nicht gibt.“ Im Lehrsatz erhält die Erzählung eine weitere Wendung und wird auf einen sozialen Aspekt bezogen. Hier wird darauf verwiesen, dass Menschen aus der Ferne furchterregend wirken können, sich aber als harmlos erweisen, wenn man sie kennengelernt hat.⁵⁰² La Fontaine übernimmt also weitestgehend das äsopische Modell, betont aber im zweiten Teil insbesondere den Aspekt der Sinnestäuschung, der in der griechischen Fassung durch die *moralité* relativiert wurde. Gerade der von Äsop formulierte Lehrsatz scheint aber für La Fontaine die Verbindung beider Erzählungen nahegelegt zu haben, denn er passt sogar besser auf die Geschichte des Kamels bzw. des Fuchses.

In dieser vergleichsweise kurzen Fabel nehmen die Lehrsätze ungewöhnlich viel Raum ein. Von insgesamt 19 Versen umfassen die *moralités* 7 Verse. Dadurch erhält das reflexive Moment in einen besonderen Stellenwert. Für eine einfache Lehre aus den erzählten Geschichten hätte ein Lehrsatz genügt, dennoch ergreift der Fabulist nach beiden Erzählungen das Wort. Mittels dieser Verdopplung des reflektierenden bzw. kommentierenden Aspekts wird der Fokus also auf die Reflexion selbst gelegt. Im Zentrum steht nicht mehr die Bedeutung der Menschenkenntnis, die es erlaube, Schein von Wirklichkeit zu unterscheiden. Vielmehr fungiert die zweifache nachgestellte *moralité* als Vektor für eine erkenntnistheoretische Reflexion. Der Autor von *Le Chameau et les Bâtons flottants* (IV-10), im I. Band der *FABLES*, scheint dabei zunächst noch stärker von Descartes' Philosophie und ihrem Zweifel an der Zuverlässigkeit sinnlicher Wahrnehmung geprägt zu sein. Der erste, eingeschobene Lehrsatz betont die Veränderlichkeit der sinnlichen Wahrnehmung. Im Verhältnis der diese Fabel bildenden Erzählungen ergibt sich schließlich ein Plädoyer für Mut und Neugier, auch in Bezug auf Erfahrungen aus den Sinnen. Dafür steht insbesondere die zweite, als Epimythium erscheinende Moralität.

Die erkenntnistheoretische Bedeutung dieser Fabel wird dabei nicht nur durch die Lehrsätze getragen. Ein weiteres Vorbild ist auch in den *Lettres à Olinde* von Olivier Patru zu finden, in die vier Fabeln eingeflochten sind, u. a. eine Version der Anekdote vom Kamel.⁵⁰³ Darin folgt Patru treu der

502 Vgl. Äsop, *Fabeln* (2007), CLXXVII, S. 104.

503 Auch Rabelais berichtet im Prolog des *Tiers Livre* eine analoge Erzählung. Vgl. Rabelais, *Le Tiers Livre* (1990), „Prologue de l'Autheur“, S. 326.

antiken Vorlage, und erklärt, sogar zwei Lehren aus ihr ableiten zu können. Allerdings geht er in ihnen nicht auf den bei Äsop und später bei La Fontaine hervorgehobenen Aspekt der Gewöhnung ein, die etwas Unbekanntem seinen Schrecken nimmt. Vielmehr beziehen sich Patrus Lehrsätze auf eine Sinnestäuschung und scheinen so La Fontaines spätere Fassung unbewusst vorwegzunehmen. Das „nous ne nous épouvantons que de vaines apparences“⁵⁰⁴ erinnert stark an die selbstkritische Erkenntnis der Wanderer in Äsops Fabel *Die Wanderer und das Buschwerk*. Der zweite Lehrsatz, „approchons-nous [...] et nous trouverons [...] le plus souvent que ce n'est rien“⁵⁰⁵ ließe sich noch eher auf die Fabel vom Kamel beziehen. La Fontaine zitiert diese Formulierung in seinem Lehrsatz, allerdings in Bezug auf die Fabel vom Treibholz, also im Zusammenhang mit einer Sinnestäuschung: „De loin c'est quelque chose, et de près ce n'est rien.“⁵⁰⁶

Das Spiel mit den antiken und zeitgenössischen Vorbildern, die Verknüpfung von zwei ursprünglich getrennten Texten und die Reorganisation von *histoire* und *moralité* stellen diese Fabel in eine ganze Reihe von Apologen, die das Thema sinnliche Wahrnehmung behandeln oder von Sinnestäuschungen berichten.⁵⁰⁷ Dazu zählen allein im IV. Buch der FABLES die diesem Apolog z. T. direkt vorangehenden *Le Berger et la Mer* (IV-2) – der zudem das maritime Thema aus der Treibholz-Erzählung ankündigt –, *Le Singe et le Dauphin* (IV-7) und *Le Geai paré des plumes du Paon* (IV-9). Hinzu kommt im V. Buch die Fabel *L'Âne vêtu de la peau du Lion* (V-21) sowie im III. Buch *Le Chat et un vieux Rat* (III-18) und *Les Grenouilles qui demandent un roi* (III-4). Insbesondere letztere nimmt dabei die Erzählstruktur aus der Kamelaneddote vorweg. Die Frösche verstecken sich zunächst, als ihnen ein König vom Himmel gesandt wird (V. 5 und V. 9–11). Sie trauen sich nicht einmal, ihn anzusehen (V. 12). Langsam wagen sie es schließlich, einen Blick auf ihn zu riskieren (V. 16), verlassen ihr Versteck (V. 17), nähern sich ihm (V. 18–20) und gewöhnen sich letztlich an ihn (V. 21).

In *Le Chameau et les Bâtons flottants* (IV-10) ist der erkenntnistheoretische Streit noch unentschieden. Descartes' Einfluss überwiegt hier, sodass die Sinneswahrnehmung als Quelle der Erkenntnis noch unzuverlässig erscheint. Eine abschließende Stellungnahme zu diesem Thema liefert dann die letzte Fabel des VII. Buches zu Beginn des II. Band der FABLES. *Un Animal dans la lune* (VII-17) stellt eine Positionierung im Streit der epi-

504 Patru, *Lettres à Olinde* (1972), „Lettre Deuxième“, S. 414.

505 Patru, *Lettres à Olinde* (1972), „Lettre Deuxième“, S. 414.

506 Diesen Ausspruch verwendet La Fontaine auch in seiner Äsop-Biographie *La Vie d'Ésope le Phrygien*, hier allerdings spöttisch-pejorativ in Bezug auf die Bürger von Delphi. Siehe La Fontaine, *La Vie d'Ésope le Phrygien*, S. 25.

507 Siehe dazu auch ausführlich Abschnitt IV, Kapitel 3.2.

stemologischen Auseinandersetzung über den Ursprung des Wissens und die Rolle der Empirie in der Wissenschaft dar. La Fontaine entwickelt eine Synthese aus der rationalistischen Schule um René Descartes und der experimentalistischen englischen Philosophie, indem er ein Zusammenwirken von Sinneswahrnehmung und Verstandesarbeit als Grundlage für Wissen sieht.⁵⁰⁸ Die eingeschobenen Lehrsätze fungieren in diesen Fabeln als Moment der Reflexion. Auf der bildlichen Ebene spiegeln sie die Erkenntnisprozesse der Figuren, im übertragenen Sinn wird aber auch eine eigentliche Reflexion über die Grundlage der Erkenntnis sichtbar.

b) Komplexitätssteigerung

Die Vervielfältigung von Lehrsätzen geht insgesamt einher mit einer komplexeren Textstruktur. Dies lässt sich beispielsweise anhand der Fabel *L'Homme qui court après la Fortune et l'Homme qui l'attend dans son lit* (VII-11) nachweisen. Eingeleitet wird dieser Apolog von einem Prolog, in dem der Fabulist über die Wechselfälle des Glücks reflektiert (V. 1–21). Die eingeschobene erste *moralité* (V. 19–21) fungiert als Überleitung zur Erzählung. In dieser wird die im Prolog angedeutete Zufälligkeit von Glück und Unglück beschrieben, wobei der Mensch als treibende Kraft seiner Geschichte dargestellt wird (V. 22–83).

Die Fabel erzählt von zwei Freunden, die sich nach einem besseren Leben sehnen, jedoch für den Gegensatz zweier Lebensweisen stehen: die aktive Suche nach dem Glück durch Reisen bzw. das geduldige Warten zu Hause (V. 27–29). Einer der beiden Freunde entscheidet sich nun, sein Glück zu versuchen und in der Welt zu finden, während der andere die bekannte Heimat vorzieht und vor dem Reisen warnt. In der Tat entwickelt sich die Wanderschaft zu einer wahren Odyssee und scheint die Erlebnisse von Voltaires (1694–1778) *Candide* vorwegzunehmen: Weder an verschiedenen Fürstenhöfen, noch in den von ihm besuchten Ländern findet der Reisende sein Glück, und ist während seiner Fahrten über das Meer zudem zahlreichen Gefahren ausgesetzt. Gegen Ende der Erzählung wird dann die zweite *Moralité* eingeschoben (V. 69), die erneut als Überleitung zur folgenden, als Kommentar fungierenden Reflexion des Reisenden dient. Von seiner Umtriebigkeit ermüdet, kehrt der Wanderer zurück in die Heimat, weint vor Freude und beneidet denjenigen, der – in einer Antizipation der späteren Theorie des Gesellschaftsvertrages von Rousseau – seine Bedürfnisse den Umständen anpasst und zu Hause bleibt (V. 76–83). Im Epilog lässt der Fabulist den Reisenden dann das Glück in Gestalt

508 Siehe auch dazu ausführlicher die Analyse dieser Fabel in Abschnitt IV, Kapitel 3.2.

seines Freundes finden, der friedlich vor seinem Haus schläft (V. 84–87). Diese Konzeption ist zugleich eine Anspielung auf die griechische Philosophie, in der die *ataraxia*, die Seelenruhe, wie sie durch den selig schlafenden Freund verkörpert wird, Voraussetzung für Glückseligkeit ist bzw. mit dieser einhergeht.

Das Thema der Suche nach dem Glück wird in den FABLES immer wieder aufgegriffen und ist, wie auch das Reisemotiv, tendenziell negativ besetzt. So wird die Sinnhaftigkeit des Strebens nach Glück in Frage gestellt und für die einfachen Freuden einer bescheidenen, unauffälligen Lebensführung gegenüber den Sorgen des Reisenden geworben. Diese Fabel, die nach bisherigem Erkenntnisstand keine klassische Vorlage hat, steht im VII. Buch in einer ganzen Reihe von thematisch verwandten Fabeln.⁵⁰⁹ Den Auftakt dazu bildet *Les Souhais* (VII-5), in der beschrieben wird, dass materielle Güter nur Unglück bringen, während Bescheidenheit zum Glück führt (insbesondere V. 35–54). Die Fabel *Les Deux Coqs* (VII-12), die direkt auf den hier analysierten Text folgt, demonstriert in Miniaturform, wie schnell das Glück sich wendet:

La Fortune se plaît à faire de ces coups ;
Tout vainqueur insolent à sa perte travaille.
Défions-nous du sort, et prenons garde à nous.⁵¹⁰

Der wiederum direkt anschließende Apolog variiert dieses Thema und nimmt das maritime Motiv wieder auf, beschreibt aber eine gegenläufige Bewegung. Nicht nur das Glück sei launisch und ungerecht, auch die Menschen selbst seien nicht in der Lage, die Ursachen von Erfolg und Misserfolg richtig einzuschätzen. Während sie ihren Erfolg auf ihre eigenen Fähigkeiten zurückführten, sähen sie für ein Scheitern nur das Pech in der Verantwortung.

[...C]hacun impute en cas pareil
Son bonheur à son industrie,
Et si de quelque échec notre faute est suivie,
Nous disons injures au sort.
[...]
Le bien nous le faisons, le mal c'est la Fortune,
On a toujours raison, le destin toujours tort.⁵¹¹

509 Vgl. Collinet, *Notes et variantes* (1991), S. 1179.

510 VII-12 *Les Deux Coqs*, V. 29–31.

511 VII-13 *L'Ingratitud de l'Injustice des hommes envers la Fortune*, V. 40–46.

In *L'Homme qui court après la Fortune et l'Homme qui l'attend dans son lit* (VII-11) besticht so die durchweg negative Konnotation des Glücks. Die Göttin Fortuna wird als ‚fille du sort‘ (V. 5), ‚volange fantôme‘ (V. 6), ‚inconstante‘ (V. 8), als ‚capricieuse‘ (V. 46) und gefährlicher ‚ombre qui vous flatte‘ (V. 50) beschrieben. Sie wird deshalb auch nur von „fous“ (V. 9) und der „foule importune“ (V. 3) gesucht, und ihre „fidèles courtisans“ (V. 6) sind „pauvre gens“ (V. 9), „ambitieux“ (V. 33), „inquiète“ (V. 30) und „avare“ (V. 33). Erstrebenswert ist dagegen die Ruhe, die sogar als ‚trésor le plus précieux‘ (V. 17) und ‚partage des Dieux‘ (V. 18) beschrieben wird. Sie ist zudem mit dem Motiv des Einsiedlers verbunden, der bei La Fontaine zumeist als Weiser und positiv konnotierte Figur erscheint. Die beschauliche und bescheidene Ruhe wird also gegen einen übertriebenen Ehrgeiz und das vermeintliche Glück weltlicher Güter in Stellung gebracht. Damit einher geht ein Plädoyer für Zurückhaltung und Geduld, das sich vor allem an den richtet, der den Ausspruch

nul n'est prophète
En son pays.⁵¹²

für sich in Anspruch zu nehmen beabsichtigt. Denn eine Reise bringt – vor allem in den Fabeln La Fontaines – nur Ungewissheit. Dabei sei nur auf *Les Deux Pigeons* (IX-2) verwiesen, in der die auf Reisen gehende Taube von einer Gefahr in eine noch größere gerät und nur mit viel Glück entkommen kann. Und schon in *Le Berger et la Mer* (IV-2) wird, wieder unter Verwendung des maritimen Motivs, die Gefährlichkeit des Reisens betont:

Qu'aux conseils de la Mer et de l'Ambition
Nous devons fermer les oreilles.
[...]
La Mer promets monts et merveilles ;
Fiez-vous-y, les vents et les voleurs viendront.⁵¹³

L'Homme qui court après la Fortune et l'Homme qui l'attend dans son lit (VII-11) veranschaulicht dies in einem ausführlichen Prolog, der Reflexion des Protagonisten selbst und einem kurzen Epilog. Die Lehrsätze dienen einerseits als Überleitung, welche die einzelnen Abschnitte des Textes miteinander verbinden. Zugleich fassen sie aber die Weisheit des Apologes zusammen (V. 19–21) und formulieren eine in dieser Deutlichkeit für La Fontaine ungewöhnliche Empfehlung: „Demeure dans ton pays“ (V. 69). Diese

512 VII-11 *L'Homme qui court après la Fortune et l'Homme qui l'attend dans son lit*, V. 26f..

513 IV-2 *Le Berger et la Mer*, V. 27–31.

fast imperative Aufforderung würde als Pro- oder Epimythium nicht zu Ton, Stil und Kontext der lafontaineschen Fabeln passen, zu pedantisch und didaktisch wäre eine solche Positionierung dieser überdeutlichen Überzeugung. Stattdessen versteckt der Autor sie mitten im Text und gibt ihr noch dazu den Anschein einer Naturgesetzlichkeit. Er nimmt dem Lehrsatz seine Schärfe und garantiert zugleich die subtile Wirkung des Epilogs, der in seiner idyllischen Einfachheit überzeugender ist als jeder Lehrsatz es sein könnte.

Die Fabel *Le Chien qui porte à son cou le diné de son maître* (VIII-7) ist ähnlich strukturiert, beginnt aber mit einem Promythium. Auch hier wird sichtbar, wie die Vervielfältigung der Moralität im Verbund mit der komplexeren Struktur des Textes steht. Nach einem einleitenden Lehrsatz (V. 1–4) folgt ein Prolog (V. 5–9), der wie im vorangehenden Beispiel von einer weiteren *moralité* (V. 10–12) abgeschlossen wird, die zugleich als Überleitung dient. Die folgende *histoire* mündet in einen Kommentar (V. 30–40), der zudem noch durch eine Leerzeile typographisch abgesetzt ist.

Le Chien qui porte à son cou le diné de son maître (VIII-7)

Nous n'avons pas les yeux à l'épreuve des belles,
 Ni les mains à celle de l'or:
 Peu de gens gardent un trésor
 Avec des soins assez fidèles.

Certain Chien qui portait la pitance au logis 5
 S'était fait un collier du diné de son maître.
 Il était tempérant plus qu'il n'eût voulu l'être,
 Quand il voyait un mets exquis
 Mais enfin il l'était et tous tant que nous sommes
 Nous nous laissons tenter à l'approche des biens. 10
 Chose étrange! on apprend la tempérance aux chiens,
 Et l'on ne peut l'apprendre aux hommes.
 Ce Chien-ci donc étant de la sorte atourné,
 Un Mâtin passe, et veut lui prendre le diné.
 Il n'en eut pas toute la joie 15
 Qu'il espérait d'abord: le Chien mit bas la proie,
 Pour la défendre mieux n'en étant plus chargé.
 Grand combat. D'autres Chiens arrivent;
 Ils étaient de ceux-là qui vivent
 Sur le public et craignent peu les coups. 20
 Notre Chien, se voyant trop faible contre eux tous,
 Et que la chair courait un danger manifeste,
 Voulut avoir sa part. Et lui sage, il leur dit:

| | |
|--|----------|
| Point de courroux, messieurs, mon lopin me suffit Faites votre profit du reste. | 25 |
| À ces mots, le premier il vous happe un morceau. Et chacun de tirer, le Mâtin, la canaille, A qui mieux mieux; ils firent tous ripaille; Chacun d'eux eut part au gâteau. | |
| Je crois voir en ceci l'image d'une ville, Où l'on met les deniers à la merci des gens. Échevins, prévôt des marchands, Tout fait sa main: le plus habile | 30 |
| Donne aux autres l'exemple. Et c'est un passe-temps De leur voir nettoyer un monceau de pistoles. Si quelque scrupuleux par des raisons frivoles Veut défendre l'argent, et dit le moindre mot, On lui fait voir qu'il est un sot. Il n'a pas de peine à se rendre C'est bientôt le premier à prendre. | 35 40 |

Diese Fabel, für die bislang ebenfalls noch keine Vorlage ermittelt werden konnte, berichtet von einem Hund, der ein Paket seines Herren nicht verteidigen kann und sich schließlich selbst seinen Teil daran sichert. So wird veranschaulicht, dass derjenige, der einen ihm anvertrauten Schatz nicht beschützen kann, sich schließlich selbst daran bediene (V. 21–25). Im Kommentar wird die in der Tierfabel vorgenommene Illustration auf den menschlichen Kontext übertragen. Dabei wird das Bild einer korrumpierten Stadt gezeichnet, in der sich jeder heimlich am Gemeingut bedient. Wird die Versuchung zu groß, werden Zurückhaltung und Mäßigung also fallen gelassen und die wahre Natur des Menschen komme zum Vorschein, sodass sich schnell als Dieb entpuppe, wer zunächst friedlich und vertrauenswürdig erscheint. Die Fabel wird auch als Legitimation dafür gelesen, sich in unruhigen Zeiten an das Verhalten der anderen anzupassen, also Prinzipien fahren zu lassen und sich selbst zu retten. So verweist Collinet darauf, dass es besser sei, einen wertvollen Gegenstand selbst zu nehmen, damit er nicht in die Hände eines Schuftes falle.⁵¹⁴ Allerdings ist man durch die unrechtlige Aneignung längst selbst zu einem solchen geworden. Auch stünde eine solche Deutung im Gegensatz zu der in den Lehrsätzen zum Ausdruck gebrachten Bitterkeit und Enttäuschung. Die sich auf die Erzählungen beziehende *moralité* wird schon im einleitenden Lehrsatz fast verborgen:

514 Vgl. Collinet, *Notes et variantes* (1991), S. 1196f..

Peu de gens gardent un trésor
Avec des soins assez fidèles.⁵¹⁵

La Fontaine betont zunächst die materielle Bedeutung des Gegenstandes, der hier zu verteidigen ist: mit ‚belles‘ (V. 1), ‚or‘ (V. 2), ‚trésor‘ (V. 3), ‚fidèles‘ (V. 4) und ‚biens‘ (V. 10) wird nahezu die gesamte Bandbreite von Werten verwendet, um das zu wahrende Gut zu beschreiben. Dabei ist das Verhalten des Hundes, das Eigentum seines Herrchens nicht mit letzter Konsequenz zu verteidigen, sogar in gewisser Hinsicht nachvollziehbar. Die Widersacher sind einfach zu mächtig und zahlreich, als dass der Hund eine realistische Chance hätte, den ihm anvertrauten Auftrag zu erfüllen. Wäre darin nicht sogar ein Argument dafür zu sehen, dass Tiere Denken können? Schließlich schätzt der Hund seine eigenen Möglichkeiten durchaus realistisch ein, müsste also über die dafür notwendigen kognitiven Fähigkeiten verfügen.⁵¹⁶ Der Fabulist beklagt allerdings nicht die Feigheit, angesichts einer feindlichen Übermacht einfach aufzugeben. Es ist vielmehr die Tatsache, dass der Hund sich dem Verhalten der Diebe anpasst und sich zudem – wahrhaft treulos – selbst am Diebstahl beteiligt. Angesichts seiner Unterlegenheit ist es verständlich, den sinnlosen Kampf zu vermeiden. Verwerflich ist es jedoch, sich dann selbst auch am Eigentum eines anderen zu bereichern. Insofern greift eine bloß pragmatische Einschätzung des Hundes zu kurz, wenn sein vorsichtiger Mangel an Tollkühnheit gelobt wird. Hier ist es nämlich der Verrat an seinem Herren bzw. am Gemeingut, der die Niedertracht seines Verhaltens ausmacht.

In der ersten Moralität wird dies neutral festgestellt:

Nous n'avons pas les yeux à l'épreuve des belles,
Ni les mains à celle de l'or.⁵¹⁷

Dieser nüchternen Konstatierung folgt die Schlussfolgerung, dass nur wenige einen ihnen anvertrauten Schatz treu verteidigen. Somit besteht dieser Lehrsatz eigentlich aus zwei Moralitäten. Die zweite *moralité* (V. 10–12), die vom Fabulisten geschickt in der Erzählung verborgen ist, als ob sie ein Teil von dieser wäre, macht in ihrem Ton aber eine entscheidende Präzisierung deutlich. Auch sie ist zweigeteilt. Der erste Teil wiederholt in allgemeineren Worten den ersten Teil des ersten Lehrsatzes. Im zweiten Teil wird diese Feststellung aber gelenkt, sodass nun das eigentlich Problematische an diesem Verhalten deutlich wird. Es ist eine Art Scheinheiligkeit, in

515 VIII-7 *Le Chien qui porte à son cou le dîné de son maître*, V. 3f..

516 Vgl. Collinet, *Notes et variantes* (1991), S. 1196.

517 VIII-7 *Le Chien qui porte à son cou le dîné de son maître*, V. 1–2.

der die Menschen von anderen etwas erwarten, was sie selbst nicht zu leisten bereit sind – in diesem Fall Zurückhaltung, Treue und Respekt vor dem Eigentum anderer.

Durch die Konstruktion der Fabel wird das Verhalten des Hundes bzw. der korrumpierten Städter zwar als beklagenswert, aber auch als nachvollziehbar und nahezu alternativlos gekennzeichnet. Das einleitende Pro-mythium gibt dafür auch eine logische Erklärung und führt die eigentlich schändliche Aktion auf eine Notwendigkeit zurück, in der es scheint, als ob Hund und Mensch nicht anders handeln können. Ohne die eingeschobene Moralität würde diese Fabel einen sicherlich beklagenswerten Zustand veranschaulichen, der jedoch nun einmal nicht verändert werden kann. Allenfalls verbirgt sich darin eine Aufforderung an diejenigen, die jemandem etwas Wertvolles anvertrauen wollen oder müssen, genau zu prüfen, ob die Vertrauensperson eine solche Aufgabe überhaupt leisten kann – in Bezug auf ihre Fähigkeiten, aber auch in Bezug auf die Umstände. Mit der eingeschobenen Moralität wird jedoch eine andere Tendenz in dieser Fabel deutlich. Nun offenbart sich nicht nur ein Verrat des Vertrauens, sondern auch ein Verrat an den selbstgewählten Prinzipien. Hier wird – wie in Molières *Tartuffe* – die Unaufrichtigkeit der Menschen illustriert, die von anderen tugendhaftes Handeln einfordern, diesem Anspruch selbst jedoch nicht gerecht werden.

In der Fabel *Démocrite et les Abderitains* (VIII-26) stehen sich die Sphäre der griechischen Philosophie mit ihren Weisen wie Demokrit, Epikur und Hippokrates, und die Auffassungen einfacher, ungebildeter Menschen gegenüber. Die Abderiten halten den bei ihnen lebenden Demokrit für verrückt und bitten den legendären Arzt Hippokrates, ihn zu heilen. Dieser reist trotz seiner Zweifel nach Abdera, um sich mit Demokrit zu unterhalten. Beide führen schließlich ausführliche philosophische Diskussionen, in denen Demokrit die Einschätzung seines Gesundheitszustandes durch die Abderiten widerlegen kann.

Die Gegenüberstellung der zwei geistigen Sphären wird insbesondere durch Wortfelder unterstrichen. ‚Vulgaire‘ (V. 1), ‚profane‘ (V. 2), ‚injuste‘ (V. 2), ‚téméraire‘ (V. 2), ‚faux milieu‘ (V. 3), ‚fou‘ (V. 6 und V. 8), ‚petits esprits‘ (V. 6), ‚erreur‘ (V. 9), ‚malade‘ (V. 12), ‚ignorant‘ (V. 15), ‚songe‘ (V. 19), ‚cerveau creux‘ (V. 20), ‚fantômes‘ (V. 20), ‚folie extrême‘ (V. 25) und ‚entretiens frivoles‘ (V. 40) beschreiben die Gedankenwelt des einfachen Volkes des Abderiten. Der Bereich philosophischen Denkens wird über Begriffe wie ‚penseurs‘ (V. 1), ‚Épicure‘ (V. 5), ‚apprentissage‘ (V. 5), ‚maître‘ (V. 5), ‚prophète‘ (V. 7), ‚sage‘ (V. 8 und V. 39), ‚raison‘ (V. 12, V. 30 und V. 32), ‚esprit‘ (V. 14 und V. 41), ‚lecture‘ (V. 14), ‚mesurer‘ (V. 4 und V. 21), ‚connaître‘ (V. 22), ‚débats‘ (V. 23), ‚sens‘ (V. 31), ‚chercher‘ (V. 31),

‚tête‘ (V. 32), ‚cerveau‘ (V. 34), ‚volume‘ (V. 35), ‚penser‘ (V. 38), ‚raisonner‘ (V. 41), ‚morale‘ (V. 42) und ‚montrer‘ (V. 46) repräsentiert. Die insgesamt vier Lehrsätze betonen dabei die Überlegenheit der Philosophie. Auf diese Weise wird eine Kritik am einfachen, ungebildeten Volk geäußert, das in seiner Einfalt von sich auf andere schließt und andere an den eigenen Maßstäben zu messen versucht.

[I] me semble profane, injuste et téméraire;
Mettant de faux milieu entre la chose et lui,
Et mesurant par soi ce qu'il voit en autrui.⁵¹⁸

[L]e peuple est juge récusable.⁵¹⁹

In der einleitenden und letzten *moralité*, den beiden sichtbareren Lehrsätzen, wird die Einfalt der Menschen beschrieben und zugleich eine milde Form der Kritik an der Demokratie geübt. Denn wenn die Menge der Bürger zu wenig Bildung hat, um eine sachgerechte Entscheidung treffen zu können, handele es sich eher um eine Diktatur der Mehrheit. In diesem Fall sollte die Entscheidung den Weisen überlassen werden.

Demokrit und Hippokrates hingegen stehen für diese Figur des Weisen, wie sie in La Fontaines Fabeln so häufig in Gestalt des Einsiedlers auftritt. So lebt Demokrit zwar in Abdera, zieht sich aber für seine Studien in den Schatten eines Baumes am Ufer eines Baches zurück, wo er von zahlreichen Schriftrollen umgeben ist. Dieser Ort des philosophischen Nachdenkens erinnert an Platons Dialog *Phaidros*, in dem Sokrates – wie La Fontaine in der *Préface* bereits beschreibt – im Schatten eines Baumes mit seinem Gesprächspartner dem Gesang der Zikaden lauscht und dies als Inspiration zur Philosophie erklärt.⁵²⁰ Hippokrates hingegen zeigt ein Verhalten, das dem der Abderiten diametral gegenüber steht. Er schließt nicht von sich selbst auf andere – wie sich die Philosophen auch jedes Urteils enthalten –, zweifelt an ihrer Beurteilung von Demokrits Gesundheitszustand und zieht es vor, sich selbst ein Bild zu machen. Erst nach genauem Studium könne ein profundes Urteil gefällt werden. Entscheidend ist, dass die beiden Weisen nicht als Pedanten geschildert werden, deren Spezialwissen belehrend und abgehoben erscheint. Vielmehr wird ein fast an die mondäne Konversationskultur erinnerndes Gespräch beschrieben, in dem beide sanft von Thema zu Thema gleiten, ohne unnütze Worte zu verlieren (V. 38).

Diese Schilderung schließt an die Charakterisierung des Einsiedlers in

518 VIII-26 *Démocrate et les Abdéritains*, V. 2–4.

519 VIII-26 *Démocrate et les Abdéritains*, V. 46.

520 Platon, *Phaidr.* 230b–e.

den FABLES an, wie sie beispielsweise in *Le Philosophe scythe* (XII-20) und *Le Songe d'un habitant du Mogol* (11-4) vorgenommen wird. Noch deutlicher aber ist der Verweis auf die letzte Fabel La Fontaines, *Le Juge arbitre, l'Hospitalier et le Solitaire* (XII-29), denn Demokrit war vor seinem Rückzug in die Einsamkeit Richter, und Hippokrates bekanntermaßen Arzt. Es ist also anzunehmen, dass La Fontaines letzte Fabel auf sein Studium der beiden Weisen bzw. die Fabel *Démocrite et les Abdéritains* (VIII-26) zurückgeht. Als Einsiedler scheinen sie schließlich Ruhe vor den Belästigungen des einfachen zu Volkes finden.

In diese Richtung weist auch die zweite Moralität, die als erster Vers vom durchgehenden Alexandriner abweicht: „Aucun n'est prophète chez soi.“⁵²¹ Der dritte Lehrsatz hingegen, der wie der zweite nur in wenigen Versen Abstand von Pro- und Epimythium positioniert ist, betont, dass der Philosoph sorgfältig und sparsam mit Worten umgeht, ganz im Gegensatz zur an Hippokrates gewandten Bitte der Abderiten, die mit zwölf Versen ein Viertel der gesamten Fabel umfasst. Allerdings war die Dummheit der Abderiten im antiken Griechenland auch sprichwörtlich.⁵²²

La Fontaine beschreibt in der Fabel ausführlich das Porträt des Weisen,

l'idée d'un sage [...], ami de la solitude et de la méditation [...], grand liseur, spéculateur hardi, curieux de pénétrer dans les secrets de la nature par l'observation et par l'expérience, dédaigneux des préjugés vulgaires, sérieux même avec ses amis, préférant le recueillement et l'étude.⁵²³

Doch er versteckt diese Beschreibung hinter einer noch umfassenderen Darstellung der Einfalt der Abderiten. So gerät der Fabulist nicht in den Verdacht der Pedanterie und amüsiert das Publikum vielmehr, indem er schildert, wie lächerlich die Abderiten in ihrer beschränkten, simplifizierenden Weltansicht sind. Wer könne da mit Recht behaupten „[q]ue sa voix est la voix de Dieu?“⁵²⁴.

Hinter dieser Kritik an demokratischen Entscheidungsfindungen verbirgt sich aber auch eine gewisse Sorge des Autors vor dem Urteil des Publikums. La Fontaine hatte so nicht nur mit der Missgunst des Königs zu kämpfen, sondern auch mit zahlreichen verlegerischen Misserfolgen – mit Ausnahme der FABLES und der CONTES. Fürchtet der als Fabulist getarnte Autor das Urteil der Masse und zieht deshalb die Bewertung ausgewählter

521 VIII-26 *Démocrite et les Abdéritains*, V. 7.

522 Vgl. Collinet, *Notes et variantes* (1991), S. 1218.

523 Vgl. Collinet, *Notes et variantes* (1991), S. 1217.

524 VIII-26 *Démocrite et les Abdéritains*, V. 49.

Personen vor? Eine solche biographische Interpretation wird zumindest durch die Misserfolge der Bühnenstücke *La Fontaines* nahegelegt, ebenso wie seine enge Freundschaft zu anderen bedeutenden zeitgenössischen Autoren wie Molière und Racine. Die Vervielfachung der Lehrsätze, insbesondere in Verbindung mit deren Einverleibung in den Fabelkörper, relativiert dabei deren kritisches Potenzial im Versuch, sie weniger sichtbar zu machen.

Die Pluralisierung der *moralité* in einzelnen Fabeln verweist auf zwei grundlegende Funktionen. Zum einen evoziert die mehrfache Einbindung von Lehrsätzen auf ein reflexives Moment. Der Fabulist ergreift häufiger als sonst das Wort und reflektiert so sichtbar die Erzählungen. Die Lehrsätze machen mimetisch einerseits das Nachdenken selbst zum Thema, andererseits den Weg zu Erkenntnis. Die Vervielfältigung dieses reflexiven Charakters geht auch einher mit einer elaborierteren Gestaltung der Fabeln. Kommentierende Einwürfe des Fabulisten, regelrechte Kommentare, die auch von einer der Figuren geäußert werden können, stehen im Wechsel mit narrativen Passagen. Die zu beobachtende Komplexitätssteigerung führt auf der einen Seite zu einer Relativierung der formulierten Weisheiten in den Lehrsätzen. Allein die Tatsache, dass eine Fabel mehrere *moralités* aufweist, lässt eine scheinbare Intention im Unklaren. So kann der Autor allerdings auch kritische Aspekte einfließen lassen, die auf direkte Art und Weise nicht hätten formuliert werden können. Die Vielfältigkeit der evozierten Perspektiven kann aber ebenfalls mimetisch gedeutet werden, als ein Plädoyer *La Fontaines* gegen die Vereinfachung von Sichtweisen auf die Welt. Sinnestäuschungen wie in *Le Chameau et les Bâtons flottants* (IV-10) und simplifizierende, egozentrische Vorstellungen wie in *Démocrite et les Abdéritains* (VIII-26) spielen eine zentrale Rolle in Fabeln mit mehreren Lehrsätzen. Diese verweisen wie in *Le Chien qui porte à son cou le dîné de son maître* (VIII-7) und *L'Homme qui court après la Fortune et l'Homme qui l'attend dans son lit* (VII-11) aber auch auf die Tatsache, dass es häufig kein richtig oder falsch gibt, sondern die Einschätzung von Handlungen letztlich von der jeweiligen Umsetzung und der Perspektive abhängt, aus der sie betrachtet werden. Die Vervielfältigung der *moralité* steht also performativ für einen Pluralismus, bei dem es – getreu der moralistischen Grundhaltung – unterschiedliche Perspektiven eines Phänomens zu beleuchten gilt. Die Erfahrung von Komplexität im hochgradig zentralisierten französischen Absolutismus unter Louis XIV könnte zudem eine frühe Form des späteren, aufgeklärten Relativitätsgedanken darstellen.

3. Vom Manuskript zur Publikation: Strategische Platzierung der *moralité*

3.1 Verschollen und vernachlässigt: Die Manuskripte der Fabeln von Jean de La Fontaine

In der La Fontaine-Forschung wurde die textliche Entwicklung einer Fabel bislang kaum untersucht. Es ist nur wenig darüber bekannt, wie La Fontaine seine Texte im Laufe der Zeit veränderte, und welche Entwicklung eine Fabel von der Idee bis zur endgültigen Veröffentlichungen durchlaufen hat. Ein neuer Forschungsansatz, bei dem erstmals systematisch handschriftliche Originale von La Fontaines Fabeln mit ihren finalen, veröffentlichten Fassungen verglichen werden, bestätigt allerdings die strategische Relevanz des Lehrsatzes und seiner Positionierung.

Einerseits ist die Vernachlässigung der Handschriften auf die geringe Anzahl von Manuskripten zurückzuführen, die noch existieren. Es liegen nur wenige Dokumente vor, die Zeugnis von früheren Textfassungen ablegen. Die letzte umfassende – aber nicht vollständige – Auflistung der bekannten Manuskripte erstellte Georges Mongrédien in seinem *Recueil des textes et des documents du XVII^e siècle relatifs à La Fontaine* von 1973.⁵²⁵ Es liegt nicht an den Wirren der Zeit, dass so viele Handschriften verloren gegangen sind, sondern ist vielmehr in der zeitgenössischen Salonkultur begründet. Die Kunst der gepflegten, geistreichen Konversation in den Salons verlagerte die Literatur von der schriftlichen auf eine mündliche Ebene. Neu erschienene Gedichte, Theaterstücke etc. und oftmals auch selbst verfasste Werke wurden hier vorgetragen und rezitiert. Die Schriftsteller fanden in den Salons einen Ort, an dem sie ihre Werke erstmals einem gebildeten Publikum mit literarischem Geschmack präsentieren konnten. Vincent Voiture beispielsweise war ein gern gesehener Gast, dessen Beiträge besonders geschätzt wurden. Er selbst veröffentlichte seine literarischen Werke aber nicht und schien an einer Publikation sogar gänzlich uninteressiert.⁵²⁶ Dies übernahmen andere für ihn, die seine Rezitationen mitschrieben und diese Mitschriften später in Umlauf brachten. So entstand u. a. der *Recueil Conrart*, eine Textsammlung, die auf Valentin Conrart (1603–1675) zurückgeht. Conrart, erster Sekretär der *Académie Française*, betätigte sich als Sammler von Handschriften und Kopien bzw. Mitschriften aus literarischen Kreisen, die in der damaligen Gesellschaft zirkulierten,⁵²⁷

525 Ergänzende Angaben finden sich auch in den *Pléiade*-Ausgaben von La Fontaines Werken.

526 Vgl. Viala, *Naissance de l'écrivain* (1985), S. 132ff. und S. 136.

527 Conrart war wie La Fontaine einer der ‚Chevaliers de la Table ronde‘, einem losen Verbund junger französischer Dichter, die sich um die Mitte des 17. Jahrhunderts in Paris

sowie von Texten über die Geschichte des Protestantismus und die politische Geschichte des 17. Jahrhunderts. Seine Textsammlung, die auch zahlreiche handschriftliche Briefe umfasst, ist neben ihren wertvollen Manuskripten ein beredtes Zeugnis der zeitgenössischen Salonkultur.

Für La Fontaine lässt sich nachweisen, dass er zumindest einige seiner Fabelentwürfe an Freunde und Bekannte verschickt hatte, bevor er sie veröffentlichte.⁵²⁸ Ein Teil seiner Werke war zudem bestimmten Personen gewidmet und wurde nicht veröffentlicht. Diese Texte hatten häufig einen anzüglichen oder privaten Charakter bzw. einen konkreten zeitgeschichtlichen Bezug, und wurden oftmals persönlich überreicht. Sie sind deshalb auch von der Beziehung zwischen Autor und Adressat bzw. Publikum geprägt, wie es für den Salon typisch ist.⁵²⁹ Es ist ungewiss, wie viele dieser Texte überhaupt existieren, zumal das einzige Exemplar häufig beim Adressaten verblieb.⁵³⁰ Conrart und seine Mitstreiter sammelten zahlreiche dieser Mitschriften, Briefe, Manuskripte und persönlichen Geschenke. Ihnen ist es zu verdanken, dass viele der lose zirkulierenden Blätter erhalten geblieben sind.

Der zweite Grund, der die wissenschaftliche Erschließung von La Fontaines Handschriften vor Schwierigkeiten stellt, ist die ungesicherte Herkunft und Authentizität vieler dieser Texte. Zunächst wurden bei weitem nicht alle Manuskripte von La Fontaine selbst signiert. Dies war in dieser Zeit bei persönlichen Gaben unüblich, da ja bekannt war, von wem sie kamen.⁵³¹ Aber auch für die signierten Manuskripte kann oft nicht mit Sicherheit gesagt werden, ob es sich tatsächlich um Originale handelt. Die Lage wird noch dadurch verkompliziert, dass sich die Schriftsteller im 17. Jahrhundert auch gegenseitig unsignierte Texte und Entwürfe zusandten. Dies führte dazu, dass Fabeln von Antoine Furetière lange Zeit La Fontaine zugeschrieben wurden.⁵³² Bei den meisten Manuskripten kann so nicht festgestellt werden, wann und in welchem Kontext sie entstanden, ob es sich tatsächlich um Handschriften La Fontaines oder bloße Mitschriften seiner Rezitationen handelt, und inwiefern diese originalgetreu oder fehler-

zusammenfanden. Vgl. z. B. Dandrey, *L'Assomption de la forme brève* (2007), S. 54b.

528 Siehe hierzu beispielsweise die *Billets à Maucroix*, OD S. 587. Auch Marie de Sévigné zitiert immer wieder in ihren Briefen aus Fabeln, die als Manuskripte zirkulierten (z. B. Sévigné, *Lettres I*, 1953, S. 490 und S. 709). Vgl. auch Wadsworth, *Young La Fontaine* (1952), S. 180 und Collinet, *Le Monde littéraire* (1970), S. 148.

529 Vgl. Pauliat, *Six Fables de La Fontaine* (1882), S. 389 und Génétiot, *La Fontaine et le badinage galant* (1996), S. 113bf..

530 Vgl. Pauliat, *Six Fables de La Fontaine* (1882), S. 389.

531 Vgl. Pauliat, *Six Fables de La Fontaine* (1882), S. 389.

532 Vgl. Lacroix, *Nouvelles Œuvres inédites* (1869), S. Vf..

haft notiert bzw. kopiert wurden.⁵³³ Eindeutige Aussagen dazu können erst nach noch ausstehenden graphologischen Analysen gemacht werden, bei denen die Manuskripte systematisch mit zweifelsfrei aus La Fontaines Hand stammenden Dokumenten verglichen werden.

Das Problem der Authentizität hat die La Fontaine-Forschung vor allem im 19. Jahrhundert beschäftigt, als zahlreiche bis dahin unbekannte Handschriften gefunden wurden, als deren Autor er in Frage kam. Stein des Anstoßes war Marie-Catherine de Villegieu (1640–1683), die 1670 acht Fabeln⁵³⁴ veröffentlicht hatte, die nun La Fontaine zugeschrieben wurden. Um sie entspann sich eine teilweise polemische Auseinandersetzung, in der Villegieu Diebstahl und literarischer Dilettantismus vorgeworfen wurden. Durch Paul Lacroix (1806–1884) neue und erweiterte Ausgabe von La Fontaines Fabeln von 1869 – in der sich Lacroix selbst als Opfer einer Polemik inszeniert – bekam diese Debatte neuen Schwung.⁵³⁵ Auf den Streit um Villegieu verweist anschließend Émile Magne (1877–1953) in seinem 1907 erschienen Werk *Femmes galantes du XVII^e siècle. Madame de Villegieu*. Magne verteidigt Villegieu hier gegen die Anschuldigungen, die u. a. Louis Ménard (1822–1901) und Louis Pauliat (1845–1915) erhoben hatten.⁵³⁶ Diese warfen ihr vor, sechs Fabeln von La Fontaine unter ihrem eigenen Namen veröffentlicht zu haben.⁵³⁷ Gerade diese über mehrere Jahrzehnte hinweg geführte Debatte macht deutlich, wie umstritten es war, Manuskripte einem bestimmten Autor, insbesondere La Fontaine, zuzuordnen.

Trotz dieser besonderen Schwierigkeiten im Umgang mit Manuskripten von Jean de La Fontaine ist eine systematische Erschließung der originalen Handschriften – erstaunlicherweise – noch ein Forschungsdesiderat, ebenso wie ein deutender Vergleich mit den endgültigen Versionen. Die vorliegende Arbeit wird dazu erstmals einen systematischen Beitrag leisten. Auf das Problem der Authentizität soll dabei nicht vertieft eingegangen werden, da mit Manuskripten gearbeitet wird, die von der Forschung mit ab-

533 Vgl. hierzu u. a. Lapp, *On Some Manuscripts of La Fontaine* (1960), insbesondere S. 492f. und 495ff..

534 I *La Tourterelle et le Ramier*, II *Le Singe Cupidon*, III *La Cigale, le Hanneton et l'Escarbot*, IV *Le Sansonnet et le Coucou*, V *Le Papillon, le Freslon et la Chenille*, VI *Le Chat et le Grillon*, VII *L'Agneau et ses frères* und VIII *L'Hirondelle et l'Oiseau de Paradis* (Villegieu, *Fables*, 1670).

535 Vgl. Lacroix, *Novvelles Œuvres inédites* (1869), S. III–XVI.

536 Siehe dazu insbesondere die Fußnote 1 auf S. 368 in Magne, *Femmes galantes du XVII^e siècle* (1907).

537 Vgl. Ménard, *La Fontaine et Madame de Villegieu* (1882) und Pauliat, *Six Fables de La Fontaine* (1882), insbesondere S. 379–389. Es handelt sich um: I *Le Singe Cupidon*, II *La Cigale, le Hanneton et l'Escarbot*, III *Le Sansonnet et le Coucou*, IV *La Tourterelle et le Ramier*, V *L'Hirondelle et l'Oiseau de Paradis*, VI *Le Freslon, le Papillon et la Chenille*.

solter Sicherheit bzw. hoher Wahrscheinlichkeit La Fontaine zugeschrieben werden.⁵³⁸

Die vorliegende Arbeit verfolgt erstmals einen systematischen Ansatz, mit dem die bekannten Handschriften lafontainescher Fabeln für die Forschung erschlossen werden sollen. Sämtliche bekannten Manuskripte wurden mit den später veröffentlichten Fassungen auf Änderungen abgeglichen. Ziel dabei war es, La Fontaines strategische Positionierung und Gestaltung der *moralité* im Entstehungsprozess einer Fabel nachzuzeichnen. La Fontaine ‚testete‘ seine Apologe nachweislich nicht nur vor ausgewähltem Salonpublikum, sondern nahm auch die Kritik seiner Freunde auf, an die er zuvor Entwürfe geschickt hatte.⁵³⁹ Anhand von *Le Loup plaidant contre le Renard par-devant le Singe* (II-3) soll dies später exemplarisch belegt werden, denn der ‚eigentlichen‘ Fabel ist hier eine Anmerkung nachgestellt, in welcher der Fabulist die Veränderung einer früheren Fassung mit kritischen Rückmeldungen begründet.

Auch wenn es von der Forschung bislang kaum berücksichtigt wurde, ist erwiesen, dass La Fontaine seine Fabeln bis zu ihrer Veröffentlichung – und in Einzelfällen auch darüber hinaus – immer wieder überarbeitet hat.⁵⁴⁰ In einem ersten Schritt der systematischen Erschließung wurden die bekannten Handschriften mit den endgültigen Versionen verglichen. Der Schwerpunkt der Analyse lag dabei auf Veränderungen an der *moralité*, insbesondere ihrer Position in der Fabel. Die übrigen, vereinzelt auch umfangreichen Modifizierungen an den Fabeln betreffen die hier verfolgte Fragestellung nicht und waren deshalb für die Interpretation von nachrangiger Bedeutung. Veränderungen, Ergänzungen und Hinzufügungen in der *moralité* können dagegen zeigen, wie La Fontaine die Lehrsätze seiner Fabeln gezielt gestaltet und positioniert hat. Denn gerade der Lehrsatz ist für die Weisheit einer Fabel von entscheidender Bedeutung, da er diese offensiv formuliert.

Im Folgenden wird zunächst ein Überblick über die zurzeit bekannten und La Fontaine zugeschriebenen Manuskripte gegeben. Der Umfang der erhaltenen Manuskripte von lafontaineschen Fabeln ist aufgrund der Publikationsumstände sehr gering. Die heute bekannten Handschriften befinden sich zum Großteil in drei Sammlungen von Texten des 17. Jahrhunderts, dem sogenannten *Recueil Conrart*, dem *Recueil Sainte-Geneviève* und

538 Alle Manuskripte, mit denen im Detail gearbeitet wird, werden in der Standardausgabe der *Bibliothèque de la Pléiade* genannt und dort La Fontaine zugeschrieben.

539 Siehe hierzu insbesondere die *Billets à Maucroix*, OD S. 587.

540 Die Veränderungen in einzelnen Fabeln in den verschiedenen Veröffentlichungen zu La Fontaines Lebzeiten werden in der Regel in der Ausgabe FC von Jean-Pierre Collinet angegeben.

dem *Recueil Tralage*. Weitere vereinzelte Fabeln sind im Besitz der *Bibliothèque nationale de France* (BNF), der *Bibliothèque Municipale de Lyon*, der *Houghton Library* der Harvard University in Cambridge, Massachusetts, der *William Andrews Clark Library* der University of California in Los Angeles und der *Morgan Library & Museum* in New York City. Es existieren zudem einige veröffentlichte Transkriptionen von Manuskripten, deren Verbleib allerdings unbekannt ist.⁵⁴¹

Der *Recueil Sainte-Geneviève*, benannt nach der Pariser *Bibliothèque Sainte-Geneviève*,⁵⁴² in dessen Besitz er ist, versammelt die größte Anzahl an Handschriften von La Fontaines Fabeln. Er vereint fünfzehn Fabeln⁵⁴³ und überschneidet sich in Teilen mit dem *Recueil Conrart*, der zehn Fabeln⁵⁴⁴ umfasst.⁵⁴⁵ Von sechs Fabeln weisen beide Sammlungen Handschriften mit teilweise größeren Abweichungen auf, sodass von einigen Fabeln drei oder vier Versionen bekannt sind.⁵⁴⁶ Während der *Recueil Conrart* ausschließlich Fabeln aus den ersten drei Büchern der Ausgabe von 1668 beinhaltet, umfasst der *Recueil Sainte-Geneviève* auch fünf Fabeln aus den Büchern IV bis VI. Ebenfalls in den Beständen der BNF befindet sich der

541 Siehe dazu Rahir, *L'Édition originale d'une fable de La Fontaine* (1917), S. 159–162. Rahir beschreibt eine handschriftliche Fassung von VII-10 *Le Curé et le Mort*.

542 Diese Bibliothek geht auf eine der ältesten und bedeutendsten Abteien im Großraum Paris zurück. Sie wurde im 6. Jahrhundert n. Chr. gegründet, unterhielt seit dem 11. Jahrhundert eine Bibliothek sowie eine Kopierstube und sammelt seit dieser Zeit mit verstärkter Intensität Handschriften und zeitgeschichtliche Dokumente.

543 I-2 *Le Corbeau et le Renard*, I-3 *La Grenouille qui se veut faire aussi grosse que le Bœuf*, I-6 *La Génisse, la Chèvre et la Brebis en société avec le Lion*, I-10 *Le Loup et l'Agneau*, I-15 *La Mort et le Malheureux*, II-2 *Conseil tenu par les Rats*, II-3 *Le Loup plaidant contre le Renard par-devant le Singe*, II-17 *Le Paon se plaignant à Junon*, III-14 *Le Lion devenu vieux*, IV-9 *Le Geai paré des plumes du Paon*, IV-13 *Le Cheval s'étant voulu venger du Cerf*, IV-18 *Le Vieillard et ses Enfants*, V-13 *La Poule aux œufs d'or*, VI-8 *Le Vieillard et l'Âne* und *La Jeune poule*, eine Fabel, die nicht veröffentlicht wurde und auch nicht bei Collinet in FC enthalten ist. Die Manuskripte dieser Sammlung sind unter der Signatur MS 2445 in der *Bibliothèque Sainte-Geneviève* in Paris zu finden.

544 I-2 *Le Corbeau et le Renard*, I-3 *La Grenouille qui se veut faire aussi grosse que le Bœuf*, I-4 *Les Deux Mulets*, I-6 *La Génisse, la Chèvre et la Brebis en société avec le Lion*, I-9 *Le Rat de ville et le Rat des champs*, I-10 *Le Loup et l'Agneau*, I-15 *La Mort et le Malheureux*, III-4 *Les Grenouilles qui demandent un Roi*, III-14 *Le Lion devenu vieux* und *Le Renard et l'Écureuil*, eine Fabel, die posthum veröffentlicht wurde und die auch bei Collinet in FC enthalten ist. Die Manuskripte dieser Sammlung sind unter der Signatur MS 5420 in der BNF in der Zweigstelle *Bibliothèque de l' Arsenal* in Paris zu finden.

545 Wadsworth geht davon aus, dass die Fabeln bzw. Versionen des *Recueil Sainte-Geneviève* später entstanden als die des *Recueil Conrart*. Siehe dazu Wadsworth, *Young La Fontaine* (1952), S. 181.

546 I-2 *Le Corbeau et le Renard*, I-3 *La Grenouille qui se veut faire aussi grosse que le Bœuf*, I-6 *La Génisse, la Chèvre et la Brebis en société avec le Lion*, I-10 *Le Loup et l'Agneau*, I-15 *La Mort et le Malheureux* und III-14 *Le Lion devenu vieux*.

Recueil Tralage, benannt nach Jean-Nicolas de Tralage,⁵⁴⁷ einem Zeitgenossen La Fontaines. Diese Sammlung umfasst drei Fabeln⁵⁴⁸ aus den Büchern VII und VIII, erschienen im zweiten Band der FABLES von 1678/1679. Neben dem *Recueil Conrart* und dem *Recueil Tralage* befindet sich noch ein Manuskript der Fabel *L'Âne et le Petit Chien* (IV-5) in den Beständen der

547 Die Angaben über Jean-Nicolas de Tralage, auf den der *Recueil Tralage* zurückgeht, sind zum Teil widersprüchlich. Nach der *Biographie universelle* von Michaud handelt es sich um den Neffen von Gabriel Nicolas de la Reynie (1625–1709), Lieutenenat-général de la police unter Louis XIV und erster Polizeichef von Paris. Jean-Nicolas de Tralage trat in den Dienst der Kirche und war zudem ein bedeutender Geograph und Kartograph. Er starb 1699 und vermachte seine Schriften der Bibliothèque Saint-Victor (vgl. Michaud, *Biographie universelle*, 1854–1865, 42, S. 367b–368a und <http://comitehistoire.bnf.fr/dictionnaire-fonds/jean-nicolas-tralage>). Ebenfalls bekannt sind die Schreibweisen *du* Tralage, de Traslage und de Trallage (letzteres z. B. in der *Pléiade*-Ausgabe). Die geographischen Schriften veröffentlichte er unter dem Pseudonym Sieur de Tillemen (auch Tillemont oder Tillemont) bzw. Johannes Tillemontius.

Der *Mercure galant* von Juni 1709 erwähnt in seinem Nachruf auf La Reynie auch dessen Neffen, den einzigen Sohn seines bereits 1660 verstorbenen älteren Bruders. Dieser Sohn sei unverheiratet gewesen und im November 1698 gestorben.

Es ist zu vermuten, dass Jean-Nicolas de Tralage mit einer anderen Person gleichen Namens (möglicherweise seinem Vater) verwechselt wird. So verweist die BNF (die an oben angeführter Stelle die *Biographie universelle* bestätigt) an anderer Stelle auf eine Person, die von ca. 1640 bis ca. 1720 gelebt, zudem Sammler und Theaterhistoriker gewesen ist und ihre Schriften der Bibliothèque Saint-Victor vermacht hat (http://data.bnf.fr/13025406/jean-nicolas_de_tralage). Auf den Theaterhistoriker, der seine geographischen Schriften gegen 1710 der Bibliothèque Saint-Victor hinterlassen habe, bezieht sich auch Paul Lacroix (*Notes et documents*, 1880, S. 11). Lacroix betont im Übrigen das *du* Tralage, auch wenn das Manuskript, so Scott, wohl eindeutig *de* Tralage angibt (*Women on the Stage*, 2010, S. 192, Fußnote Nr. 182).

Die Tralages Lebensdaten 1620–1699 werden von Fuhring et al. und Donald Head angegeben (Fuhring et al., *A Kingdom of images*, 2015, S. 324; Head, <https://www.donaldheald.com/pages/books/19700/vincenzo-maria-coronelli-c-jean-nicolas-de-tralage/le-globe-terrestre-represente-en-deux-plans-hemispheres-et-en-diverses-autres-figures>). Bei Petto, Lebigre und der *Bibliothèque numérique patrimoniale* von Montpellier ist 1620–1698 zu finden (Petto, *When France was King of Cartography*, 2007, S. 155; Lebigre, *Nicolas de La Reynie, premier préfet de police*, 1997, insbesondere S. 309; Universitätsbibliothek Montpellier, https://mediatheques.montpellier3m.fr/MEMONUM/doc/IFD/EX_LIBRIS_13883/tralage-jean-nicolas-de-sieur-de-tillemont-1620-1698). Wenn diese Lebensdaten zutreffen sollen, wäre er älter als sein Onkel und kann nicht 1710 seine Schriften der Bibliothèque Saint-Victor vermacht haben.

548 VII-1 *Les Animaux malades de la peste*, VII-3 *Le Rat qui s'est retiré du monde* und VIII-11 *Les Deux Amis*. Die Manuskripte dieser Sammlung sind unter der Signatur MS 6541 in der BNF in der Zweigstelle *Bibliothèque de l' Arsenal* in Paris zu finden.

BNF.⁵⁴⁹ Die Fabel VII-10 *Le Curé et le Mort* zirkuliert als Handschrift, der Verbleib des Originals ist allerdings unbekannt.⁵⁵⁰

John C. Lapps bereits 1960 veröffentlichtem Beitrag für die *Modern Language Notes*⁵⁵¹ ist der Hinweis auf Manuskripte in US-amerikanischen Bibliotheken zu verdanken, die allerdings bisher von der Forschung – mit Ausnahme von Lapps Studie – nicht erschlossen wurden. Die Sammlung der *Morgan Library* ist mit fünf Fabeln⁵⁵² am umfangreichsten. Es handelt sich hier um drei Texte aus dem V. Buch der Ausgabe von 1668, und zwei Fabeln aus dem 1694 veröffentlichten XII. Buch. Die *Houghton Library* und die *Clark Library* besitzen noch jeweils eine Fabel aus dem VI.⁵⁵³ bzw. VIII.⁵⁵⁴ Buch der FABLES.

Die Sammlungen mit den Titeln *Sainte-Geneviève*, *Conrart* und *Tralage* sind der Forschung bekannt und zum Teil gut erschlossen. Auch die renommierte Ausgabe in der *Bibliothèque de la Pléiade* unter der Leitung von Jean-Pierre Collinet verweist an einigen Stellen auf diese Handschriften. Dies geschieht allerdings nicht durchgängig und nur bei besonders umfangreichen Änderungen. Auch wird nicht darauf verwiesen, dass einige Fabeln in mehreren Sammlungen enthalten sind. Bester Beleg für die recht unsystematische Erschließung der Manuskripte durch den Herausgeber Collinet ist die Fabel *La Jeune Poule*, die von ihm nicht aufgenommen wurde, obwohl sie im *Recueil Sainte-Geneviève* in einer Reihe mit ande-

549 Dieses Manuskript wird unter der Signatur NAF 12303 geführt und kann in der Zweigstelle *Richelieu* im *Département des manuscrits* eingesehen werden. Collinet in FC scheint es unbekannt zu sein. In Mongrédiens Auflistung ist es dagegen enthalten, siehe Mongrédien, *Recueil des textes et des documents* (1973), S. 9f..

550 Eine Transkription der Fabel wurde bereits 1917 von Édouard Rahir veröffentlicht, der zudem die Änderungen im Vergleich zur Ausgabe von 1678 vermerkt. Siehe Rahir, *L'Édition originale d'une fable de La Fontaine* (1917), S. 159–162. Collinet verweist in seiner Ausgabe FC (S. 1178f.) offenbar auf das Original dieser Fabel und gibt die entsprechenden Änderungen an.

551 Lapp, John C. „On Some Manuscripts of La Fontaine in America“. *Modern Language Notes* 75 (1960), 6, S. 490–497. Lapp veröffentlicht in seinem Aufsatz das Manuskript von V-14 *L'Âne portant des reliques* und einen Auszug aus VIII-13 *Tircis et Amarante*, siehe insbesondere S. 492f..

552 V-10 *La Montagne qui accouche*, V-13 *La Poule aux œufs d'or*, V-15 *L'Âne portant des reliques*, XII-1 *Les Compagnons d'Ulysse* und XII-20 *Le Philosophe scythe*. Die Manuskripte dieser Sammlung werden unter den Signaturen MA 220, MA 221.1 und MA 221.2 in der *Morgan Library & Museum* in New York City geführt.

553 VI-10 *Le Lièvre et la Tortue*. Dieses Manuskript wird unter „Autograph file, L 1641–1976“ in der *Houghton Library* der Harvard University in Cambridge, Massachusetts, geführt.

554 VII-13 *Tircis et Amarante*, auf die sich auch Walckenaer bezieht. Collinet bedauert in seiner *Notice* zu den FABLES, dass ein Manuskript dieser Fabel verloren gegangen ist (S. 1037), dessen Herkunft aber auch zweifelhaft sei. Dieses Manuskript wird in der *William Andrews Clark Library* der University of California in Los Angeles geführt.

ren Fabeln La Fontaines steht, auf die Collinet wiederum verweist.⁵⁵⁵ Georges Coutons Ausgabe der FABLES von 1962 ist hier wesentlich zuverlässiger. Der problematische Erschließungsstand zeigt sich auch im Umgang mit den Manuskriptfunden, die sich im Besitz der *Houghton Library*, der *Clark Library* und der *Morgan Library* in den USA befinden. Lapp geht in seiner Analyse dieser Manuskripte vor allem der Frage nach der Authentizität nach. Die amerikanischen Handschriften stammen so vermutlich tatsächlich aus La Fontaines Feder, auch wenn dies nicht mit letzter Gewissheit gesagt werden könne. Lapps Erkenntnisse wurden von der Forschung bislang nicht rezipiert. Zwar verweist Mongrédien in seiner umfangreichen Auflistung von Manuskripten auf Funde in der *Morgan Library*, nicht aber auf die dortigen Fabeln.⁵⁵⁶

Lapp ist nicht der einzige, dessen Hinweisen auf (weitgehend) unerforschte Manuskripte nicht nachgegangen wurde. So bezog sich bereits Charles-Athanase Walckenaer (1771–1852), der die FABLES in einer eigenen Ausgabe herausgab, 1858 in seiner *Histoire de la vie et des ouvrages de Jean de La Fontaine*⁵⁵⁷ auf mindestens ein Manuskript,⁵⁵⁸ das nicht in den heutigen Beständen der BNF enthalten ist. Walckenaers Anmerkung wurde ebenso wenig nachgegangen wie Lapps Recherchen aufgenommen wurden. Und auch Jacques Rougeots umfangreiche Analyse von Manuskripten der letzten Fabel, XII-29 *Le Juge arbitre, l'Hospitalier et le Solitaire* wurde bislang von der Forschung ignoriert, obwohl Collinet in seiner Ausgabe der *Fables et Contes* auf diese Handschriften verweist.⁵⁵⁹

555 Wadsworth erwähnt sie unter dem Titel *La Poule et le Renard*. Sie wurde von La Fontaine selbst nie veröffentlicht und nur wenige Herausgeber schreiben sie ihm zu, siehe Wadsworth, *Young La Fontaine* (1952), S. 181. In der *Notice* seiner Ausgabe FC nennt Collinet die Fabeln des *Recueil Conrart*, des *Recueil Sainte-Geneviève* und des *Recueil Tralage*. *La Jeune Poule* wird dagegen nicht genannt (Vgl. Collinet, *Notice*, 1991, S. 1032f.). Couton hingegen hält es für nicht unwahrscheinlich, dass es sich um eine Fabel von La Fontaine handelt:

On ne voit cependant pas pourquoi l'anonyme auteur du recueil Sainte-Geneviève aurait transcrit en tête des fables authentiques de La Fontaine une œuvre d'une autre provenance et cela à une époque où personne d'autre que La Fontaine, semble-t-il, n'écrivait de Fables. – L'authenticité n'est donc pas impossible. (Couton, *La Fontaine. Fables choisies, mises en vers*, 1962, S. 559.)

556 Die Sammlungen in den amerikanischen Bibliotheken umfassen neben Manuskripten von Fabeln auch Briefe, Contes und andere Werke des französischen Dichters. Siehe dazu auch Lapp, *On some Manuscripts of La Fontaine* (1960).

557 Walckenaer, *Histoire de la vie et des ouvrages de Jean de La Fontaine* (1858), Livre III, S. 313. Es handelt sich um die vierte, posthum veröffentlichte Auflage, die um Notizen des Autors ergänzt wurde.

558 VII-13 *Tircis et Amarante*.

559 Rougeot analysiert zwei Handschriften dieser Fabel, die sich unter den Signaturen ms. 1671 f81v-83 - XII-23 und ms. 1672 f34-35 - XII-23 im *Recueil de pièces fugitives* in den Beständen der *Bibliothèque Municipale de Lyon* befinden. Er bezieht in seine Untersuchung auch die Veröffentlichungen dieser Fabel im *Recueil de vers choisis* von Do-

Ein systematisches und vollständiges Verzeichnis aller Änderungen stellt also zum aktuellen Zeitpunkt noch ein Forschungsdesiderat dar, das auch mit dem jüngsten Nachdruck (2016) der aktuellsten *Pléiade*-Ausgabe der FABLES von 1991 besteht. Neben den bereits genannten Studien von Lapp, Rahir und Rougeot widmet Wadsworth in seiner *La Fontaine*-Monographie von 1952 den Manuskripten ein kurzes Kapitel und stellt dort sogar fest, dass „[t]he manuscript poems represent La Fontaine’s earliest manner as a fabulist. They deserve to be studied carefully.“⁵⁶⁰ Er vergleicht hier andeutungsweise die Manuskript-Fabeln mit der antiken Tradition, und auch die Manuskripte derjenigen Fabeln, die sowohl im *Recueil Sainte-Geneviève* als auch im *Recueil Conrart* vorhanden sind. Dabei führt er die leichten Änderungen auf eine angestrebte Modifikation des Rhythmus’ und das Streben nach größerer Klarheit und Konkretheit zurück. Größere Änderungen sollen dagegen den deskriptiven Charakter betonen.⁵⁶¹ Es bleibt jedoch bei seiner Feststellung, der zufolge die Manuskripte sorgfältig untersucht werden sollten.

Abschließend sei noch auf einen Aufsatz von Patrick Dandrey verwiesen, der sich explizit mit der Frage der Manuskripte befasst und hier der Entwicklung der Texte vom Manuskript zur Veröffentlichung nachgeht. Dandrey schreibt dieser Forschungsfrage wie auch schon Wadsworth eine große Bedeutung zu, beschränkt jedoch seine Untersuchung der Manuskripte auf den Poem ADONIS.⁵⁶² Dandreys Studie ist deshalb von besonderer Relevanz, da sie die Entwicklung vom ersten handschriftlichen Entwurf bis zur der bzw. den überarbeiteten veröffentlichten Fassungen analysiert. Diesen Prozess beschreibt er als Evolution des Textes, der die zeitgenössische Publikationspraxis illustriert, die mit einer schrittweisen Erweiterung des Publikums einhergeht. Die erste Fassung des Textes – das „manuscrit laborieux“ – ist dabei nur dem Autor selbst bekannt. Erst eine überarbeitete Version wird dann ausgewählten Vertrauten präsentiert bzw. in einem größeren, aber immer noch begrenzten Kreis – dem Salon – vorgetragen. Erst nach einer nochmaligen Überarbeitung unter Berücksichtigung der Rückmeldungen wird der Text dann veröffentlicht. Dandrey verweist an dieser Stelle auch auf einige Fabeln (des *Recueil Conrart*), die im zweiten

minique Bouhours und in den *Ceuvres posthumes de La Fontaine* ein und stellt so vier bzw. fünf Fassungen von *Le Juge arbitre, l’Hospitalier et le Solitaire* fest. Da die umfangreichen Änderungen jedoch nicht den Anfang, das Ende oder die *moralité* betreffen, wird nicht auf diese Fabel eingegangen. Stattdessen sei auf Rougeots Aufsatz *Une Version inédite de la dernière fable de La Fontaine* (1990), S. 197–212 verwiesen.

560 Wadsworth, *Young La Fontaine* (1952), S. 181.

561 Vgl. Wadsworth, *Young La Fontaine* (1952), S. 187.

562 Ein Werk, das La Fontaine für seinen Mäzen Nicolas Fouquet verfasste, der es wohl im Juli 1658 erhalten hat. Erstmals veröffentlicht wurde ADONIS nach einer umfangreichen Überarbeitung 1669.

Stadium der textlichen Evolution zirkulierten.⁵⁶³ Insgesamt steht sein Aufsatz aber exemplarisch für die Ignoranz der La Fontaine-Forschung, die zwar den Wert von Manuskripten anerkennt, sich einer systematischen Erschließung dieser Dokumente bisher aber verweigert hat.

Für fast alle der 31 Fabeln, von denen Handschriften existieren,⁵⁶⁴ lassen sich zum Teil unbedeutende, zum Teil erhebliche Änderungen nachweisen. In Hinblick auf die hier untersuchte Fragestellung wird in der folgenden vergleichenden Analyse vor allem der Anfang, das Ende und der Lehrsatz der Fabeln in den Blick genommen. So soll festgestellt werden, inwiefern die *moralité* in der Entwicklung einer Fabel modifiziert, ergänzt oder hinzugefügt wurde, und die strategische Positionierung und Gestaltung des Lehrsatzes mit seiner besonderen Bedeutung für die Weisheit herausgearbeitet werden.

Für die untersuchten Fabeln, von denen handschriftliche Fassungen existieren, ergibt sich dabei ein gemischtes Bild. Die zum Teil umfassenden Änderungen, die in den jeweiligen Versionen beobachtet werden können, betreffen u. a. die Titel sowie die ersten und letzten Verse und damit die strategisch wichtigen ‚Ränder‘ der Fabeln. Für den Großteil der Texte sind diese Modifikationen jedoch nicht relevant, da sie sich entweder nicht auf den Lehrsatz der Fabel beziehen, zu unbedeutend oder für die *sagesse* nicht relevant sind.⁵⁶⁵ In zwei Fabeln konnten allerdings Umgestaltungen festgestellt werden, die nicht nur bislang in Analysen dieser Fabeln unberücksichtigt blieben, sondern die auch so bedeutend sind, dass sie die Weisheit

563 Vgl. Dandrey, *Jean de La Fontaine entre manuscrits et imprimés* (2014), S. 221f.. Weitere, allerdings ebenso unzureichende Verweise auf einige Manuskripte finden sich noch bei Bornecque, *La Fontaine fabuliste* (1973), S. 73f., der kleinere Änderungen in den Titeln konstatiert, sowie bei Collinet in dessen Monographie *Le Monde littéraire de La Fontaine* von 1970.

564 Einige wenige Fabeln, von denen Handschriften existieren, wurden zudem in verschiedenen Ausgaben jeweils mit Veränderungen veröffentlicht. Dies betrifft insbesondere XII-1 *Les Compagnons d'Ulysse*.

Die Pléiade-Ausgabe erweist sich in diesem Fall leider erneut als unzuverlässig. So verweist sie für die Fabel VIII-13 *Tircis et Amarante* für die Erstausgabe von 1678 auf eine Abweichung in Vers 18, die überhaupt nicht existiert. Siehe dazu Collinet, *Notes et variantes* (1991), S. 1204.

565 Die Fabel XII-15 *Le Corbeau, la Gazelle, la Tortue et le Rat* weist so beispielsweise nicht nur eine Modifikation des Titels auf, die prosodischen Charakter hat. In der zuerst veröffentlichten Version in den *Ouvrages de Prose et de Poésie* (1685) schließt die Fabel mit zusätzlichen zehn Versen, in denen der Fabulist der Freundschaft den Vorrang vor der Liebe einräumt. Die gekürzte finale Version verzichtet auf diesen Kommentar, was jedoch keine Modifikation der *histoire* oder der *sagesse* nach sich zieht. La Fontaine unterstreicht so vielmehr seinen Willen, das Fabelwerk abzuschließen, wenn er die Ankündigung streicht, sich *zukünftig* mehr der Freundschaft als der Liebe zu widmen. Gleichzeitig belegt diese Veränderung, dass er seine Texte nicht nur immer wieder überarbeitet, sondern sie auch gezielt für den Ort ihrer Veröffentlichung gestaltet hat.

der Fabeln maßgeblich beeinflussen. Die Bedeutung dieser Modifikationen für die *sagesse* soll im Folgenden analysiert werden.

3.2 Absurdes Unrecht: *Le Loup plaidant contre le Renard par-devant le Singe* (II-3)

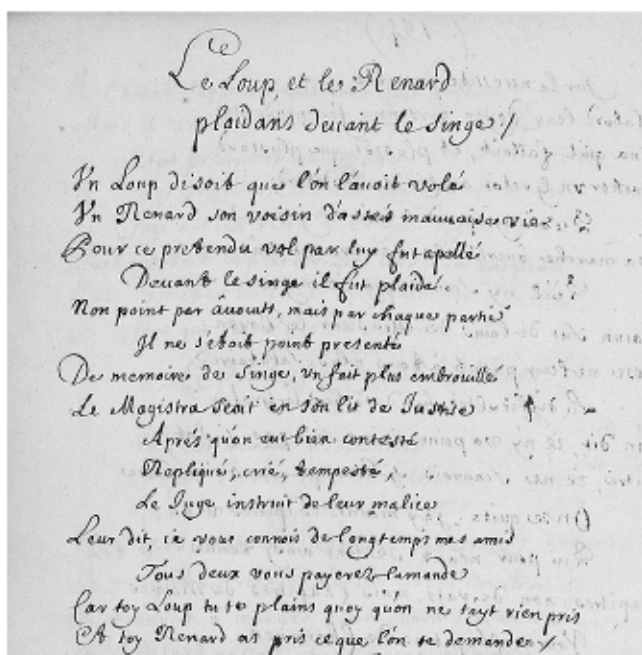


Abb. 01: Manuskript *Le Loup et le Renard plaidans devant le Singe*, Bibliothèque Sainte-Geneviève, ms. 2445 fol. 184v. © Bibliothèque Sainte-Geneviève.

Un Loup disait que l'on l'avait volé :
Un Renard son voisin, d'assez mauvaise vie,
Pour ce prétendu vol par lui fut appelé.
Devant le Singe il fut plaidé,
Non point par avocats, mais par chaque partie. 5
Thémis n'avait point travaillé,
De mémoire de Singe, à fait plus embrouillé.
Le Magistrat suait en son lit de Justice.
Après qu'on eut bien contesté,
Répliqué, crié, tempêté, 10

Le Juge, instruit de leur malice,
 Leur dit: Je vous connais de longtemps, mes amis ;
 Et tous deux vous paierez l'amende :
 Car toi, Loup, tu te plains, quoiqu'on ne t'ait rien pris ;
 Et toi, Renard, as pris ce que l'on te demande.⁵⁶⁶

15

Die Fabel *Le Loup plaidant contre le Renard par-devant le Singe* (II-3) erzählt von einem Streit zwischen Fuchs und Wolf. Letzterer gibt vor, dass ihm etwas gestohlen wurde, und er beschuldigt einen Fuchs, dafür verantwortlich zu sein. Beide Parteien ziehen vor Gericht, wo ein Affe über die Angelegenheit urteilen soll. Dieser hört den Streithähnen lange zu, sieht aber keine eindeutigen Beweise. Da er Fuchs und Wolf jedoch seit langem kennt, verurteilt er sie schließlich beide zu einer Strafzahlung, denn der Wolf habe sich beklagt, obwohl ihm nichts gestohlen wurde, und der Fuchs habe den Diebstahl begangen, den man ihm vorwirft.

An dieser Stelle endet die ursprüngliche, handschriftliche Fassung der Fabel (Abb. 01). Sie enthält keinen Lehrsatz, und die Weisheit bleibt durch das offene Ende unbestimmt. In der Tat endet die Fabel in dieser Version mit einem Paradox, denn die Begründung des Urteilsspruches, der über Fuchs und Wolf gefällt wird, scheint widersprüchlich zu sein. Die Verurteilung des Wolfes zu einer Strafe scheint noch am ehesten nachvollziehbar, da er einen Diebstahl vorgibt, der nicht begangen wurde. Die Anzeige einer Straftat, die es nicht gibt, sollte zurecht bestraft werden. Doch wenn kein Diebstahl stattfand, erscheint es als Akt der Willkür, den Fuchs trotzdem dafür zu verurteilen. Wie kann er einen Raub begangen haben, den es nicht gibt? Das paradoxe Ende der Fabel wirft so eine Reihe von Fragen auf und lässt Implikationen offen, wodurch sie aber einen besonderen Reiz gewinnt.

Auf dieses widersprüchliche Ende bezieht sich auch die Änderung, die La Fontaine für die Veröffentlichung vorgenommen hat. Diese hält der Fabulist selbst für so bedeutend, dass er sie in einer nachgestellten Anmerkung kommentiert:

Quelques personnes de bon sens ont cru que l'impossibilité et la contradiction qui est dans le jugement de ce Singe était une chose à censurer; mais je ne m'en suis servi qu'après Phèdre, et c'est en cela que consiste le bon mot, selon mon avis.⁵⁶⁷

566 II-3 *Le Loup plaidant contre le Renard par-devant le Singe*, V. 1–15.

567 II-3 *Le Loup plaidant contre le Renard par-devant le Singe*, FC S. 73.

Einige Personen hätten also den Widerspruch im Urteil des Affen (V. 13) bemängelt. Der Fabulist ist sich dieses Paradoxes bewusst gewesen, gibt aber vor, sich an die Tradition dieser Fabel gehalten zu haben. In der Tat findet sich der scheinbar widersprüchliche Spruch des Affen so auch beim römischen Fabeldichter Phaedrus: „Du, Wolf, so scheint mir, hast, was du verlangst, nicht eingebüßt. Du aber [Fuchs], glaube ich, hast das gestohlen, was du so schön leugnest“.⁵⁶⁸ Ein richtiges Urteil findet sich bei Phaedrus allerdings nicht. Die Fabel endet hier mit der Feststellung, dass beide Parteien nicht glaubwürdig sind. Bei Phaedrus ist die Weisheit der Fabel jedoch schon durch ein *Promythium* eindeutig vorgegeben:

Wer einmal durch schändlichen Betrug bekannt geworden ist,
verliert, auch wenn er die Wahrheit sagt, seine Glaubwürdigkeit.⁵⁶⁹

La Fontaine lässt den Affen hingegen beide Parteien zu einer Strafzahlung verurteilen (V. 13), bevor dieses Urteil auf so paradoxe Weise begründet wird.

Er modifiziert den lateinischen Ursprungstext also zunächst dahingehend, dass er auf das *Promythium* verzichtet und somit die Weisheit nicht mehr deutlich sichtbar und vor der Erzählung steht. Der französische Dichter wollte ursprünglich die Moralität sogar ganz weglassen, denn der Vergleich von Manuskript und endgültiger Fassung zeigt, dass in der handschriftlichen Fassung das *Epimythium*, das in der Veröffentlichung das Ende der Fabel bildet, fehlt. Der Autor sah sich nun nach den Worten des Fabulisten aber dazu gedrängt, das paradoxe Urteil nicht in dieser Form die Fabel abschließen zu lassen. In der veröffentlichten Fassung erscheint deshalb diese Moralität, welche die Begründung des Affen erklären soll:

Le Juge prétendait qu'à tort et à travers
On ne saurait manquer condamnant un pervers.⁵⁷⁰

Während bei Phaedrus der Lehrsatz jedoch auf das Sprichwort „einem Lügner glaubt man nicht“ hinausläuft, wendet La Fontaine die Weisheit hin zu der Feststellung, dass in diesem Fall die Strafe keinen Falschen treffe. Mit diesem für die Veröffentlichung hinzugefügten *Epimythium* kommt La Fontaine also der vorgeblich von den „[q]uelques personnes de bon sens“ – hinter denen Collinet Nicolas Boileau und Olivier Patru und da-

568 Vgl. Phaedrus, *fab.*, I-10, V. 9f..

569 Vgl. Phaedrus, *fab.*, I-10, V. 1f..

570 II-3 *Le Loup plaidant contre le Renard par-devant le Singe*, V. 16–17.

mit zwei Autoritäten auf diesem Gebiet vermutet⁵⁷¹ – an ihn herangetragen gattungsbezogenen Forderung nach, derzufolge die Weisheit einer Fabel immer zu formulieren ist, ohne aber dabei den offenen Charakter seiner Erzählung preiszugeben.⁵⁷² Denn der Widerspruch im Urteil des Affen wird nicht aufgelöst, sondern durch die nachfolgenden Verse lediglich eingeordnet. Insbesondere die Verurteilung des Fuchses wird mit Verweis auf seine Bosheit begründet, nicht aber durch einen Nachweis einer Schuld in dem konkreten, ihm vorgeworfenen Fall. So bleibt der Affe einen plausiblen, gerechtfertigten und gerechten Grund für die Bestrafung zumindest des Fuchses schuldig.

Die Endposition der Moralität verlängert auf diese Weise durch ihre Nähe zum paradoxen Urteil des Affen den darin formulierten Widerspruch, der nichts von seiner Schärfe verliert. Sie ist dabei ebenso in Alexandrinern gehalten wie der Beginn der Urteilsbegründung. Das neue Ende ist hingegen zusätzlich durch die Reimstruktur hervorgehoben: Im Manuskript endet die Fabel noch auf vier Versen in alternierendem Reim, hier heben sich die letzten beiden Verse mit einem Paarreim ab. Die Nähe zum Urteilspruch wäre dabei nicht gegeben, wenn sich La Fontaine das Promythium von Phaedrus zum Vorbild genommen hätte. Bei diesem bezieht sich die Weisheit auf eine konkrete Tat, mit welcher der Urteilspruch des Affen begründet wird: „schändlicher Betrug“.⁵⁷³ Diese Tatsache dient als Begründung dafür, Fuchs und Wolf keinen Glauben zu schenken, selbst wenn sie doch einmal die Wahrheit sagen sollten. Ein solcher Lehrsatz wie auch der des französischen Schriftstellers und Übersetzers Le Maître de Sacy hätte den Sinn der Fabel aber eher geschlossen, als ihn zu öffnen. De Sacy treibt die Eindimensionalität sogar noch auf die Spitze, indem er seiner Phaedrus-Übersetzung zusätzlich zum Promythium noch einen weiteren Lehrsatz voranstellt: „On ne croit point le menteur, lors même qu’il

571 Collinet, *Notes et variantes* (1991), S. 1081, N. 4:

Les deux derniers vers manquent dans la copie manuscrite de la bibliothèque Sainte-Geneviève. Addition ultérieure pour donner quelque satisfaction aux „personne de bon sens“ (Patru? Boileau?) mentionnées dans la note en prose qui suit la fable?

Er vertraut hier der Prosaanmerkung des sich als Autor inszenierenden Fabulisten und vermutet in der Ergänzung des Manuskripts eine Reaktion auf die eventuellen Kritiken von Patru und Boileau, deren literarisches Urteil in der zweiten Hälfte des 17. Jahrhunderts unumstritten war. Auch Couton hatte in seiner Ausgabe von 1962 auf den veränderten Schluss verwiesen, ohne allerdings eine Interpretation vorzunehmen. Fumaroli hingegen bemerkt den Unterschied zum Manuskript nicht, vgl. Fumaroli, *La Fontaine. Fables* (1985).

572 Zurecht stellt Collinet fest, dass La Fontaine sich zwar der Kritik beugt, seinen Standpunkt aber nicht ändert. Vgl. Collinet, *Notice* (1991), S. 1033.

573 Phaedrus, *fab.*, I-10, V. 1.

dit vrai“.⁵⁷⁴ Zudem bleibt eine eigentliche Strafe für das Handeln der Protagonisten bei Phaedrus aus, denn es wird lediglich ihre Unglaubwürdigkeit festgestellt – worin in gewisser Weise allerdings auch eine Form von Strafe gesehen werden kann.

Im Gegensatz dazu werden Wolf und Fuchs bei La Fontaine zu einer Strafzahlung verurteilt. Zudem wird durch seinen Lehrsatz in der veröffentlichten Fassung die Offenheit und Widersprüchlichkeit der Weisheit der handschriftlichen Version bewahrt, und der Fabel ein zusätzliches Bedeutungsmoment eingeschrieben. La Fontaines Epimythium ist dabei nicht weniger fragwürdig als das Urteil des Affen. So wird die Urteilsbegründung nicht wie bei Phaedrus auf eine konkrete, vorangegangene Tat zurückgeführt, sondern auf die „malice“ (V. 11), die Böswilligkeit der beiden Kläger. Wolf und Fuchs werden bei La Fontaine also nicht mehr für ein konkretes Fehlverhalten bestraft, sondern aufgrund ihres Charakters. Sie werden für ihr Wesen zur Rechenschaft gezogen, für ihre Existenzweise, dafür, wie bzw. was sie sind. Dies wird umso deutlicher, da die Protagonisten kaum beschrieben werden und somit das bekannte Bild dieser emblematischen Tiere evoziert wird. Dies ist bei Phaedrus unproblematisch, da bereits im Promythium von den verwerflichen Handlungen der beiden berichtet wird, sodass Fuchs und Wolf zu austauschbaren Figuren werden.⁵⁷⁵ La Fontaine dagegen begnügt sich damit, die Lebensführung des Fuchses in der Fabel mit lediglich einem Vers durch seine „assez mauvaise vie“ (V. 2) zu charakterisieren. Es wird also das Bild vorausgesetzt, das die FABLES von Wölfen und Füchsen zeichnen.⁵⁷⁶ Bis zu diesem Text tritt der Fuchs insgesamt dreimal als schlauer,⁵⁷⁷ weitsichtiger⁵⁷⁸ Betrüger,⁵⁷⁹ und der Wolf ebenfalls dreimal als elendes⁵⁸⁰ sowie niederträchtiges, grausames und brutales Wesen⁵⁸¹ auf.

Diese Charakteristika werden aufgegriffen und für den Fuchs in der Fabel noch spezifiziert. Beide Figuren stehen zudem bei genauerer Betrachtung in einem negativen Kontext. In Vers 1 bilden ‚Loup‘ und ‚volé‘ Anfang

574 De Sacy, *Fables de Phèdre* (1658), I-10 *Le Loup et le Renard plaidans devant le Singe*, S. 11.

575 Diese Fabel funktioniert mit Fuchs und Wolf als Kontrahenten zwar besonders gut. Mit der Feststellung, dass beide Parteien schon einmal gelogen haben, wäre aber auch jede andere Figur wenig glaubwürdig.

576 Dies spricht darüber hinaus für eine systematische, lineare Lektüre der FABLES.

577 Vgl. I-2 *Le Corbeau et le Renard*.

578 Vgl. *Le Renard et le Bouc* in der *Préface*, FC S. 8.

579 Vgl. I-18 *Le Renard et la Cigogne*.

580 Vgl. I-5 *Le Loup et le Chien*.

581 Vgl. I-10 *Le Loup et l'Agneau* sowie *Les Loups et les Brebis* in der *Vie d'Ésope le Phrygien*, FC S. 21f..

und Ende, in Vers 2 ‚Renard‘ und ‚mauvaise vie‘. Vers 3 setzt dieses Schema leicht variiert mit ‚prétendu vol‘ und ‚appelé‘ fort, sodass in den ersten drei Versen der Fabel die Randpositionen für die Charakterisierung der Figuren genutzt werden. Ausdrücklich wird in Vers 5 betont, dass beide Parteien nicht auf Anwälte als Rechtsexperten zurückgreifen, sondern sich vor Gericht selbst vertreten. Dementsprechend geht es dann hoch her, denn Fuchs und Wolf versuchen nicht, ihre Unschuld zu beweisen, sondern streiten bis aufs Messer, wie in der Steigerung in Vers 9f. zu sehen ist:

[...] bien contesté
Répliqué, crié, tempêté.

Hier entsteht der Eindruck, dass derjenige gewinnen soll, der am lautesten schreit. Folgerichtig werden Wolf und Fuchs mit dem letzten Wort als „pervers“ (V. 17) charakterisiert, wodurch abschließend das negative Image der beiden betont wird. Gleichzeitig werden die Figuren sonst aber so gut wie nicht näher beschrieben. Sie erscheinen nicht als konkrete Personen mit individuellen Eigenschaften, sondern als Typen, die ihre Art vertreten. Diese holzschnittartige Beschreibung ist so zwar auch in der handschriftlichen Fassung angelegt. Die letzten beiden, neu hinzugefügten Verse und das letzte Wort der Fabel lassen diese Form der Charakterisierung allerdings in einem anderen Licht erscheinen und machen so erst die semantische Tiefenstruktur deutlich.

Die klassischen Versionen dieser Fabel in der Tradition von Phaedrus verkündeten die tröstliche Botschaft, dass jemandem, der wie Wolf und Fuchs einmal betrogen hat, niemand mehr glaubt. La Fontaines handschriftliche Fassung von *Le Loup plaidant contre le Renard par-devant le Singe* (II-3) scheint zu verdeutlichen, dass auch so große Betrüger wie Fuchs und Wolf einmal bestraft werden. Die schließlich veröffentlichte Fabel mit einem zweiversigen Epimythium offenbart dagegen eine ganz andere Stoßrichtung. Erst der Vergleich von Manuskript und Veröffentlichung lässt dabei in dieser Fabel einen kritischen Kommentar zu Justiz und Gesellschaft erkennen, worauf auch das reichhaltige Wortfeld zum Rechtswesen⁵⁸² verweist. Denn trotz der durchweg negativen Konnotation der beiden Protagonisten, die vor allem durch ihre „malice“ (V. 12) beschrieben werden, erweist sich der Urteilsspruch des Affen als zutiefst ungerecht. Zweifellos hat er angesichts der so gut bekannten Unglaubwürdigkeit von Fuchs und Wolf durchaus eine schwierige Aufgabe, wenn er entscheiden soll, wer von beiden Recht hat. Die Komplexität dieser Aufgabe spiegelt sich zudem in

582 Prétendu (V. 3), appelé (V. 3), plaidé (V. 4), avocats (V. 5), partie (V. 5), Magistrat (V. 8), lit de Justice (V. 8), Juge (V. 11), amende (V. 13), condamnant (V. 17).

einem komplizierten Reimschema wider.⁵⁸³ Nach dem ersten Vers folgen zwei umarmende Reime, unterbrochen von einem einzelnen Paarreim. Die Fabel endet auf einem Kreuzreim und einem einfachen Paarreim. Dieser letzte Paarreim hebt sich vom Rest der Fabel ab, aber es sind dies die beiden Verse, die La Fontaine erst nachträglich angefügt hat. Am deutlichsten zeigt sich die Kompliziertheit der Verhandlung im Wort ‚embrouillé‘ (V. 7), das in der ursprünglichen Version der Fabel ohne *moralité* genau in der Mitte steht. Zwei bzw. drei Verse später wird dies in der Steigerung von ‚contesté‘, ‚répliqué‘, ‚crié‘ und ‚tempêté‘ (V. 9f.) noch unterstrichen und in Verbindung mit dem Qualifikativ ‚bien‘ (V. 9) der heftige, fast gewalttätige Charakter der Gerichtsverhandlung herausgestellt.

In der Folge geht der richtende Affe dann nicht von einer nachweisbaren Schuld bei einer tatsächlichen Straftat aus. Er begründet sein Urteil allein mit dem ‚bekanntermaßen‘ böswilligen Charakter der Figuren. In der Fabel wird deutlich, dass die beiden Protagonisten sich eben nicht durch Individualität auszeichnen, sondern als Vertreter ihrer Art erscheinen. Die Strafe wird allein wegen der Zugehörigkeit zu einer bestimmten Personengruppe verhängt, und nicht in Hinblick auf eine eventuelle persönliche Schuld. *Le Loup plaidant contre le Renard par-devant le Singe* (II-3) erweist sich damit unter Einbezug der frühen handschriftlichen Fassung als Kritik an der standesbezogenen Diskriminierung durch ein Justizsystem, bei der die Zugehörigkeit zu einer gesellschaftlichen Gruppe mehr zählt als eine individuelle, nachweisbare Schuld des Angeklagten. Was zunächst den Eindruck eines zwar widersprüchlichen, aber dennoch gerechten Urteils erweckt, wenn ‚doch endlich einmal die Bösen bestraft werden‘, entpuppt sich als massive Kritik an einem ungerechten, diskriminierenden Rechtswesen. Erst ein Vergleich der veröffentlichten und der handschriftlichen Version der Fabel vor dem Hintergrund ihrer klassischen Tradition nach Phaedrus offenbart dies in aller Deutlichkeit, da nun nachvollzogen werden kann, wie strategisch semantisiert die *moralité* in dieser Fabel platziert wurde.

Einerseits, und durch den Kommentar des Fabulisten scheinbar offensichtlich, passt sich La Fontaine dem zeitgenössischen Geschmack an, der eine Moralität verlangte und zu offensichtliche Widersprüche nicht erlaubte. Andererseits wäre die handschriftliche, ursprüngliche Version in dieser Form aus formalen Gründen und aufgrund ihres paradoxen Endes nur

583 Eine freiere Reimstruktur ist für La Fontaines Fabeln grundsätzlich nicht ungewöhnlich. Im Sinne einer linearen Lektüre der FABLES ist die Struktur des Reimschemas hier im Vergleich zu den vorangehenden Fabeln jedoch in der Tat elaborierter. Zwar sind nur wenige Fabeln bis zu dieser in einem absolut regelmäßigen Reimschema verfasst, aber häufig ist der Wechsel zwischen Paarreim, alternierendem und umarmendem Reim als den hauptsächlichsten Reimformen regelmäßig und weniger frei als in dieser Fabel.

schwerlich akzeptiert worden. Gerade diese beiden Aspekte hätten den Blick auf ihren kritischen Inhalt verstellt, und in ihr nur eine letztlich unfruchtbare Polemik gesehen. Stünde der Lehrsatz am Anfang der Fabel, wie bei Phaedrus, oder in der Mitte, wäre ihr hingegen die kritische Schärfe und Offenheit gänzlich genommen. Nur ein Epimythium in Form einer explikativen Moralität kann das kritische Potenzial dieser Erzählung bewahren – das hier sogar den kritischen Charakter noch unterstreicht –, den zeitgenössischen poetologischen Vorgaben nachkommen und der Fabel zugleich nichts von ihrer Offenheit nehmen.

3.3 Metamoralität: *Le Loup et l'Agneau* (I-10)

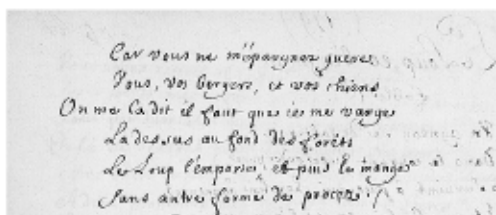
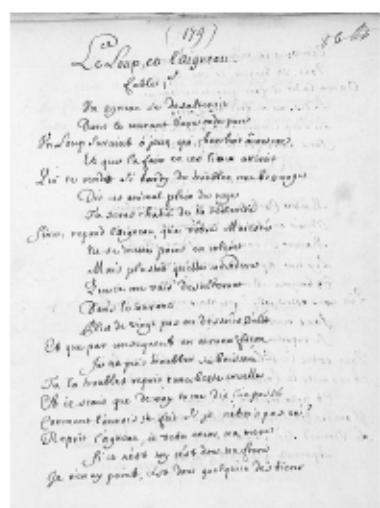


Abb. 02: Manuskript *Le Loup et l'Agneau*, Bibliothèque Sainte-Geneviève, ms. 2445 fol. 179r und fol. 179v. © Bibliothèque Sainte-Geneviève.

Nachdem zunächst mit *Le Loup plaidant contre le Renard par-devant le Singe* (II-3) eine Fabel mit einer nachgestellten *moralité* mit ihrer früheren Manuskriptfassung verglichen wurde und gezeigt werden konnte, wie strategisch und umsichtig der Lehrsatz nachträglich ergänzt wurde, soll nun eine Fabel analysiert werden, bei der die *moralité* am Anfang positioniert wurde.

Le Loup et l'Agneau (I-10)

La raison du plus fort est toujours la meilleure
 Nous l'allons montrer tout à l'heure.
Un Agneau se désaltérait
 Dans le courant d'une onde pure.

Un Loup survient à jeun, qui cherchait aventure, 5
 Et que la faim en ces lieux attirait.
Qui te rend si hardi de troubler mon breuvage?
 Dit cet animal plein de rage ;
Tu seras châtié de ta témérité.

Sire, répond l'Agneau, que Votre Majesté 10
 Ne se mette pas en colère;
 Mais plutôt qu'elle considère
 Que je me vas désaltérant
 Dans le courant,
 Plus de vingt pas au-dessous d'Elle; 15
Et que par conséquent, en aucune façon,
 Je ne puis troubler sa boisson.

Tu la troubles, reprit cette bête cruelle,
Et je sais que de moi tu médis l'an passé.
Comment l'aurais-je fait si je n'étais pas né? 20
 Reprit l'Agneau; je tette encor ma mère.
 Si ce n'est toi, c'est donc ton frère.
Je n'en ai point. C'est donc quelqu'un des tiens:
 Car vous ne m'épargnez guère,
 Vous, vos Bergers et vos Chiens. 25

On me l'a dit: il faut que je me venge.
 Là-dessus, au fond des forêts
 Le loup l'emporte, et puis le mange,
 Sans autre forme de procès.⁵⁸⁴

Le Loup et l'Agneau (I-10) zählt zu La Fontaines bekanntesten Fabeln. Die Geschichte von Wolf und Lamm ist eines der klassischen Fabelthemen und wird auch von Äsop und Phaedrus erzählt. Ein Lamm trinkt an einer Wasserstelle, als plötzlich ein Wolf erscheint und ihm vorwirft, das Wasser seiner Tränke zu trüben, ihn zu verleumden und die Hirten mit ihren Hunden auf ihn gehetzt zu haben. Das Lämmchen widerlegt diese Anschuldigungen, wird aber dennoch am Ende vom Wolf gefressen.

In der bloßen Handlung unterscheidet sich La Fontaines Version dieser Fabel nicht von seinen antiken Vorbildern. Mit Paul Sadrin, der in einer

584 I-10 *Le Loup et l'Agneau*.

Studie *Le Loup et l'Agneau* (I-10) analysiert, könnte man argumentieren, dass in diesem Fall eine *histoire* auch nicht benötigt werde, da sie zur Bedeutungskonstitution nichts beitrage. Sie ist überflüssig, da schon der Titel mit der Assoziation von Wolf und Lamm errahnen lasse, was passieren wird.⁵⁸⁵ Diese Fabel ist auch einfach zu bekannt, sie wurde von den antiken Fabeldichtern und La Fontaines Vorgängern immer wieder berichtet⁵⁸⁶ und diese Figurenkonstellation ist letztlich zu eindeutig, sodass schon vor der Lektüre klar ist, was folgen wird. Der Ausgang der Fabel ist wie bei kaum einer anderen in den Titel eingeschrieben und wird vorweggenommen,⁵⁸⁷ angesichts der Bekanntheit des Stoffes bleibt lediglich die literarische Darstellung des Geschehens offen. Da etwas Neues bei dieser so häufig erzählten Geschichte eigentlich nicht zu erwarten ist, steigt deshalb die Erwartungshaltung, eine altbekannte Erzählung in ein besonders attraktives, neues Gewand zu kleiden. In diesem Fall kommt noch hinzu, dass man nicht nur auf die eigentliche Erzählung verzichten könnte, sondern auch auf die *moralité*.⁵⁸⁸ Denn weil klar ist, was passiert, ist auch vermeintlich bekannt, worin der Sinn des Geschehens liegt. So wird *Le Loup et l'Agneau* (I-10) auch in der Forschungsliteratur vorwiegend als Gesellschaftskritik und Illustration von Ungerechtigkeit gelesen. Die Machtverhältnisse würden als extrem ungleich verteilt dargestellt, wobei das Recht des Stärkeren ohne Skrupel durchgesetzt werde.

Mit Blick auf die Bekanntheit dieser Fabel ist es umso erstaunlicher, dass bisher noch kein deutender Vergleich mit der handschriftlichen Fassung (Abb. 02) vorgenommen wurde. Zu sehr scheint die traditionelle, so vertraute Lesart dieser Geschichte die Interpretation zu überlagern. Dabei zeigt die Analyse des Entstehungsprozesses, wie es Jean de La Fontaine gelingt, sich von der klassischen Deutung zu distanzieren und der Fabel eine eigene Bedeutung einzuschreiben. *Le Loup et l'Agneau* (I-10) ist dabei einer der Apologe, von denen Manuskripte sowohl im *Recueil Conrart* als auch im *Recueil Sainte-Geneviève* enthalten sind, also den beiden Textsammlungen, die der Forschung gut bekannt sind. Eine vergleichende Analyse ist bei dieser Fabel sogar besonders aufschlussreich, da sich die handschriftlichen Originale nicht nur von der veröffentlichten Fassung unterscheiden, sondern auch untereinander Veränderungen festgestellt werden können und somit drei verschiedene Versionen vorliegen.

Beide Fabeln tragen kein Datum, das Manuskript des *Recueil Conrart* ist aber vermutlich älter, da in ihm noch sieben Verse (V. 19–26) fehlen,

585 Vgl. Sadrin, *La Moralité de l'oralité* (1994), S. 372.

586 Siehe für die frankophone Tradition den *Lyoner Yzopet* (1882), S. 2–4 und S. 97, Baudoin, *Fables d'Æsop* (1701), S. 97–99, und Trichet Du Fresne, *Fables diverses* (1659), S. 84f..

587 Vgl. Kristeva, *Le Texte clos* (1968), S. 106.

588 Vgl. Sadrin, *La Moralité de l'oralité* (1994), S. 372.

die in der Handschrift des *Recueil Sainte-Geneviève* enthalten sind. In der Analyse sollen diese fehlenden, für die Fragestellung der vorliegenden Untersuchung unbedeutenden Verse, die dem Disput zwischen Wolf und Lamm lediglich mehr Tiefe geben, zugunsten des entscheidenden Unterschieds vernachlässigt werden. Denn in beiden Manuskripten fehlt die *moralité*, die in der veröffentlichten Fassung als Promythium erscheint. Die unsystematische Erschließung der handschriftlichen Originale ist hier geradezu frappierend, denn sowohl Wadsworth als auch Collinet verweisen auf die Manuskripte im *Recueil Conrart* und im *Recueil Sainte-Geneviève*. Im Zuge dessen stellen sie sogar fest, dass sieben Verse fehlen, sodass es absolut unverständlich ist, dass sie nicht auf die ergänzte, noch dazu so berühmte *moralité* eingehen.⁵⁸⁹ Wadsworth und Collinet mögen dies einfach übersehen haben, es zeugt jedoch vor allem davon, wie wenig Beachtung den Lehrsätzen in La Fontaines Fabeln bisher geschenkt wurde, zumal Couton das Fehlen der ersten beiden Verse feststellt. Er weist jedoch nicht darauf hin, dass es sich hier gerade um die *moralité* handelt.⁵⁹⁰

Zunächst unterscheidet sich La Fontaines *Le Loup et l'Agneau* (I-10) von den Fabeln der antiken Dichter Äsop und Phaedrus im Ort der *moralité*. Äsop setzt in seiner Erzählung die Lehre ans Ende,⁵⁹¹ und Phaedrus, der etwas ausführlicher erzählt und den Lehrsatz normalerweise an den Anfang stellt, folgt Äsop in diesem Fall.⁵⁹² Bei La Fontaine steht die *moralité* nun am Anfang der Fabel, die noch zusätzlich dadurch ausgezeichnet ist, dass es in La Fontaines Werk die erste mit einem Promythium ist, das offensichtlich erst für die veröffentlichte Fassung ergänzt wurde.

In der Forschung wird seine Variabilität im Umgang mit den Lehrsätzen zumeist auf das ihm zugeschriebene Programm der ‚diversité‘ zurückgeführt.⁵⁹³ In diesem Sinne habe La Fontaine den Ort der *moralité* variiert, um das Publikum durch hohen Abwechslungsreichtum nicht zu langweilen, sondern bestmöglich zu unterhalten. Diese etwas naive Annahme kann nun weder erklären, warum der Lehrsatz erst so ‚spät‘ – d. h. erst für die Veröffentlichung – in *Le Loup et l'Agneau* (I-10) eingefügt wurde, noch warum er gerade in dieser Fabel zum ersten Mal als Promythium erscheint. Erst der Vergleich der handschriftlichen Originale mit der schließlich veröffentlichten Fassung zeigt ja, dass La Fontaine sie ursprünglich ohne Lehrsatz konzipiert hatte. Die späte Ergänzung und erstmalige Konzeption der *moralité* als Promythium deutet darauf hin, dass es sich bei dieser Fabel nicht

589 Vgl. Collinet, *Notes et variantes* (1991), S. 1067f. und Wadsworth, *Young La Fontaine* (1952), S. 181.

590 Gleiches geschieht bei Marc Fumaroli, *La Fontaine. Fables* (1985), S. 821.

591 Vgl. Äsop, *Fabeln* (2007), CLV, S. 91f..

592 Vgl. Phaedrus, *fab.*, I-1.

593 Siehe dazu Abschnitt II, Kapitel 1.

nur um eine erneute Erzählung eines altbekannten Stoffes handelt. Diese Besonderheiten erweisen sich vielmehr als Aufforderung, sie tatsächlich genau zu lesen. So wird durch den Vergleich von Manuskript und finaler Fassung deutlich, dass es sich nicht nur um eine gesellschaftskritische Darstellung von Hierarchien der Macht, sondern um eine viel grundlegendere Analyse der menschlichen Existenz handelt. „La raison du plus fort est toujours la meilleure“, so lautet die Moralität bei Jean de La Fontaine, die er an den Anfang der Fabel setzt.⁵⁹⁴ Ursprünglich sollte ein Blockreim den Apolog eröffnen, der ein sehr regelmäßiges, kunstvoll geknüpftes Reimschema aufweist. Nun beginnt er aber mit einem Paarreim, wodurch der Lehrsatz von der *histoire* abgesetzt wird. Die Verbindung zur Fabelhandlung wird aber über die Metrik sichergestellt, denn der zweite Vers des ergänzten Promythiums – „Nous l’allons montrer tout à l’heure“ –, das mit einem Alexandriner beginnt, verweist nicht nur inhaltlich auf die folgende Erzählung, sondern leitet als Achtsilber zum achtsilbigen Anfang der *histoire* über. „La raison du plus fort, c’est la raison tout court“,⁵⁹⁵ stellt Michel Serres im Rahmen seiner Kommunikationstheorie in *Hermès* zur *moralité* fest, und schließt damit an die klassische Lesart dieses Textes als Demonstration der Überlegenheit größerer Macht an, in welcher der Schlussvers „Sans autre forme de procès“ (V. 29) inhaltlich direkt an den Lehrsatz anschließt: Denn mit der Feststellung der überlegenen Körperkraft des Wolfes ist die Verhandlung abgeschlossen und jede weitere Diskussion erübrigt sich. Der Verweis auf einen Gerichtsprozess spiegelt die in der *moralité* erfolgte Assoziation von Körperkraft und rationalem Argument und entlarvt jeden Versuch, Gewalt durch Vernunft bzw. ein ordentliches Gerichtsverfahren zu rechtfertigen.

Der ‚moralische‘ Gehalt einer solchen Auffassung ist allerdings fragwürdig,⁵⁹⁶ denn rohe Gewalt erhält den gleichen Status wie ein rationales Argument. Der Lehrsatz ist zudem nur scheinbar konkret und vielmehr sehr offen gehalten, was durch den Vergleich mit Äsop und Phaedrus deutlich wird. Während Äsop in seiner Lehre folgert, dass gegen Menschen, die entschlossen sind, Unrecht zu tun, keine gerechte Verteidigung möglich ist,⁵⁹⁷ betont Phaedrus den erfundenen Vorwand, der dazu dient, den Über-

594 I-10 *Le Loup et l’Agneau*, V. 1.

595 Serres, *Hermès* 4. *La Distribution* (1977), S. 104.

596 Einem Phänomen, das auch in *Le Loup plaidant contre le Renard par-devant le Singe* (II-3) beobachtet werden kann, und das typisch für La Fontaine ist. Vgl. dazu beispielsweise Rousseaus Interpretation der Fabeln in seinem *Émile* (1969), S. 351–357, in der er deutlich macht, welche fragwürdigen Lehren sich in diesen Erzählungen verbergen.

597 Vgl. Äsop, *Fabeln* (2007), CLV, S. 92.

fall auf einen Unschuldigen zu rechtfertigen.⁵⁹⁸ Die Offenheit des Lehrsatzes in der lafontaineschen Fabel erlaubt es hingegen – ähnlich wie in *Le Loup plaidant contre le Renard par-devant le Singe* (II-3) –, den Fokus auf andere Aspekte wie beispielsweise die Psychologie der beiden Protagonisten zu legen.⁵⁹⁹ In *Le Loup et l'Agneau* (I-10) verlangt die Offenheit eines vagen, moralisch fragwürdigen Lehrsatzes eine genaue Lektüre. Auf diese Weise wird auch sichergestellt, dass die folgende Erzählung angesichts der Bekanntheit des Stoffes tatsächlich die volle Aufmerksamkeit des Publikums bekommt.⁶⁰⁰

Die physische Überlegenheit des Wolfes als entscheidendes Argument der „raison du plus fort“ (V. 1) wird in der *histoire* nicht direkt ausgespielt. Der Wolf frisst das Lamm nicht sofort, sondern erst, nachdem er einen scheinbar vernünftigen Grund dafür gefunden hat. Im Gegensatz zu Äsop und Phaedrus spricht der Fabulist in La Fontaines Fabel auch nicht ausdrücklich von ‚prétexte‘ oder ‚erfundenem Anlass‘. Bei Äsop suchte der Wolf noch explizit nach einem Vorwand, nur um das Lamm fressen zu können.⁶⁰¹ Bei La Fontaine wird die Suche nach einer Begründung für sein Handeln dennoch deutlich, denn er wirft dem Lamm vor „de troubler mon breuvage“ (V. 7), „que de moi tu médis l’an passé“ (V. 19) und

vous ne m’épargnez guère
Vous, vos bergers, et vos chiens.⁶⁰²

Diese Gründe dienen wie bei den antiken Vorbildern als Vorwand und Alibi für seine Handlungsmotive: Hunger und Streitlust. Bei Äsop trieb den Wolf allein die Absicht an, das Lamm zu fressen,⁶⁰³ während er bei Phaedrus etwas differenzierter als „durstgetrieben“ und „Räuber“ mit „unverschämte[m] Maul“ charakterisiert wird.⁶⁰⁴ Die so starke und in einem Vers zudem sehr dichte Beschreibung bei La Fontaine ist bei den antiken Fabeldichtern nicht so ausgeprägt. La Fontaine illustriert in einem einzigen Vers, dass Hunger und Streitlust das Wesen des Wolfes bestimmen: „Un Loup survient à jeun, qui cherchait aventure“ (V. 5). ‚Loup‘, ‚jeun‘ und

598 Vgl. Phaedrus, *fab.*, I-1. In der französischen Übersetzung der Fabeln Äsops spricht Chambry explizit von ‚prétexte‘, vgl. Chambry, *Fables d’Ésope* (1967), CCXXI, S. 98.

599 Vgl. Blavier-Paquot, *La Fontaine* (1961), S. 83 und S. 92.

600 Siehe zu einer solchen Funktion des Lehrsatzes auch Rémon de St. Mard, *Sur la fable* (1742), S. 106f..

601 Vgl. Äsop, *Fabeln* (2007), CLV, S. 91.

602 I-10 *Le Loup et l’Agneau*, V. 24f..

603 Vgl. Äsop, *Fabeln* (2007), CLV, S. 91.

604 Vgl. Phaedrus, *fab.* I-1, V. 2f..

„aventure“ besetzen dabei die drei strategischen Orte Anfang, Mitte und Ende des Verses, wodurch ihre Verbindung noch unterstrichen wird.

Deutlicher wird diese Charakterisierung zudem, wenn die Fabel *Le Loup et le Chien* hinzugezogen wird – die fünfte des I. Buches und somit ebenfalls ein Text an einer strategischen Position, da er sich in der Mitte zwischen der ersten Fabel und *Le Loup et l'Agneau* (I-10) befindet. Hier tritt ein Wolf zum ersten Mal in den FABLES als Figur einer Fabel auf.⁶⁰⁵ Der hungrige Wolf trifft auf einen gut genährten Hund, der ihm von seinem bequemen Leben als Hof- und Wachhund erzählt und ihn fast davon überzeugt, ebenfalls in den Dienst der Menschen zu treten. Als der Wolf aber erfährt, dass er dafür seine Freiheit aufgeben muss, lehnt er ab. Das Bild, welches *Le Loup et le Chien* (I-5) von ihm zeichnet, ist das eines recht erbärmlichen Wesens: „Un Loup n'avait que les os et la peau“, wird bereits im ersten Vers herausgestellt. Im weiteren Verlauf wird er als ‚humble‘ (V. 10), ‚misérable‘ (V. 16) und verwandt mit ‚cancres‘, ‚hères‘ und ‚pauvres diables‘ (V. 17) beschrieben, „[d]ont la condition est de mourir de faim“ (V. 18). Als einzige positive Eigenschaft steht seine Freiheit (V. 36–41). Auf dieser beharrt er auch und lehnt das bequeme, aber unfreie Leben des Hundes ab. Mit der Charakterisierung des Wolfes in der zehnten Fabel wird in den Versen fünf und sechs direkt an dieses Bild angeknüpft:

Un Loup survient à jeune, qui cherchait aventure,
Et que la faim en ces lieux attirait.⁶⁰⁶

Im Gegensatz zum gut genährten, kräftigen Wachhund aus *Le Loup et le Chien* (I-5), dem der Wolf körperlich unterlegen ist, weiß dieser, dass er im Vergleich mit dem Lämmchen der Stärkere ist.⁶⁰⁷ So skrupellos, wie der Wolf z. B. bei Phaedrus und auch sonst häufig dargestellt wird, ist er aber nicht, denn er begnügt sich hier nicht mit der gewaltsamen Durchsetzung seiner Interessen, sondern er will auch das Recht – oder zumindest *irgend-* ein Recht – auf seiner Seite haben. Sein Anspruch ist es nicht, einfach nur

605 Bereits in der *Vie d'Ésope le Phrygien*, FC S. 21f. wird die Fabel *Les Loups et les Brebis* erzählt. Sie gehört aber nicht zum eigentlichen Korpus der Fabeln. Zudem treten die Wölfe hier als Gruppe in Erscheinung, nicht aber als Einzelfigur.

606 Dem gegenüber steht allerdings sein Bild in der *Vie d'Ésope le Phrygien*, in der La Fontaine kurz die Fabel *Les Loups et les Brebis* erzählt. Die Wölfe erscheinen hier als grausame und blutrünstige, aber ebenso schlaue Wesen. Im Kontext betrachtet steht in dieser Fabel jedoch die Naivität der Schafe im Vordergrund, die gutgläubig ihren Schutz verlassen und sich in die Hände der Wölfe begeben. Vgl. *La Vie d'Ésope le Phrygien*, FC S. 21f..

607 Allerdings erweist sich das Lamm durch seine Verbündeten, die Hunde und Hirten, als gar nicht so schwach. Durch die Gestaltung der Binnenreime ‚chien-tien‘ und ‚guère-bergers‘ (V. 24f.) wird unterstrichen, dass das Lamm nicht allein steht. Es verliert so auch etwas von seiner Unschuld.

der Stärkere zu sein, sondern er will die besseren Argumente für sein Handeln haben. Deshalb versteckt er seine Triebe hinter erfundenen Anschuldigungen. Er will nicht als jemand erscheinen, der nur seinen Gelüsten unterworfen ist. Die Suche nach rationalen Gründen bzw. eigentlich nach Vorwänden zeigt, dass er sich im Klaren darüber ist, dass sein Handeln als grausam beurteilt wird. Dieses Bewusstsein steht aber im Widerspruch zu seinen Trieben, denn er hat trotz allem Hunger und will das Lamm fressen. Auf der erzählerischen Ebene erscheint es als retardierendes Moment. Das Dilemma, das dieser Widerspruch für den Wolf darstellt, repräsentiert für Sadrin einen Konflikt der christlichen Moral und den Bedürfnissen, die den Menschen dazu verführen, vom Pfad der Tugend abzuweichen. Der Wolf fühlt sich so der christlichen Moral verpflichtet und weiß, dass seine Streitlust und seine Absicht, das Lamm zu töten, nur um seinen Hunger zu stillen, verwerflich sind. Deshalb sucht er nach einer Rechtfertigung für sein Handeln, denn er würde seine eigene Niedertracht nicht ertragen.⁶⁰⁸

Im Vergleich mit den klassischen Vorbildern wird bereits deutlich, dass La Fontaine sich durch seine Gestaltung der Fabel von den traditionellen Deutungen eines Apologs von Wolf und Lamm abzusetzen sucht. In der Positionierung des Lehrsatzes wird dies besonders sichtbar. Dass die *moralité* dieser Fabel, die ursprünglich keinen Lehrsatz hatte, an den Anfang gestellt wurde, deutet in diesem Fall darauf hin, La Fontaines Geschichte von Wolf und Lamm ebenfalls aus einer anderen Perspektive zu betrachten. Die gesellschaftlichen Vorstellungen von Moral, in diesem Fall die christliche Tugendlehre, stehen im Gegensatz zum Wesen der Wölfe, die als ihren Trieben unterworfen dargestellt werden. Es ist hier allerdings nicht das *Wesen* des streitlustigen und gefräßigen Raubtieres selbst, das zu seinem Dilemma führt und ihn unglücklich macht. Vielmehr ist es das *Wissen* darum, seinen Bedürfnissen unterworfen und zu wahrer Tugend unfähig zu sein. Er ist nicht aus Bosheit streitlustig und gefräßig, denn dies würde eine bewusste Entscheidung dafür implizieren. Bosheit wäre es dann, wenn er tatsächlich eine Wahl hätte, wenn er theoretisch anders handeln könnte. Das kann er aber nicht, denn sein Schicksal, sein Wesen, ist ihm vorherbestimmt. So betont der fünfte Vers der Fabel, in dem der Wolf das erste Mal erwähnt wird, seine Gewalttätigkeit („qui cherchait aventure“). Die Verse acht und neun stellen ihn als cholerischen Scharfrichter dar:

Dit cet animal plein de rage;
Tu seras châtié de ta témérité.

Der interne Reim und die Wiederholung des stimmlosen alveolaren Plosiv

608 Vgl. Sadrin, *La Moralité de l'oralité* (1994), S. 377.

[t] unterstreichen die Gewalt und Kraft seiner Drohung. In Vers sechzehn wird er offen als ‚bête cruelle‘ bezeichnet, die so nichts Menschliches mehr an sich habe. Die Figur des Wolfes, Streitlust, Grausamkeit und Gewalttätigkeit werden so als untrennbare Einheit dargestellt. Sein Verhalten wird mit Verweis auf seine ‚Natur‘ und seine Bedürfnisse zwar nachvollziehbar, aber zugleich als Zwang dargestellt.⁶⁰⁹ Gerade aus dem Wissen um diese Unvermeidbarkeit speist sich seine Verzweiflung. Einzig falsche Anschuldigungen, die er den plausiblen Argumenten des Lammes entgegensetzt, und mit denen er sein schlechtes Gewissen zu beruhigen versucht, können ihm einen Ausweg bieten. Mit dieser Darstellung des Wolfes verweist diese Fabel einerseits auf den im 17. Jahrhundert geführten sogenannten ‚Gnadenstreit‘. Damit wird eine Auseinandersetzung zweier Strömungen der katholischen Kirche beschrieben – der Jesuiten und der Jansenisten –, die auf Augustinus (354–430) zurückgeht, und vor allem in Frankreich prominent geführt wurde. Der ‚erste Gnadenstreit‘ zwischen Augustinus und dem britischen Mönch Pelagius (ca. 350–420) im 4. und 5. Jahrhundert n. Chr. verhandelte die Notwendigkeit göttlicher Gnadenwirkung auf das sittliche Handeln des Menschen.⁶¹⁰ Während Pelagius eine solche bestritt und in den Menschen die Fähigkeit sah, durch freien Willensentschluss vor und ohne Hilfe der göttlichen Gnade zur höchsten Stufe sittlicher Vollendung zu gelangen und somit der Verdammnis zu entgehen, vertrat Augustinus die Auffassung, dass das Wesen des Menschen durch die Erbsünde bestimmt ist.⁶¹¹ Durch sie sei sein Handeln grundsätzlich böse, zu guten Taten sei er allein durch Gottes Beistand fähig. Gleichzeitig besteht Augustinus auf der Freiheit des Willens. Denn selbst wenn der Mensch durch die Erbsünde bestimmt ist, sei immer noch eine freie Entscheidung zum Guten oder Bösen nötig. Gott erwählte in seiner Zeitlosigkeit und absoluten Gerechtigkeit diejenigen, die nicht verdammt werden sollen:⁶¹² „[V]on wem er vorher wußte, daß er glauben werde, den erwählt er, um ihm den Hl. Geist zu geben, auf daß er durch gute Werke auch das ewige Leben erlange.“⁶¹³ Der gute Wille im Glauben ist für Augustinus ein Ansatzpunkt für die göttliche Gnade und deshalb keine Garantie oder ein Recht, wie es die Pelagianer sehen. Für Augustinus gibt das gute Handeln, das heißt die freie Entscheidung für den Glauben, der Gnade Gottes gewissermaßen im Nachhinein

609 Vgl. Ott, *La Fontaine als Vorbild* (1982), S. 92f..

610 Vgl. Schneider, *Saint-Cyran und Augustinus* (1967), S. 12.

611 Siehe auch Augustinus, *civ. dei*, XIV.1.

612 Vgl. Schneider, *Saint-Cyran und Augustinus* (1967), S. 12.

613 Augustinus, *in Rom.* 60 (PL 35,2078f.). Zitiert in der deutschen Übersetzung nach Simonis, *Anliegen und Grundgedanke der Gnadenlehre Augustins* (1983), S. 4.

recht.⁶¹⁴ Bei Pelagius sieht er dagegen die Gefahr, ein Recht auf Gnade und somit einen vor Gott autarken Bereich der Natur zu etablieren: den freien menschlichen Willen. Dies bedeutet für Augustinus aber Hochmut, denn das Gute könne allein durch Gott geschehen.⁶¹⁵

Cornelius Jansen (1585–1638), von dem die Bezeichnung der Jansenisten abgeleitet wird, veröffentlichte 1640 mit dem *Augustinus, sive doctrina Sti. Augustini de humanae naturae sanitate, aegritudine, medicina adversus pelagianos et massilienses* seine Lesart der augustinischen Texte und nahm dessen Gedanken wieder auf. Seine Rückbesinnung auf den Kirchenvater ist dabei ein Phänomen der Reformation, und die Wiederbelebung des ‚Gnadenstreites‘ deshalb nur eine parallele Erscheinung.⁶¹⁶ Bedeutendster Vertreter des Jansenismus in Frankreich – Jansen selbst starb kurz nach Veröffentlichung seine Augustinus-Schrift – war Jean du Vergier de Hauranne, besser bekannt als Abbé de Saint-Cyran (1581–1643). In seinen *Lettres chrétiennes et spirituelles* (1638–1642) verteidigte er Augustinus’ Position im Gnadenstreit.⁶¹⁷ „Chaque homme, quelque bon qu’il soit, a toujours dans soi-même, une source et comme un monde de corruption.“⁶¹⁸ Der Mensch ist so seit dem Sündenfall von Adam und Eva auf ewig verdammt. Nur durch die göttliche Gnade können einzelne wenige Menschen aus der Verdammnis errettet werden.⁶¹⁹

Nach Ansicht von Augustinus und der Jansenisten sind die Menschen durch die Erbsünde bestimmt und unwiederbringlich verdammt, bis auf

614 Vgl. Augustinus, *divers. quaest.* I 2.4–6 (PL 40,72–74) und *in Rom. Imperf.* 9 (PL 35,2093f.).

615 Vgl. *divers. quaest.* I 2.4–6 (PL 40,72–74), *in Rom. Imperf.* 9 (PL 35,2093f.) und Simonis, *Anliegen und Grundgedanke der Gnadenlehre Augustins* (1983), S. 15. Für eine ausführliche Diskussion des ‚ersten Gnadenstreits‘ sei auf Simonis’ Aufsatz sowie auf Flasch, *Logik des Schreckens* (1995) verwiesen.

616 Vgl. Schneider, *Saint-Cyran und Augustinus* (1967), S. 13.

617 Vgl. Schneider, *Saint-Cyran und Augustinus* (1967), S. 37.

618 Schneider, *Saint-Cyran und Augustinus* (1967), S. 39.

619 Vgl. Schneider, *Saint-Cyran und Augustinus* (1967), S. 42f..

Im 17. Jahrhundert wurden diese Gedanken in einer gefährlichen Nähe zu den Lehren Jehan Calvins (1509–1564) gesehen, weshalb sich die Jansenisten auch dem Vorwurf der Häresie ausgesetzt sahen. Papst Innozenz X. (1574–1655) erklärte Jansens Glaubensgrundsätze schließlich 1653 und 1656 als häretisch bzw. blasphemisch. Allerdings haben die Jansenisten immer bestritten, dass die ihnen von ihren Gegnern vorgeworfenen Aussagen tatsächlich so von Jansen formuliert wurden. Saint-Cyran stützte sich in seinem Kampf vor allem auf das Kloster Port-Royal. Dessen Äbtissin Jacqueline-Marie-Angélique Arnauld (bzw. Arnault) (1591–1661) mit ihrem Werk *La Fréquente Communion* (1644) und ihre Familie trieben die Auseinandersetzung mit den Jesuiten voran, die als Hauptwidersacher der Jansenisten auftraten. Nach der Verhaftung Saint-Cyrans und der Verurteilung des Jansenismus durch den Papst wurde Port-Royal schließlich schrittweise aufgelöst und die jansenistische Lehre verlor zunehmend an Einfluss. Vgl. Schneider, *Saint-Cyran und Augustinus* (1967), S. 62ff..

einige wenige, die durch die göttliche Gnade für das Heil auserwählt werden – wobei schon in Ewigkeit vorherbestimmt ist, wer erlöst werden wird. Die Wölfe sind gleichermaßen auf ewig durch ihre ‚Natur‘ verdammt, die sie zu grausamen und gewalttätigen Wesen macht. Der Wolf aus *Le Loup et l'Agneau* (I-10) sucht verzweifelt nach einem Ausweg aus diesem moralischen Dilemma, indem er Gründe für sein Handeln vorgibt, die das Lamm nicht widerlegen kann. Noch deutlicher wird der Bezug auf den ‚Gnadenstreit‘, wenn der Wolf aus *Le Loup et le Chien* (I-5) in die Analyse einbezogen wird. Dies liegt nun auch nahe, da dessen Darstellung für seine Charakterisierung aus der späteren Fabel entscheidend ist. *Le Loup et le Chien* (I-5) nimmt einen der wesentlichsten Kritikpunkte am Jansenismus auf. Diesem zu Folge hat der Mensch keinen freien Willen, durch den er unabhängig von der göttlichen Gnade Tugendhaftigkeit erlangen kann. Diese Freiheit des Willens ist es nun, auf der der Wolf in der Fabel besteht. Er lehnt die Bequemlichkeit und Unfreiheit des Hundes ab: Sein Schicksal soll nicht vorherbestimmt sein – er will selbst sein Los wählen können. Der Wille des Wolfes in *Le Loup et l'Agneau* (I-10) ist dagegen nicht frei. Sein Schicksal ist vorherbestimmt, und um dem Wissen um seine determinierte Verdammnis zu entkommen – hier verkörpert durch das Lamm als Symbol der (christlichen) Unschuld⁶²⁰ –, beseitigt er schließlich diesen Spiegel der Erkenntnis.

In der direkt folgenden Fabel wird das Thema – im Zentrum des I. Buches der *FABLES* – noch einmal aufgegriffen. Die nicht weniger bekannte Fabel *L'Homme et son image* (I-11) beschreibt einen Menschen, der seine Laster und Bosheit, die ihm durch Spiegelbilder gezeigt werden, nicht sehen will. Er flieht deshalb vor Spiegeln und der Selbsterkenntnis in einen Wald. Dort begegnet er zwar wieder seinem Spiegelbild, dieses ist jedoch erträglich. In dieser Fabel wird also in der Ästhetik ein Ausweg angeboten: Die Schönheit der „source pure“ (V. 14), die symbolisch für die *Maximes* von La Rochefoucauld steht, führt den Menschen zwar zur Selbsterkenntnis, allerdings auf eine so elegante und reizende Weise, dass er die Erkenntnis seiner moralischen Verwerflichkeit ertragen kann.⁶²¹ Die „onde pure“,⁶²² in der sich das Lamm erfrischte, genügt dazu nicht.

Le Loup et le Chien (I-5) entwirft noch das Bild eines Wolfes, der es vorzieht, sein beschwerliches Los weiter zu ertragen, solange er dafür in Freiheit leben kann. Mag es ihm in Gefangenschaft auch besser gehen, aber Bequemlichkeit zum Preis der eigenen Freiheit zu erhalten, ist es ihm nicht wert. In *Le Loup et l'Agneau* (I-10) werden dann die negativen Folgen der

620 Es ist zudem ein Opfertier und steht in der christlichen Symbolik für Jesus Christus.

621 Siehe hierzu ausführlicher Stierle, *Une Morale du grand siècle?* (2004).

622 I-10 *Le Loup et l'Agneau*, V. 3.

Unfreiheit beschrieben. Denn nicht jeder hat das (vielleicht zweifelhafte) Glück, wie der Hund aus *Le Loup et le Chien* (I-5) errettet zu werden. Der Wolf aus *Le Loup et l'Agneau* (I-10) hat wie der Hund keinen freien Willen, ihm winkt zudem auch nicht die göttliche Gnade der Errettung. Stattdessen verzweifelt er an seinem Schicksal, letztlich niemals wahre Tugendhaftigkeit erlangen zu können.

In der Figur des Wolfes nehmen die FABLES zu Beginn des I. Buches Stellung im ‚Gnadenstreit‘. Zunächst werden dabei beide Glaubensrichtungen gegenübergestellt. *Le Loup et le Chien* (I-5) illustriert in der Figur des Hundes einen Anhänger des Jansenismus‘. Er hat keinen freien Willen, sein Schicksal ist ihm vorherbestimmt, aber die göttliche Gnade hat ihn errettet. So richtet er es sich in einem bequemen Leben ein, in dem er nicht danach fragt, was er tun soll. Der Wolf dagegen, als Gegner des Jansenismus, lebt im Elend, ist aber frei. Und er entscheidet sich bewusst für seine Freiheit, muss dann aber auch die Konsequenzen tragen. Das in dieser Fabel noch recht positive Bild der jansenistischen Gnadenlehre erhält aber in *Le Loup et l'Agneau* (I-10) eine entscheidende Färbung. Denn hier wird in der Figur des Wolfes die Kehrseite des bequemen Lebens beschrieben, das der Hund führt, und die zudem deutlich häufiger auftritt, denn nur wenigen wird die göttliche Gnade zuteil. Der Wolf wird nicht errettet, er ist aufgrund seiner Natur verdammt. Er kann den Anforderungen, die die christliche Tugendlehre trotz allem an ihn stellt, nicht gerecht werden. Damit muss er leben, aber er verzweifelt daran und versucht, mit dieser Erkenntnis umzugehen, indem er scheinbar doch tugendhafte, zumindest aber vernünftige Gründe für sein Handeln sucht.

Die klassischen Versionen der Fabel *Le Loup et l'Agneau* (I-10) verhandeln auf der Sachebene Kraft- und Machtverhältnisse, und auch La Fontaine inszeniert in seiner ursprünglichen Version die despotische, brutale, zynische, grausame und ungerechte Gewalt des Stärkeren, des Wolfes. Die ‚raison du plus fort‘, die als Promythium erst der endgültigen Fassung vorangestellt wurde, ist dabei nicht nur das Recht des Stärkeren, welches das Handeln des Wolfes legitimiert, sondern auch das Recht des Stärksten, das Gesetz Gottes. Der Lehrsatz spielt dabei mit der Mehrdeutigkeit des Ausdrucks ‚du plus fort‘, der sich in diesem Fall sowohl im Komparativ konkret auf die Protagonisten der Fabel, als auch im Superlativ allgemein auf den Mächtigsten überhaupt beziehen kann. Gott hat in diesem Sinne immer recht, bzw. es steht dem Menschen nicht zu, sich ein Urteil darüber zu bilden. Die recht vage formulierte *moralité* der Fabel ermöglicht es dabei erst, den spezifischen Fall des Apologs auf die theologische Dimension des ‚Gnadenstreites‘ zu übertragen.

Erst der Vergleich der Manuskripte mit der endgültigen Fassung der Fa-

bel macht sichtbar, wie spät im Entstehungsprozess der Fabel überhaupt erst ein Lehrsatz eingebaut wurde. Die Positionierung als Promythium verweist auch darauf, dass in der folgenden Erzählung eine Frage der Moral selbst im Zentrum steht, wobei La Fontaine mit der Mehrdeutigkeit des Begriffs ‚moralité‘ zu spielen scheint. Denn ‚moralisch‘ handeln kann der Mensch nach der jansenistischen Glaubenslehre eigentlich nicht, da er durch die Erbsünde bestimmt ist und – ohne göttliche Gnade – wahre Tugendhaftigkeit, wahres moralisches Handeln für ihn nicht möglich sind. Gleichzeitig erweist sich anhand des Wolfes diese Lehre als moralisch fragwürdig, da Handlungen nicht mehr als ‚gut‘ oder ‚böse‘ charakterisiert werden können und der Begriff der Verantwortung seine Bedeutung verliert. Der Wolf handelt nicht grausam oder blutrünstig, sondern nur seinem Wesen gemäß. Auch das Lamm ist nicht ‚unschuldig‘, sondern nur so, wie es ihm vorherbestimmt ist. Beide sind nicht verantwortlich für ihr Handeln, da sie aufgrund ihrer ‚Natur‘ nicht anders handeln können. La Fontaines Spiel mit dem Ort der *moralité* macht auf diese Weise die tiefere Bedeutungsebene dieser Fabel sichtbar, mit der er die unterschiedlichen Auffassungen von Jansenisten und Jesuiten bezüglich der Gnadenlehre vorsichtig gegenüberstellt. Dabei positioniert sich der Fabulist selbst nicht. Dies wäre nicht nur riskant, da der Streit zwischen Jansenisten und Jesuiten zur Zeit der Veröffentlichung des ersten Bandes der FABLES 1668 zwar im Abklingen, aber noch nicht endgültig entschieden war. Es wäre auch wenig glaubwürdig, da sich La Fontaine mit der Veröffentlichung seiner CONTES ab 1665 eher den Ruf eines ‚Libertin‘ als den eines frommen Kirchengängers erworben hatte.⁶²³ Die FABLES übertragen dagegen eine theologische Debatte auf die konkrete Lebenswelt der Menschen, und erweisen so ihre Zugehörigkeit zur moralistischen Literatur.

4. Präsenz in Absenz: *La Cigale et la Fourmi* (I-1) und *L'Aigle et l'Escarbot* (II-8)

4.1 Konzeptionen der *moralité* als Ellipse

Das Fehlen der *moralité*, dieses zwar für die Fabel nicht konstitutiven, aber auch in den FABLES von Jean de La Fontaine so typischen Merkmals,

623 Orioux verweist in diesem Zusammenhang auch darauf, dass La Fontaine sich weder bei den Jansenisten, noch bei den Jesuiten Feinde gemacht hat. Er hatte sogar Freunde bei den Jansenisten, nicht zuletzt seinen Mäzen Nicolas Fouquet. Siehe Orioux, *La Fontaine ou La Vie est un Conte* (1976), S. 322f..

wird in der gattungstheoretischen Diskussion schon frühzeitig thematisiert. Kurz nach der Veröffentlichung des ersten Bandes der *FABLES* publiziert Antoine Furetière 1671 seine Sammlung *Fables morales et nouvelles*. Darin stellt er fest, dass „[la] bonne Fable doit porter en elle mesme sa Moralité“. ⁶²⁴ Es ist also grundsätzlich nicht nötig, die Moralität explizit auszuformulieren, sie kann weggelassen werden, und für eine ‚gute‘ Fabel sollte sie es sogar. Allerdings merkt Furetière an, dass er selbst nicht auf den Lehrsatz verzichtet, um alle Menschen erreichen zu können und „pour instruire le peuple.“ Gleichwohl gibt er zu, dass „[L]es habiles peuvent sauter pardessus, & ne les point lire“. Der Verzicht auf die *moralité* wird also zunächst gattungstheoretisch begründet: Eine Fabel trägt ihre Lehre implizit in sich, sie braucht also nicht ausdrücklich ausgedrückt zu werden. Aus strategischer Sicht kann es aber geboten sein, mit Blick auf die Zielgruppe den Lehrsatz beizufügen. Insbesondere um weniger gebildete Kreise zu erreichen, ist es sogar sinnvoll, immer eine explizite *moralité* zu formulieren.

Antoine Houdar de La Motte stimmt dem in seinem *Discours sur la fable* (1754) weitgehend zu: „C’est à la Fable même à faire naître la vérité dans l’esprit“. ⁶²⁵ Es liegt zudem ein besonderes intellektuelles Vergnügen im Enträtseln der *moralité*:

L’esprit [...] aime à voir plusieurs choses à la fois, & à en distinguer les rapports; il se complait dans cette pénétration adroite, qui sait découvrir plus qu’on ne lui montre; & en apercevant ce qui était couvert de quelque voile, il croit en quelque sorte créer ce qu’on lui cachoit. ⁶²⁶

Während Furetière auf einer rein strategischen und gattungstheoretischen Ebene bleibt, argumentiert La Motte rezeptionsästhetisch in Hinblick auf ein besonderes Lesevergnügen. Damit scheint er auch an La Fontaines Erklärung aus der *Préface* anzuschließen, in der der Dichter feststellt: „On ne considère en France que ce qui plaît“. ⁶²⁷ Die Sorge La Mottes, dem Publikum ein gutes Rätsel zu präsentieren, scheint zudem auf die Vorliebe der mondänen Salongesellschaft für literarische Rätselspiele zu reagieren. Auch Rémon de St. Mard hatte in seinen *Réflexions sur la poésie* (1742) bereits auf den spezifisch allegorischen Charakter der Fabel verwiesen:

624 Hier und für die folgenden Zitate Furetière, *Au lecteur* (1671), n. p..

625 La Motte, *Discours sur la fable* (1754), S. 17.

626 La Motte, *Discours sur la fable* (1754), S. 12. Gleiches treffe auf eine bildlich formulierte *moralité* zu, die erst noch entschlüsselt werden müsse. Vgl. La Motte, *Discours sur la fable* (1754), S. 43.

627 La Fontaine, *Préface*, FC S. 9.

L'allégorie [...] a l'avantage de nous faire entendre une chose dans le temps qu'elle nous en présente une autre; et au moyen de cette petite supercherie qu'elle nous fait, elle donne à notre esprit un exercice doux qui le réjouit.⁶²⁸

Er ist wie La Motte und Furetière der Auffassung, dass „le récit doit porter lui-même sa réflexion“, räumt allerdings auch ein, dass die Lehre mit einem Lehrsatz leichter im Gedächtnis behalten werden kann. Und auch Jacob Grimm betont, dass die Fabel eigentlich keinen Lehrsatz braucht.⁶²⁹

In historischen Konzeptionen der Fabel wird der Verzicht auf die Moralität also einerseits gattungstheoretisch begründet, da die *histoire* die Lehre schon in sich trägt. Zugleich wird argumentiert, dass die Entschlüsselung einer Fabel dem gebildeten Publikum ein besonderes Lesevergnügen bereiten kann. Dieses Argument scheint sogar zu überwiegen, wobei stets betont wird, dass die Ergänzung eines Lehrsatzes aus praktischen Gründen sinnvoll sein kann. Diese Erklärungen sind nicht nur aufgrund ihrer weitgehenden Ignoranz gegenüber ästhetisch-strukturalistischen Analysen problematisch, sondern auch aufgrund ihrer Differenzierung eines ‚gebildeten‘ und ‚ungebildeten‘ Publikums. Dies ist aber insbesondere für das 18. Jahrhundert typisch. Jean-Baptiste le Rond D'Alembert (1717–1783) unterscheidet in seinen *Réflexions sur la poésie* (1760) eine *poésie d'image* und eine *poésie de sentiment*.⁶³⁰ Letztere „exprime avec noblesse des vérités utiles“ und werde von Erwachsenen bevorzugt, während ‚die Jugend‘ von allem beeindruckt sei, was neu und auffällig ist, und deshalb die *poésie d'image* vorziehe. La Fontaine, den er fast abfällig als „poète des vieillards“ bezeichnet, sei nun ein Vertreter der *poésie du sentiment*. Kinder bzw. ungebildete Personen ließen sich von der allegorischen Ausdrucksweise der Fabeln ablenken und könnten die eigentliche Lehre nicht verstehen. In einer auffälligen zeitlichen Nähe zu D'Alembert verdammt bekanntlich auch Jean-Jacques Rousseau die Fabeln La Fontaines als Lektüre für Kinder und Schüler.⁶³¹ Rousseau zufolge sind diese geistig noch nicht in der Lage, den *eigentlichen* Sinn einer Fabel zu verstehen.⁶³² Sie lassen sich

628 Hier und im Folgenden St. Mard, *Sur la fable* (1742), S. 105 und S. 101f..

629 Vgl. Grimm, *Reinhart Fuchs* (1834), S. XIII.

630 Vgl. hier und für die folgenden Ausführungen D'Alembert, *Réflexions sur la poésie* (1822), S. 296f..

631 Nicht so sehr wegen ihres moralischen Gehalts, sondern zu Übungszwecken wurden vor allem die antiken Fabeln im damaligen Unterricht häufig eingesetzt. Sie dienten als Material, das nacherzählt oder imitiert werden sollte, um die Fähigkeiten in der Komposition von Texten zu trainieren. Diese Praxis ist schon beim römischen Rhetoriker Quintilian belegt. Vgl. Wadsworth, *La Fontaine's Theories on the Fable* (1971), S. 119 und Quintilian, *inst.* I,9,2.

632 Vgl. hier und im Folgenden Rousseau, *Émile* (1969), S. 351f..

von der allegorischen Fabelhandlung ablenken und erkennen nicht die dahinter verborgene Lehre. Seiner Auffassung nach können Kinder fiktionale Texte also nur eingeschränkt als solche entschlüsseln:

[I] faut dire la vérité nue aux enfants. [...] [L]a morale de la première fable citée [I-2] est pour l'enfant une leçon de la plus basse flatterie; celle de la seconde [I-1], une leçon d'inhumanité; celle de la troisième [I-4], une leçon d'injustice; celle de la quatrième [II-9], une leçon de satire; celle de la cinquième [I-5], une leçon d'indépendance.⁶³³

Rousseaus Behandlung der Fabel wird dabei zumeist unzureichend wiedergegeben, denn im weiteren Verlauf relativiert er seine zunächst grundsätzliche Ablehnung. Für Jugendliche sind Fabeln vielmehr sogar zu empfehlen, denn sie hätten ein Alter erreicht, in dem sie die formulierte Lehre erkennen, verstehen und beherzigen können. Entscheidend ist für Rousseau aber, beim Lesen nicht das Vergnügen zu nehmen, die Lehre selbst zu erkennen. Am schlimmsten sei es deshalb, die *moralité* am Ende zu platzieren, als ob sie nicht direkt aus der Erzählung hervorgehen würde. Am besten sei es hingegen, nur Fabeln ohne Lehrsatz zu lesen.⁶³⁴

Die moderne Fabelforschung strebt hingegen danach, die Positionierung der *moralité* bzw. den Verzicht auf sie durch eine näher am Text orientierte Analyse zu erklären. Pierre Bornecque versucht zwar noch, die Variationen der Moralität auf La Fontaines größte Absicht zurückzuführen, das Publikum durch zu große Eintönigkeit nicht zu langweilen.⁶³⁵ La Fontaines diesbezügliche Aussage aus der *Préface* und der *Conte Pâté d'anguille* hat allerdings einerseits strategischen Charakter, zielt andererseits aber gerade auf die Vorlieben des zeitgenössischen Publikums ab.

Das Fehlen einer ausdrücklichen *moralité* führt aus einer rezeptionsästhetischen Perspektive tatsächlich zu einer stärkeren Aktivierung des Publikums, das nun aktiv an der Sinnkonstituierung beteiligt wird.⁶³⁶ Auf diese Weise verlagert sich zugleich die pädagogisch-didaktische Funktion der Fabel. Sie liegt nun weniger in einer konkreten Lehre bzw. Belehrung, sondern in der Aktivierung des Publikums, das zu einer genauen Lektüre und Analyse des Textes aufgefordert wird. Gleichzeitig übernimmt es so auch die Verantwortung für möglicherweise gefährliche Interpretationen, die in einer Fabel eine zu starke und offene Kritik sehen. Der Verzicht auf die Moralität ist dabei im Zusammenhang mit der bei La Fontaine erfolgten

633 Rousseau, *Émile* (1969), S. 352 und S. 357.

634 Vgl. Rousseau, *Émile* (1969), S. 540–542.

635 Vgl. Bornecque, *La Fontaine fabuliste* (1983), S. 229.

636 Vgl. Gruffat, *De La Moralité au récit* (1996), S. 78.

Ästhetisierung der Fabel und der Narrativierung der Weisheit zu sehen. Der Lehrsatz ist bei ihm nicht mehr der privilegierte Ort der Sinnkonstituierung, da die Weisheit vielmehr von *histoire* und *récit* getragen wird.⁶³⁷ Für Sabine Gruffat ist es deshalb auch nicht mehr möglich, *moralité* und *histoire* strukturell voneinander zu trennen, da beide fließend ineinander übergehen. Das Fehlen einer expliziten *moralité* bedeutet für sie letztlich die vollständige Versöhnung von Belehrung und Ästhetik.⁶³⁸

Michel Fabre sieht den Verzicht auf die *moralité* im Kontext einer systematischen Öffnung der Interpretation. Während bei La Fontaines Vorgängern die Figuren eindeutig charakterisierbar waren, sei dies in den FABLES nicht mehr der Fall. So werde das Publikum einerseits vor die Aufgabe gestellt, sich selbst ein Urteil über die Figuren bilden zu müssen.⁶³⁹ Andererseits wird einer monothematischen Interpretation vorgebeugt, wenn die Protagonisten nicht mehr einem binären Schema von Gewinner und Verlierer zugeordnet werden können. In den klassischen Fabeln fungieren die Figuren noch entweder als positives oder als negatives Beispiel, von dem gelernt werden soll, abhängig davon, ob die Protagonisten als Sieger oder Verlierer aus dem Konflikt hervorgehen. Jean de La Fontaine breche mit dieser Funktionalisierung, indem bei ihm auch Figuren im Recht sein können, die aus der dargestellten Situation als Verlierer hervorgehen. Das bekannteste Beispiel eines solchen Verfahrens ist bei La Fontaine die Fabel *Le Loup et l'Agneau* (I-10), in der das Lamm mit Recht darauf verweist, dem Wolf keinen Schaden zugefügt zu haben, und dennoch letztlich von diesem gefressen wird.⁶⁴⁰ Aber auch in der Fabel *Les Deux Taureaux et la Grenouille* (II-4) unterliegt die Figur, die eigentlich im Recht ist. Zwei Stiere streiten hier in der Nähe eines Teiches, der von Fröschen bewohnt ist, um eine Kuh. Ein Frosch ahnt aber, dass nur einer der Stiere gewinnen kann und der andere vertrieben, im Teich Zuflucht suchen und so die Frösche zertrampeln wird. Genau dies tritt auch ein, und so erweist sich letztlich der Frosch als Verlierer, auch wenn er im Recht ist.

La Fontaine sprengt dieses simple System aber durch Konstellationen, in denen die Figuren diesem Schema überhaupt nicht mehr zugeordnet werden können.⁶⁴¹ In *Le Corbeau et le Renard* (I-2) triumphiert zwar der Fuchs, ihm kann jedoch nicht uneingeschränkt die Position desjenigen zugesprochen werden, der im Recht ist. Sein Verhalten ist dafür zu hinterhältig, und noch dazu durch seine arrogante Belehrung moralisch frag-

637 Vgl. Gruffat, *De La Moralité au récit* (1996), S. 82f..

638 Vgl. Gruffat, *L'Art du moraliste dans les Fables* (2000), S. 535.

639 Vgl. Fabre, *La Fable comme problème* (1996), S. 206 und S. 209.

640 Siehe für eine ausführliche Analyse Abschnitt III, Kapitel 3.

641 Vgl. Fabre, *La Fable comme problème* (1996), S. 204f..

würdig. Ebenso ist auch der Rabe nicht ganz im Unrecht: Obwohl seine übertriebene Eitelkeit zum Verlust des Käses führt, ist der Hohn, mit dem der Fuchs ihn bedenkt, ungerecht. Auch *Le Loup et le Chien* (I-5) ist von diesem Bruch mit der klassischen Charakterisierung geprägt. In diesem Fall geht der Wolf zudem nicht eindeutig als Sieger aus der Konfrontation hervor, denn er behält zwar seine Freiheit, hungert aber weiterhin. Analog dazu scheint die Entscheidung des Hundes nachvollziehbar, ist sie doch mit einem durchaus angenehmen, bequemen Lebensstil verbunden. Insbesondere durch den Vergleich mit den antiken Versionen dieser Fabeln bei Phaedrus zeigt sich, wie ambivalent die Figurencharakterisierung bei La Fontaine gestaltet ist.⁶⁴² In der Fabel *Rabe, Fuchs und Käse* von Phaedrus gibt es kein Mitleid mit dem Raben und keinen Spott des Fuchses, während bei Äsop letzterer noch eine Belehrung nachschiebt, die allerdings weniger arrogant und spöttisch ist als bei La Fontaine. Und während in Phaedrus' Fabel *Hofhund und Wolf über die Freiheit* zwar die ambivalente Ausgangslage schon angelegt ist, plädiert der Fabulist hier eindeutig zu Gunsten des freien Wolfes. Bei Äsop fehlt hingegen in *Le Loup et le Chien* jegliche Mehrdeutigkeit.

Ein Fehlen der *moralité* betont grundsätzlich ihre Offenheit. Diese besteht zunächst darin, keine Weisheit gegenüber einer anderen hervorzuheben,⁶⁴³ worin zugleich eine Strategie zu sehen ist, gegebenenfalls das kritische Potenzial einer Fabel abzumildern, die sonst als direkter persönlicher Angriff oder zeitgeschichtlicher Kommentar gelesen werden könnte.⁶⁴⁴ Aus struktureller Perspektive ist das Fehlen des Lehrsatzes hingegen als Form der Ellipse zu verstehen, also als die Betonung des Abwesenden durch seine ostentative Abwesenheit. In Anschluss an Wolfgang Iser kann das Fehlen der *moralité* als Leerstelle gedeutet werden. Diese erweist sich als konstitutiv für die größere Offenheit der lafontaineschen Apologe, denn das Auslassen von Inhalten oder Strukturen bricht zunächst mit den Erwartungen des Publikums⁶⁴⁵ und seinen habituellen Dispositionen. Die Leerstelle als Ausdruck dessen, was nicht gegeben ist, stellt ein unbestimmtes Element dar, das in diesem Fall nur durch das Publikum selbst gefüllt werden kann, sodass dies aktiv an der Sinnkonstituierung partizipiert. So stützt die Ellipse auch den für La Fontaines Fabeln charakteristischen Per-

642 Vgl. Phaedrus, *fab.* I-13 und III-7, sowie Chambry, *Fables d'Ésope* (1967), 226 und Äsop, *Fabeln* (2007), CXXIV, S. 74.

643 Giardina, *La Pluralité du sens chez La Fontaine* (1991), S. 15b.

644 Vgl. Gallet, *La Fontaine's Fables* (1976), S. 106.

645 Vgl. hier und im Folgenden Iser, *Der Akt des Lesens* (1976), S. 205, S. 288, S. 293 und S. 321f..

spektivwechsel, durch den seine Texte für neue Interpretation erschlossen werden können.

Einer solchermaßen strukturellen Ellipse kommt unter Berücksichtigung des zeitgeschichtlichen Kontextes auch eine besondere Rolle für die Äußerung von kritischen Gedanken zu. Die absolutistische Monarchie unter Louis XIV und der normative Rahmen der ‚doctrine classique‘ lassen es fraglich erscheinen, inwiefern Literatur im Bewusstsein einer strengen Zensur gesellschaftliche Verhältnisse auch problematisierend darstellen kann. In diesem Kontext entscheidet sich nun Jean de La Fontaine für eine literarische Form, die einerseits häufig als Ausdrucksmittel der Unterdrückten inszeniert wird, die andererseits aber als Allegorie immer auf etwas anderes verweist, als sie selbst sagt. Sie ist somit wie geschaffen, auch Kritik an bestehenden Verhältnisse zu äußern. Der Verzicht auf einen expliziten Lehrsatz erscheint in diesem Zusammenhang nur als Vorsichtsmaßnahme, eine allzu gefährliche Aussage zurückzuhalten und die Fabel – gemäß dem lafontaineschen Diktum, wonach die *moralité* nur dort fehlt, wo sie offensichtlich ist – auf eine eindeutige, ungefährliche Bedeutung zu beschränken.

Aus einer psychologisierenden Perspektive handelt es sich um ein Denken an der Grenze dessen, was überhaupt gedacht oder gesagt werden darf bzw. als ein Denken des Undenkbaren oder des Unsagbaren.⁶⁴⁶ Dieses Undenkbare kann als ein Außen, ein Anderes, Unbestimmtes, als *abject* (Julia Kristeva) charakterisiert werden, als etwas also, das außerhalb des gesellschaftlichen Diskurses liegt, das nicht unter die herrschenden Normen assimiliert werden kann und auf etwas verweist, das außerhalb des Möglichen, Denkbaren, Sagbaren und Akzeptablen liegt.⁶⁴⁷ Etwas so radikal Ausschlossenem wohnt zugleich das Potenzial inne, Identitäten, Systeme und Ordnungen in Frage zu stellen und sich über Grenzen, Regeln und Haltungen hinwegzusetzen sowie die Fragilität und Willkürlichkeit des bestehenden Rechts aufzuzeigen.⁶⁴⁸ Gerade Poesie ermöglicht durch die Offenheit bzw. Unbestimmtheit der poetischen Sprache „la rupture de l'immanence à laquelle se trouve condamné le langage, s'emprisonnant lui-même“,⁶⁴⁹ um zu neuen Wahrheiten oder Ungewissheiten zu gelangen.⁶⁵⁰ Paul Valéry (1871–1945) beschreibt dies auch als ein Denken an der Schwelle, durch das

646 Vgl. Fischers Analyse von Blanchot in *Das Undenkbare denken* (2006).

647 Vgl. Kristeva, *Approaching Abjection* (2008), S. 245.

648 Vgl. Kristeva, *Approaching Abjection* (2008), S. 247. Allerdings ist dieses Potenzial für die FABLES mit Blick auf den Konservatismus ihres Autors und der Moralisten im Allgemeinen zu hinterfragen.

649 Levinas, *Sur Maurice Blanchot* (1975), S. 79, n. 3.

650 Vgl. Levinas, *Sur Maurice Blanchot* (2004), S. 76, n. 3.

ein Raum der Möglichkeiten eröffnet wird.⁶⁵¹ Dieser trete aber nicht offen zutage und tarne sich selbst.

Jean de La Fontaine verzichtet nur in neunzehn Fabeln ganz auf einen expliziteren Lehrsatz. Diese vergleichsweise geringe Zahl belegt, dass dieses Mittel allein kaum dazu geeignet ist, die FABLES deutlich abwechslungsreicher zu gestalten. Ebenso unwahrscheinlich ist es, dass der Autor hier nur beabsichtigt, die Fabel offen zu halten; das Fehlen der Moralität mag dazu beitragen, ist aber nicht das dafür allein ausschlaggebende Kriterium, sodass die Offenheit auch nicht als alleiniger Grund für einen Verzicht auf den Lehrsatz dienen kann. La Fontaine äußert sich zu diesem Aspekt seiner Fabeln schon in der *Préface*. Er erklärt hier, dass „s’il [lui] est arrivé de le faire, ce n’a été que dans les endroits où elle [la moralité,] n’a pu entrer avec grâce, et où il est aisé au lecteur de la suppléer.“⁶⁵² Schon die erste Fabel, *La Cigale et la Fourmi* (I-1) stellt aber einen solchen Sonderfall dar. Dies ist nicht nur sehr ungewöhnlich, da man zunächst erwarten würde, am Beginn einer Textsammlung ein repräsentatives Beispiel zu finden. Zudem ist die Weisheit in diesem Fall auch alles andere als leicht zu erschließen, wie in der Folge noch gezeigt werden wird. Der Verweis auf stilistische Überlegungen erscheint ebenfalls nur vorgeschoben. Es ist darüber hinaus davon auszugehen, dass die *moralité* nicht nur dann fehlt, wenn die Fabel aus ihrer Tradition heraus so bekannt ist, dass schon die *histoire* für die gewünschte moralische Belehrung genügt, wie auch Keiko Ishii zurecht feststellt.⁶⁵³ Wie sehr La Fontaine in diesem Zusammenhang mit den Erwartungen des Publikums spielt,⁶⁵⁴ zeigt sich in der Fabel *Le Chat et les Deux Moineaux* (XII-2). Der Fabulist erklärt hier in falscher Bescheidenheit:

Quelle morale puis-je inférer de ce fait?
Sans cela toute fable est un œuvre imparfait.
J’en crois voir quelques traits; mais leur ombre m’abuse.⁶⁵⁵

Man könnte meinen, dass der Fabulist den Lehrsatz zum unverzichtbaren Bestandteil der Fabel erklärt. Er spielt hier jedoch vielmehr mit der Mehrdeutigkeit des Begriffs ‚morale‘ und intendiert tatsächlich die *sagesse* der

651 Vgl. Fischer, *Das Udenkbare denken* (2006), S. 22.

652 Vgl. La Fontaine, *Préface*, FC S. 9.

653 Vgl. Ishii, *La Fonction morale du récit ésopeque* (1982), S. 20.

654 Siehe zu La Fontaines Spiel mit der Lesererwartung auch McGowan, *Moral Intention in the Fables of La Fontaine* (1966), S. 278.

655 La Fontaine, XII-2 *Le Chat et les Deux Moineaux*, V. 31–33.

Fabel. Andernfalls würde es sich hier um eine Paralipse handeln,⁶⁵⁶ wenn der Fabulist zwar erklärt, dass ein Lehrsatz unverzichtbar ist, im Anschluss daran aber in Form einer *captatio benevolentiae* auf ihn verzichtet. Vertrauenswürdiger ist der *Discours à M. le duc de La Rochefoucauld* (X-14), in dem der Fabulist seine Auffassung erklärt, dass

[...] il faut laisser

Dans les plus beaux sujets quelque chose à penser.⁶⁵⁷

4.2 Philosophie und Intratextualität: *La Cigale et la Fourmi* (I-1)

La Fontaines Umgang mit der *moralité* ist in der ersten eigentlichen Fabel seiner Sammlung besonders auffällig. Im Apolog *La Cigale et la Fourmi* (I-1) fehlt die *moralité*, was dem Text eine größere Offenheit verleiht und mit dem elliptischen Lehrsatz zu einer besonderen Interpretationsleistung auffordert. Berücksichtigt man vor diesem Hintergrund die Nähe der ersten Fabel zu den Einleitungstexten und den philosophischen Horizont, den diese bilden, sowie die allegorische, mythische Rolle und Bedeutung der Zikade,⁶⁵⁸ so wird deutlich, dass das Fehlen der *moralité* als Aufforderung zur Interpretation den FABLES ein philosophisches Programm einschreibt. Dieses Programm, das in der ersten Fabel so anschaulich illustriert wird, versteht die Lektüre von Apologen – und in diesem Sinne die Beschäftigung mit Kunst und Philosophie als Muße im klassischen Sinn – als philosophische Tätigkeit, die den Geist schult und entwickelt.⁶⁵⁹

656 La Fontaine scheint allerdings durchaus eine Vorliebe für dieses rhetorische Mittel zu haben. So erklärt er zunächst in der Widmung *À Monseigneur le Dauphin [I]*, endlich mit seinen Fabeln beginnen zu wollen (FC S. 4). Es folgen dann aber zunächst die *Préface*, die *Vie d'Ésope le Phrygien* und eine zweite Widmung *À Monseigneur le Dauphin [II]*, bevor mit der ersten eigentlichen Fabel begonnen wird. Im *Discours à M. le duc de La Rochefoucauld* (X-14) bekennt der Fabulist: „Ainsi ce discours doit cesser.“ (V. 57), folgt dieser Ankündigung aber erst nach dreizehn weiteren Versen. Siehe hierzu auch Abschnitt IV, Kapitel 3.2.

657 La Fontaine, X-14 *Discours à M. Le duc de La Rochefoucauld*, V. 55f.

658 Häufig spricht man in Bezug auf diese Fabel von der Grille statt von der Zikade, und auch in Übersetzungen klassischer griechischer Texte wird immer wieder von der Grille gesprochen. Ohne eine zoologische Unterscheidung der beiden Insekten zu weit treiben zu wollen, wird in dieser Arbeit die korrekte Bezeichnung Zikade verwendet. Entscheidend dafür ist ein Unterschied in der Lebensweise der Insekten: Während die Grille vorwiegend nachts zirpt, ‚singt‘ die Zikade auch tagsüber. Da diese Eigenschaft aber wesentlich für ihr mythisches Potenzial ist, wird in dieser Arbeit nicht der häufig synonym verstandene Begriff ‚Grille‘ verwendet.

659 Siehe im Folgenden auch Peter, *Fable et philosophie au seuil du recueil* (2017).

La Cigale et la Fourmi (I-1)

La Cigale, ayant chanté
 Tout l'été,
Se trouva fort dépourvue
Quand la bise fut venue.
Pas un seul petit morceau 5
De mouche ou de vermisseau.
Elle alla crier famine
Chez la Fourmi sa voisine,
La priant de lui prêter
Quelque grain pour subsister 10
Jusqu'à la saison nouvelle.
Je vous paierai, lui-dit elle,
Avant l'août, foi d'animal,
Intérêt et principal.
La Fourmi n'est pas prêteuse; 15
C'est là son moindre défaut.
Que faisiez-vous au temps chaud?
Dit-elle à cette emprunteuse.
Nuit et jour à tout venant
Je chantais, ne vous déplaît. 20
Vous chantiez? j'en suis fort aise:
Et bien! dansez maintenant.⁶⁶⁰

Auf den ersten Blick scheint der Sinn dieser kurzen Fabel, mit der Jean de La Fontaine den ersten Teil seiner Fabelsammlung eröffnet, auf der Hand zu liegen: Müßiggängerische Faulheit, verkörpert durch die Zikade, steht der strebsamen, fleißigen und vorausschauenden Ameise gegenüber. Während sich die Zikade allein ihrem Gesang hingibt, sorgt die Ameise für den harten Winter vor. Als die Zikade sie hungrig um eine kleine Spende bittet, erinnert die Ameise ihre Nachbarin daran, nur gesungen zu haben, als es besser gewesen wäre, für schlechte Zeiten vorzusorgen. So lautet die Lehre dieser Fabel: Wer rechtzeitig vorsorgt, muss in Zeiten des Mangels nicht hungern. Das Lob der fleißigen Arbeit triumphiert über den getadelten Müßiggang. Diese scheinbar evidente Lehre wird auch durch das zynische Bonmot der Ameise im letzten Vers der Fabel implizit ausgedrückt: Das ‚danser‘ ist dabei nicht nur ein ironischer Verweis auf das ‚chanter‘ im ersten Vers. Der Ausdruck ‚inviter à danser devant le buffet‘ evoziert den Hunger und spielt so auf die prekäre Situation der Zikade an. Der Vor-

660 I-1 *La Cigale et la Fourmi*.

schlag, doch jetzt zu tanzen, bedeutet aber auch, dass die Zikade gefälligst woanders betteln solle.⁶⁶¹

Eine solche Weisheit erscheint allerdings als nicht besonders attraktiv. Denn es wäre hier ein Dichter – symbolisch dargestellt durch die Zikade –, der sich über die Dichtkunst lustig macht und sein eigenes Metier verunglimpft. Eine Analyse der Fabel in ihrem Kontext und in ihrer ästhetischen Verfasstheit verstärkt die Zweifel an einer so simplen *sagesse*. In der Berücksichtigung der direkt vorangehenden Einleitungstexte wird zunächst vor allem La Fontaines Verbundenheit mit der griechischen Antike deutlich. Er stellt seiner Fabelsammlung nicht nur eine kurze Biographie Äsops voran, sondern auch eine für diese Zeit obligatorische Widmung an den französischen Thronfolger und ein Vorwort. Das erste Buch der Sammlung wird mit einer weiteren Dedikation an den Thronfolger eröffnet. Während diese Zueignungen und sogar die Biographie Äsops zu den obligatorischen Bestandteilen eines Werkes dieser Art in der französischen Klassik gehören, überraschen aber die zahlreichen Verweise auf griechische und römische Dichter und Philosophen der Antike wie Äsop, Sokrates, Platon, Horaz, Quintilianus und Phaedrus. Damit versucht La Fontaine allerdings auch, seine *FABLES* der ‚doctrine classique‘ wieder anzunähern, indem sie durch eine antike Herkunft geadelt werden. Auf diese Weise wird die griechisch-römische Antike für das mit diesen Referenzen vertraute zeitgenössische Publikum andererseits so präsent, dass sich dieser Kontext auch auf die Interpretation der ersten Fabel überträgt, und insbesondere Zikade und Ameise als mythische Gestalten erscheinen.

In der griechischen Mythologie gilt der Gesang der Zikaden als höchste Form der Musik. Plutarch (ca. 45–ca. 125) beschreibt sie auch als „sacrées et vouées aux Muses“⁶⁶² und Anakreon (ca. 575/570–495) sieht sie als Lieblinge Apollons:

Ja, es lieben dich die Musen;
Und weil Phoebus [Apollon] selbst dich liebet,
Gab er dir die helle Stimme.
Nie beschweret dich das Alter,
Weisheitsvolles Kind der Erde,
Liederfreundin, die du Schmerzen,
Die du Fleisch und Blut nicht kennest,
Fast bist du den Göttern ähnlich.⁶⁶³

661 Siehe für die Analyse von ‚danser‘ auch Dandrey, *L'Assomption de la forme brève* (2007), S. 57a.

662 Plutarch, *Moralia* 727E, *Propos de Table* VIII,7.

663 Anakreon, *Ode XLIII «Auf die Grille»*. In der etwas jüngeren Übersetzung von Johann Wolfgang von Goethe:

Sokrates nennt sie „Dienerinnen der Musen“⁶⁶⁴ und macht sie so zu den Gesandten Apollons. An diese Charakterisierung schließt das Bild der Zikade in *La Vie d'Ésope le Phrygien* an, wo sie bereits bekennt: „[J]e ne ronge point vos blés.“⁶⁶⁵ Sokrates berichtet auch von ihrer mythischen Abstammung:

Man sagt nämlich, diese wären Menschen gewesen von denen vor der Zeit der Musen. Als aber diese damaligen so entzückt worden von dieser Lust, daß sie singend Speise und Trank vergessen und so unvermerkt gestorben wären. Aus welchen nun seitdem das Geschlecht der Zikaden entsteht, mit dieser Gabe von den Musen ausgestattet, daß sie von der Geburt an keine Nahrung bedürfen, sondern ohne Speise und Trank sogleich singen, bis sie sterben, dann aber zu den Musen kommen und ihnen verkündigen, wer hier jede von ihnen verehrt.⁶⁶⁶

Dem griechischen Philosophen wird zudem zugeschrieben, als erster Mensch Fabeln in Verse gesetzt zu haben. In einem Traum habe Apollon ihm befohlen, zu dichten.⁶⁶⁷ Sokrates als Philosoph sieht sich jedoch eher als Mann der Wahrheit, nicht der Fiktion. Er habe also Erzählungen genommen, die Wahrheiten vermitteln – die Fabeln von Äsop – und sie in Verse gesetzt.

Es ist erneut Sokrates, der berichtet, wie er einst mit seinen Schülern im

Ja, dich lieben alle Musen,
Phöbus selber muss dich lieben,
Gaben dir die Silberstimme.
Dich ergreift nie das Alter,
weise, zarte, Dichtereugin,
ohne Fleisch und Blut geborne,
leidenlose Erdentochter,
fast den Göttern zu vergleichen.
(Preisendanz, *Griechische Lyrik*, 1959, S. 70.)

664 Platon, *Phaidr.* 262d.

665 La Fontaine, *La Vie d'Ésope le Phrygien*, FC S. 22, und Anakreon, *Ode XLIII «Auf die Grille»*.

666 Platon, *Phaidr.* 259b–c. Siehe dazu auch Johann Nikolaus Götz, der in einem Kommentar zu Anakreons *Ode XLIII «Auf die Grille»*, S. 117, noch von einem anderen Ursprungsmythos berichtet:

Thiton [Tithonos] war der Liebling Aurorens [Eos, die Göttin der Morgenröte]. Sie bat ihm von den Parzen [bzw. Moiren, den Schicksalsgöttinnen; nach dem Mythos hat Eos eigentlich mit Zeus gesprochen] die Unsterblichkeit aus, und bekam sie; aber nicht solche, wie die anderen Götter, die in einer ewigblühenden Jugend besteht. Denn er verlor im Alter, wie andere Menschen, Lebhaftigkeit und Schönheit, und seine Unsterblichkeit ward Auroren zur Last. Daher verwandelte sie ihn aus Mitleid in eine Grille [sic!], hieng ihn in einem Körbgen in die Luft, und erhielt ihn mit Thau.

667 Platon, *Phaid.* 60d–61b.

Schatten eines Baumes rastete. Der Gesang der Zikaden – im Französischen ist es immer *le chant des cigales* – hat ihn dazu ermahnt, seine Zeit sinnvoller zu nutzen, also Philosophie zu betreiben.⁶⁶⁸ In dieser Erzählung werden die Zikaden somit zur Quelle der philosophischen Inspiration. Durch ihre Nähe zu den Musen und zu Apollon, dem Gott der Dichtkunst, stehen sie einerseits mit dem künstlerischen Schaffen in Verbindung, und als Inspirationsquelle andererseits auf Augenhöhe mit den Philosophendichtern Äsop und Sokrates.

Es besteht darüber hinaus eine auffällige Ähnlichkeit im Leben von Äsop, Sokrates und von La Fontaines Zikade. Alle drei sind Meister des Wortes bzw. des Gesanges. Alle drei sind am Ende ihres Lebens vom Tod bedroht: Äsop demonstriert den Bürgern von Delphi ihre politische Kurzsichtigkeit, wodurch sie sich in ihrer Ehre beleidigt fühlen und ihn aus Rache von einer Klippe ins Meer stürzen; Sokrates wird der Blasphemie angeklagt und trinkt den Schierlingsbecher; die Zikade hungert und bekommt keine Hilfe. Alle drei versuchen, sich mit der Macht des Wortes zu retten: Äsop spricht in Fabeln, Sokrates verteidigt sich in einer kunstvollen Rede, die Zikade singt und wendet sich in ihrer poetischen Sprache an die Ameise. Doch alle drei scheitern, und es ist letztlich das Scheitern in einer Gesellschaft, in der Philosophie und Kunst keinen Platz haben.

La Fontaine betont die Ähnlichkeit dieser drei Figuren. Insbesondere Sokrates und Äsop erscheinen als Personen, in denen sich Hässlichkeit bzw. Missgestalt des Körpers und Schönheit bzw. Brillanz des Geistes vereinen. Dieses Motiv findet sich schon im Prolog des *Gargantua* von Rabelais:

Tel disoit estre Socrates, parce que, le voyans au dehors et l'estimans par l'extérieure apparence, n'en eussiez donné un coupeau d'oignon, tant laid il estait de corps et ridicule en son maintien, le nez pointu, le regard d'un taureau, le visaige d'un fol, simple en meurs, rustiq en vestimens, pauvre de fortune, infortuné en femmes, inepte à tous offices de la république, toujours riant, toujours beuvant d'autant à un chascun, toujours se guabelant, toujours dissimulant son divin sçavoir ; mais, aouvrans ceste boyte, eussiez au dedans trouvé une céleste et impréciable drogue : entendement plus que humain, vertus merveilleuse, courage invincible, sobresse non pareille, contentement certain, assurance parfaicte, déprisement incroyable de tout ce pourquoy les humains tant veignent, courent, travaillent, naviguent et bataillent.⁶⁶⁹

668 Vgl. Platon, *Phaidr.* 230b–e.

669 Rabelais, *Gargantua* (1990), „Prologue“, S. 3. Siehe dazu auch Sweetser, *La Fontaine et Ésope* (1989), S. 17a.

La Fontaine verkürzt dies in *La Vie d'Ésope le Phrygien*: „[E]n le douant d'un très bel esprit, elle [la nature,] le fit naître difforme et laid de visage, ayant à peine figure d'homme“.⁶⁷⁰ Und es ist kein Zufall, dass in *Le Paysan du Danube* (XI-7) Sokrates und Äsop als Paten des rhetorisch begabten Donaubauern angerufen werden.

Die Zikade aus La Fontaines Fabel mag nun vielleicht hungern, sie schwebt aber nicht in Lebensgefahr, da sie als mythisches Wesen der Legende nach gewissermaßen unsterblich ist. In ihrer Freigiebigkeit erweist sie sich hingegen als *libertine*,⁶⁷¹ die nicht auf die Herkunft und den Stand der Menschen achtet, sondern jeden gleichermaßen an ihrer Kunst teilhaben lässt: Sie singt den ganzen Sommer, „[n]uit et jour à tout venant“.⁶⁷² Ihre Assoziierung mit Sokrates und Platon macht aus ihr sogar eine Philosophin. Die Ameise offenbart sich hingegen nicht nur als Kunstbanausin, sondern sie hat auch kein Verständnis für das philosophische Erkenntnisstreben der Zikade. In der traurigen Figur, die sie letztlich abgibt, formuliert La Fontaine *kein* Lob der Arbeit, sondern bedauert alle, die ebenso wie die Ameise keinen Sinn für Kunst und Philosophie haben – und diesen auch gar nicht haben wollen. Das letzte Wort hat in diesem Sinne nicht die Ameise, sondern die Zikade: Ihre Antwort besteht in La Fontaines Fabelsammlung, deren Lektüre und Entstehung im Verweis auf Sokrates und Äsop zur philosophischen Tätigkeit werden.

Diese kulturwissenschaftlichen Überlegungen sollen im Folgenden am Text der Fabel selbst belegt werden. Aus dieser stärker literaturwissenschaftlichen Perspektive wird sofort deutlich, dass es sich bei dieser Fabel nicht um ein eindeutiges, offenkundiges Lob der Arbeit handelt, wie schon die Debatte der zeitgenössischen Kommentatoren es zeigt. Rousseau beispielsweise sieht in seiner kritischen Interpretation weniger die vorausschauende Arbeit der Ameise als Vorbild, sondern vielmehr ihre unmenschliche Kaltherzigkeit.⁶⁷³

Zunächst fällt auf, dass gerade die erste Fabel der Sammlung kein typisches Exemplar der Gattung präsentiert und auf den expliziten Lehrsatz verzichtet. La Fontaine ist zudem der erste, der in einer Fabelsammlung diesen Apolog direkt an den Anfang platziert. In der Welt der FABLES ist

670 La Fontaine, *La Vie d'Ésope le Phrygien*, FC S. 12.

671 Im 17. Jahrhundert verschiebt sich in Frankreich die Bedeutung des Begriffs ‚libertin‘. Ursprünglich bezeichnet er eine Person, die von den geltenden Verhaltensweisen abweicht. Nun wird er zunehmend mit Sinnlichkeit und unmoralischem Lebenswandel, aber auch mit einer gewissen Lust am Erkennen assoziiert, sodass der *libertin* auch ein Freigeist ist. Vgl. hierzu ausführlicher Schneider, *Der Libertin* (1970), insbesondere S. 35–44 und S. 172–241.

672 La Fontaine, I-1 *La Cigale et la Fourmi*, V. 19.

673 Vgl. Rousseau, *Émile* (1969), S. 357.

die Zikade auch die einzige Figur, deren Name am Anfang des Titels, am Anfang der Fabel im ersten Vers, aber nirgendwo sonst steht.⁶⁷⁴ Lediglich in *La Vie d'Ésope le Phrygien* tritt sie zuvor in einer von Äsop erzählten Fabel auf, steht hier allerdings für diesen selbst.⁶⁷⁵ Es handelt sich bei *La Cigale et la Fourmi* (I-1) also nicht nur um La Fontaines einzige (eigentliche) Fabel, in der eine Zikade als Figur erscheint. Diese steht noch dazu jeweils ganz am Anfang: im ersten Vers, im Titel und am Anfang der Fabelsammlung, in der ersten Fabel (und davor noch in einem der Einleitungstexte). Diese Figur, die nirgendwo sonst auftritt, in dieser Fabel an einer so exponierten Stelle verweisen darauf, dass die Zikade mit ihrer klassischen Rolle in der Fabel von der Zikade und der Ameise bricht. Zudem spricht La Fontaine – ebenfalls im Unterschied zu seinen Vorgängern – nicht mehr von Ameisen und Zikaden im Plural, sondern im Singular. Dies unterstreicht, dass beide bei La Fontaine nicht als bloße Allegorie einer allgemein zu beobachtenden Verhaltensweise fungieren, sondern dass ihnen durch ihre Individualität und Individualisierung eine besondere Rolle und Bedeutung zukommt.

Vor diesem Hintergrund offenbart die Zikade nun immer deutlicher ihren positiv konnotierten Charakter und übernimmt die traditionellerweise der Ameise zugeschriebene Vorbildfunktion. Die Zikade steht so auch im Zentrum der Fabel, wenn sie in zwei Dritteln der Verse beschrieben bzw. ihre Rede wiedergegeben wird. Üblicherweise steht sonst die Ameise im Vordergrund der Darstellung.⁶⁷⁶ Die ästhetische Gestaltung von *La Cigale et la Fourmi* (I-1) verweist darauf, die Weisheit der Fabel nicht in expliziten Lehrsätzen zu suchen, sondern in der ästhetisch vermittelten Opposition der handelnden Figuren. Jene Figur, die mehr zum ästhetischen Wert einer Fabel beiträgt, erweist sich dann auch als Trägerin der Lehre.⁶⁷⁷

In Hinblick auf *La Cigale et la Fourmi* (I-1) sind die Redeanteile der Zikade literarisch deutlich elaborierter als die der Ameise: Das Metrum des Trochäus und der Paarreim sind regelmäßig, Satzenden fallen auf Versenden, und das Vokabular ist abwechslungsreich. Beispielhaft für die poetische Kraft und Eleganz der Zikade ist der dreisilbige zweite Vers „Tout l'été“, einer der kürzesten Verse in La Fontaines Fabelwerk, der einen dreisilbigen Vers spielerisch immer wieder einsetzt, um den Rhythmus zu wechseln oder einen Aspekt besonders zu betonen. Nur drei Silben umfassen in dieser Fabel in einer stilistischen Antithese die gesamte Dauer des

674 Siehe dazu auch Logan, *La Fontaine, Platon & «La Cigale et la Fourmi»* (2000), S. 38a.

675 La Fontaine, *La Vie d'Ésope le Phrygien*, FC S. 22. V-4 *Les Oreilles du Lièvre* dagegen erzählt von einer Grille (*Grillon*), ausdrücklich nicht von einer Zikade.

676 Vgl. Cutts, *An Anterior Analogue of La Fontaine's «La Cigale et la Fourmi»* (1962), S. 255.

677 Siehe dazu auch Abschnitt III, Kapitel 1.

mehrere Monate andauernden Sommers. Im Gegensatz dazu ist die Rede der Ameise einfach gehalten: Der Blockreim wirkt im Vergleich zum vorangehenden Paarreim schwerfällig und kompliziert, Satzenden liegen oft mitten im Vers, wodurch die Rede abgehackt und unharmonisch erscheint. Das der Sprachmelodie der Wörter gegenläufige Metrum verstärkt diesen Effekt und fällt besonders in Vers 17 auf: „Que faisiez vous au temps chaud?“ Das Metrum fällt entweder neben eigentlich betonte Silben, sodass der Vers auf einer Senkung endet. Oder die dritte und vierte Silbe in ‚faisiez‘ werden zu einer Silbe zusammengezogen, wodurch das Wort lautlich stark verstümmelt wird.

Die Zikade wird häufig als faule Bettlerin charakterisiert.⁶⁷⁸ Eine genaue Analyse zeigt jedoch, dass eine solche Interpretation nicht haltbar ist und offenbar von den klassischen Vorbildern dieses Apologs beeinflusst wurde. Bei La Fontaine bittet sie ihre *Nachbarin* (V. 8) darum, ihr etwas zu leihen – „la priant de lui prêter“ (V. 9) –, das sie mit Zins und Zinseszins – „intérêt et principal“ (V. 14) – in weniger als einem Jahr – „avant l’août“ (V. 13) – zurückerstatten wird. Sie ist bereit, einen Vertrag abzuschließen und unterstreicht ihre guten Absichten mit einem Eid – „foi d’animal“ (V. 13). Es handelt sich hier also nicht um anonymes Betteln, sondern die Zikade bittet vielmehr um einen freundschaftlich-nachbarschaftlichen Gefallen. Das doppelte Diminutiv verdeutlicht auch, wie wenig sie verlangt, nur ein paar Körnchen Getreide zum Überleben – „quelque grain pour subsister“ (V. 10).

Aus ihrem eigentlichen Vertragsangebot wird der Zikade nahezu perfiderweise ein Vorwurf gemacht: Die Begriffe aus der Finanzsprache, mit denen dieser Sachverhalt beschrieben wird, lassen die Vermutung zu, dass es sich hier auch um eine Kritik des Geldverleihens handelt.⁶⁷⁹ Tatsächlich stand das Auskommen als Geldleiher und Wucherer, auch bedingt durch die christliche Tradition,⁶⁸⁰ in Verruf, denn jemand, der darauf angewiesen

678 Vgl. Périvier, *«La Cigale et la Fourmi» comme introduction* (1969), S. 424.

679 Vgl. Giardina, *La Pluralité du sens chez La Fontaine* (1991), S. 14A und Dandrey, *Du Nouveau sur «La Cigale et la Fourmi»* (1998), S. 129a–130b.

680 Zwar lässt sich das religiöse Zinsverbot theologisch mit einigen Bibelstellen begründen (Luk 6, 34f; Ex. 22, 24f; Lev. 25, 35–37; Dtn. 23, 20f.), es scheint aber ursprünglich aus der Kritik der *Zinspraxis* entstanden zu sein, nicht des Zinses selbst. Der christliche Umgang mit dem Zins war dabei durchaus pragmatisch: Im Grundsatz wurde er mit Verweis auf das Äquivalenzprinzip und die *Ablehnung des arbeitslosen Gewinns* verboten. In praktischer Hinsicht wurde er jedoch zumindest geduldet, wenn beide Parteien durch ihn einen Gewinn erzielen konnten. Verurteilt wurde folglich der wucherische, in Geldgier und Habsucht begründete Zins. Das strenge Zinsverbot galt dabei vor allem für den Klerus. 789 wurde unter Karl dem Großen (747/748–814) das Zinsverbot erstmals formal auf den weltlichen Stand ausgeweitet, wobei auch hier eher die *Zinspraxis* verurteilt wurde. Letztlich ausschlaggebend für das christliche Zinsverbot und die Abkehr davon im Spätmittelalter waren allerdings immer gesellschaftliche und ökonomi-

war, konnte offensichtlich nicht von seiner eigenen, anständigen Arbeit leben. Gläubiger und Schuldner sind dem tugendhaften Bürger gleichermaßen suspekt. In diesem Sinne erscheint in unserer Fabel die Zikade in der Tat als moralisch zwielichtiger als die Ameise, die ja wirklich keinen Kredit benötigt, da sie hart arbeitet, und auch so anständig ist, selbst nichts zu verleihen.⁶⁸¹ Bei La Fontaine erweist sich dies aber nicht als eine Tugend, sondern vielmehr als ein Laster, womit auch der an die Zikade adressierte Vorwurf zu relativieren ist, demzufolge sie vom Geld ihrer Nachbarn lebt:

La Fourmi n'est pas prêteuse ;
C'est là son moindre défaut.⁶⁸²

In diesem Vers ist vielmehr die Doppelbödigkeit der lafontaineschen Fabel ersichtlich: Das Lob der Ameise wird negativ formuliert. Sie verleiht kein Geld, ist also sparsam, fleißig und sorgt rechtzeitig vor. Laster wie Faulheit, Kurzsichtigkeit und Verschwendungssucht hat sie deshalb *nicht* oder nur in sehr geringem Ausmaß. Damit entspricht sie dem klassisch-positiven Ideal, das mit den Ameisen verbunden wird. Doch obwohl sie für Klugheit, Fleiß und das vorausschauende, vorsorgende Wirtschaften steht, betont dieser Vers ihr *Laster*, das vielleicht gar keins ist. Das positive Laster könnte die Ameise in Bescheidenheit und Unkenntnis ihrer Tugenden dabei sogar sympathisch erscheinen lassen. Diese vermeintliche Tugend steht jedoch in desto stärkerem Gegensatz zur später offensichtlich werdenden Hartherzigkeit. Die Betonung des Unbedeutenden lässt zudem das abwesende Bedeutsame, den Mangel an Mitgefühl, umso heller strahlen.

Auch wenn an dieser Stelle die Kritik des Geldleihens durch die Verwendung der dafür spezifischen Begriffe in der Tat deutlich gemacht und gleichzeitig für die langfristige planende Arbeit geworben wird, ist das Verhalten der Ameise abstoßend. Sie zeigt sich gefühllos und egoistisch, wenn sie ihrer notleidenden Nachbarin die Unterstützung verweigert und sie am Ende sogar verspottet. In den letzten beiden Versen verhöhnt sie den künstlerischen, aus ihrer Sicht unproduktiven Lebenswandel der Zikade, indem sie ihr vorschlägt, doch jetzt zu tanzen:

sche Entwicklungen, und weniger theologische Erwägungen. Vgl. hierzu ausführlicher Romić, *Zinsen* (2009), insbesondere S. 59–61 und S. 75–93.

681 Vgl. Cutts, *An Anterior Analogue of La Fontaine's «La Cigale et la Fourmi»* (1962), S. 256f..

682 I-1 *La Cigale et la Fourmi*, V. 15.

Vous chantez ? j'en suis fort aise:
Et bien! dansez maintenant.⁶⁸³

In der Tat ist diese letzte Replik der Ameise ein gelungenes Bonmot, das den ersten Vers wieder aufgreift und zugleich die Wortkunst des schlaunen Fuchses aus der direkt folgenden Fabel *Le Corbeau et le Renard* (I-2) vorwegnimmt.⁶⁸⁴ In diesem Apolog schmeichelt der Fuchs dem eingebildeten Raben solange, bis dieser den Käse, den er im Schnabel hält, fallen lässt. Doch ist der Fuchs deshalb die positive Figur der Fabel? Mit Rousseau wäre vielmehr zu fragen, ob der lächerliche Rabe in seiner naiven Eitelkeit oder der heuchlerische Fuchs tatsächlich nachahmenswert sind.⁶⁸⁵ Sicherlich hat der Fuchs, dem hier die Moral in den Mund gelegt wird, Recht, wenn er dem Raben mit auf den Weg gibt, sich nicht von schönen, schmeichelnden Worten blenden zu lassen. Aber sollte sein Verhalten deshalb zur Nachahmung empfohlen werden? Wie in *La Cigale et la Fourmi* (I-1) ist auch hier die Tugendhaftigkeit der Träger der Moral – wenn die Ameise als solcher betrachtet werden soll – moralisch fragwürdig.⁶⁸⁶

La Cigale et la Fourmi (I-1) erweist sich als typisches Beispiel der Doppelbödigkeit, die La Fontaines Fabeln zu einem Bündel von Weisheit(en) machen. Hier, im ersten Apolog des I. Buches, ist auch die klassische eindeutige Rollenverteilung aufgebrochen, sodass die Funktion der beiden Protagonisten völlig im Unklaren gelassen wird. Auf den ersten Blick stehen sich vorausschauende Weitsicht und fauler Müßiggang gegenüber, verbunden mit einer Kritik an der Praxis des Geldverleihens. Dabei scheint der Fabulist ein Lob auf die fleißige Ameise zu singen, und sich über die kurz-sichtige, vergnügungssüchtige Zikade lustig zu machen. Eine intratextuelle Analyse hat in Verbindung mit einer kulturwissenschaftlichen Deutung der Figur der Zikade aber gezeigt, dass die Lektüre der FABLES als eine philosophische Tätigkeit zu verstehen ist, und die Ameise als Symbol der Engstirnigkeit zu lesen ist. Eine genaue philologische Analyse etabliert ergänzend dazu die Zikade als Träger der Weisheit. La Fontaine verzichtet zwar auf einen ausdrücklichen Lehrsatz, öffnet aber auf diese Weise das Bewusstsein für eine konzentrierte Lektüre seiner Texte. In diesem Sinne fungiert *La Cigale et la Fourmi* (I-1), trotz ihrer oberflächlichen Besonderheiten, als typisches Beispiel für die vielfältigen Bedeutungsebenen in den Fabeln von

683 I-1 *La Cigale et la Fourmi*, V. 21f.. Siehe dazu auch Knauth, *La Fontaines «La Cigale et la Fourmi»* (1980), S. 278f..

684 Vgl. Noille-Clauzade, *La Cigale et le Renard* (2011), n. p..

685 Vgl. Rousseau, *Émile* (1969), S. 351–357.

686 Vgl. Noille-Clauzade, *La Cigale et le Renard* (2011), n. p..

Jean de La Fontaine, und somit als exemplarische Text, der für die Eröffnung der Fabelsammlung bestens geeignet ist.

4.3 Antagonismus, Konkurrenz und Kooperation: *L'Aigle et l'Escarbot (II-8)*

L'Aigle et l'Escarbot (II-8)

L'Aigle donnait la chasse à Maître Jean Lapin,
Qui droit à son terrier s'enfuyait au plus vite.
Le trou de l'Escarbot se rencontre en chemin:
 Je laisse à penser si ce gête
Était sûr; mais où mieux? Jean Lapin s'y blottit. 5
L'Aigle fondant sur lui nonobstant cet asile,
 L'Escarbot intercède et dit:
Princesse des Oiseaux, il vous est fort facile
D'enlever malgré moi ce pauvre malheureux;
Mais ne me faites pas cet affront, je vous prie, 10
Et, puisque Jean Lapin vous demande la vie,
Donnez-la-lui de grâce, ou l'ôtez à tous deux:
 C'est mon voisin, c'est mon compère.
L'Oiseau de Jupiter, sans répondre un seul mot,
 Choque de l'aile l'Escarbot, 15
 L'étourdit, l'oblige de se taire,
Enlève Jean Lapin. L'Escarbot indigné
Vole au nid de l'Oiseau, fracasse en son absence
Ses œufs, ses tendres œufs, sa plus douce espérance:
 Pas un seul ne fut épargné. 20
L'Aigle étant de retour et voyant ce ménage,
Remplit le ciel de cris, et pour comble de rage,
Ne sait sur qui venger le tort qu'elle a souffert.
Elle gémit en vain, sa plainte au vent se perd.
Il fallut pour cet an vivre en mère affligée. 25
L'an suivant elle mit son nid en lieu plus haut.
L'Escarbot prend son temps, fait faire aux œufs le saut:
La mort de Jean Lapin derechef est vengée.
Ce second deuil fut tel que l'écho de ces bois
 N'en dormi plus de six mois. 30
 L'Oiseau qui porte Ganymède
Du Monarque des Dieux enfin implore l'aide,
Dépose en son giron ses œufs, et croit qu'en paix
Ils seront dans ce lieu, que pour ses intérêts

| | |
|---|----|
| Jupiter se verra contraint de les défendre: | 35 |
| Hardi qui les irait là prendre. | |
| Aussi ne les y prit-on pas. | |
| Leur ennemi changea de note, | |
| Sur la robe du Dieu fit tomber une crotte: | |
| Le Dieu la secouant jeta les œufs à bas. | 40 |
| Quand l'Aigle sut l'inadvertance, | |
| Elle menaça Jupiter | |
| D'abandonner sa cour, d'aller vivre au désert, | |
| De quitter toute dépendance | |
| Avec mainte autre extravagance. | 45 |
| Le pauvre Jupiter se tut: | |
| Devant son tribunal l'Escarbot comparut, | |
| Fit sa plainte, et conte l'affaire: | |
| On fit entendre à l'Aigle enfin qu'elle avait tort. | |
| Mais les deux ennemis ne voulant point d'accord, | 50 |
| Le Monarque des Dieux s'avisa, pour bien faire, | |
| De transporter le temps où l'Aigle fait l'amour | |
| En une autre saison, quand la race escarbote | |
| Est en quartier d'hiver, et comme la Marmotte | |
| Se cache et ne voit point le jour. ⁶⁸⁷ | 55 |

Die Fabel *L'Aigle et l'Escarbot* (II-8) über eine Fehde zwischen Adler und Skarabäus enthält wie *La Cigale et la Fourmi* (I-1) keinen Lehrsatz, scheint aber auf den ersten Blick leicht verständlich. So ist es doch gerechtfertigt, wenn der hochmütige Adler für den Tod des Hasen bestraft wird, noch dazu von einem so unscheinbaren Käfer wie dem Skarabäus. Diese Fabel lehrt in Collinets Interpretation „à ne mépriser aucun ennemi, pour négligeable qu'il paraisse“.⁶⁸⁸ Der Verzicht auf einen Lehrsatz nimmt auch La Fontaines Ankündigung aus der *Préface* auf: Diese Fabel ist so eindeutig, dass ein Lehrsatz wirklich nicht nötig ist. Zumal der Apolog auch schon in *La Vie d'Ésope le Phrygien* erzählt wird. Äsop wendet sich mit ihm an die Bürger von Delphi und versucht sie davon zu überzeugen, ihn nicht hinzurichten:

687 II-8 *L'Aigle et l'Escarbot*. Diese Fabel ist ein Beispiel für die Ungenauigkeiten der von Jean-Pierre Collinet besorgten jüngsten Ausgabe der FABLES in der *Bibliothèque de la Pléiade* von 1991. Im Gegensatz zu den meisten anderen aktuellen Ausgaben greift Collinet nicht auf die letzte von La Fontaine veröffentlichte Version, sondern auf die erste, 1668 gedruckte Fassung zurück, in der Vers 44 noch enthalten ist. Schon in der zweiten Ausgabe seiner Fabeln von 1678 streicht La Fontaine diesen Vers aber. Collinet signalisiert dies auch nicht in der editorischen Notiz zu dieser Fabel.

688 Collinet, *Notes et variantes* (1991), S. 1083.

Il vous arrivera la même chose qu'à l'Aigle, laquelle, nonobstant les prières de l'Escarbot, enleva un Lièvre qui s'était réfugié chez lui. La génération de l'Aigle en fut punie jusque dans le giron de Jupiter.⁶⁸⁹

Insbesondere durch die nahezu wortgleiche Erzählung der Fabel in Versform, auffällig sichtbar im Gebrauch von ‚nonobstant‘ (V. 6), enthüllt sich die eindeutige Weisheit dieser nur selten von der Forschung behandelten Fabel.⁶⁹⁰ In der *Préface* steht sie allerdings in einem klassischen Kontext als rhetorisches Mittel. Der Skarabäus ist hier auch eindeutig mit dem Sprecher zu identifizieren, wodurch die Bedeutung der Fabel festgelegt ist.

Eine solche Auslegung des Apologs in Versform erweist sich aber als voreilig, auch weil sie die Fabel auf eine eindeutige Aussage zu reduzieren versucht. La Fontaines Programmatik aus der *Préface* muss in ihrem Kontext betrachtet werden. Denn wenn tatsächlich überall dort, wo der Sinn eindeutig ist, kein Lehrsatz steht, hätte der Autor damit einerseits unterstrichen, dass nur wenige seiner Fabeln leicht verständlich sind, andererseits aber auch angedeutet, dass die meisten seiner Apologe versteckte Botschaften enthalten. Dies käme aber einer Einladung an die Zensur gleich, seine Texte aufmerksamer zu studieren, als es La Fontaine lieb sein konnte. Der Vergleich der Prosafabel in *La Vie d'Ésope le Phrygien* und der Fabel in Versform macht hingegen einen auffälligen Unterschied deutlich: Während in der Fabel die Brut des Adlers in drei aufeinanderfolgenden Jahren gestört wird, bleibt *La Vie d'Ésope le Phrygien* allgemeiner und erweitert so die Bestrafung des Adlers auf seine gesamte Nachkommenschaft bzw. grundsätzlich auf seine Fähigkeit zur Reproduktion.⁶⁹¹ Darin ist ein erster Hinweis auf die Unverhältnismäßigkeit der Rache des Skarabäus zu sehen, auf die später genauer eingegangen wird.

Wieder ist es zudem im Vergleich mit der klassischen antiken Tradition, in der von Äsop eine Fabel *Der Adler und der Mistkäfer* überliefert ist, dass La Fontaines gezielte Gestaltung seiner Apologe besonders deutlich hervortritt. Äsop berichtet bis auf wenige Abweichungen den gleichen Sachverhalt. Hier frisst der Adler den Hasen sogar vor den Augen des Käfers, während er bei La Fontaine nur entführt wird – was aber spätestens in Vers 28 eindeutig aufgelöst wird, wenn der Fabulist den Tod des Hasen für gesühnt erklärt: „La Mort de Jean Lapin derechef est vengée.“ Äsop betont hingegen die Rachsucht des Käfers, der jedes Mal die Brut des Ad-

689 La Fontaine, *La Vie d'Ésope le Phrygien*, FC S. 26.

690 Siehe beispielsweise von Stackelberg, *Die Fabeln La Fontaines* (1995), S. 73–75.

691 Im zeitgenössischen Sprachgebrauch steht ‚génération‘ in diesem Kontext für die Nachkommen und die Fortpflanzung von Tieren. Siehe dazu Furetière, *Dictionnaire universel* (1690), I, S. 825b und das *Dictionnaire de l'Académie française* (1694), I, S. 518.

lers aus dem Nest wirft, nicht nur über drei Jahre hinweg wie bei La Fontaine. Auch verteidigt sich der Käfer nicht vor Zeus' Gericht, sondern der Göttervater setzt sofort einen veränderten Brutzyklus der Adler fest. Die Fabel endet mit der Lehre, dass niemand unterschätzt werden solle, denn niemand sei so machtlos, dass er ein einmal erlittenes Unrecht oder eine schlechte Behandlung nicht rächen könnte.⁶⁹²

Bei Jean de La Fontaine eröffnet *L'Aigle et l'Escarbot* (II-8) einen Zyklus von fünf Fabeln, die eine ähnliche Grundkonstellation thematisieren und die mit Strowski als ‚noyau thématique‘ verstanden werden können. Aus dieser Perspektive ist anzunehmen, dass die Fabeln II-8 bis II-12 vom Autor bewusst gruppiert und angeordnet wurden. Der Verzicht auf eine *moralité* in der ersten Fabel dieser Gruppe unterstreicht die Kohärenz der Reihe, in der die Weisheit aus dem Kontext und intratextuellen Verweisen zu erschließen ist.

Zunächst wiederholt sich in den auf *L'Aigle et l'Escarbot* (II-8) folgenden Fabeln die Figurenkonstellation: An die Stelle des Adlers als Vogel und König der Lüfte bzw. Vogel des Königs der Götter treten der Löwe als König der Tiere und die Taube als Vogel. Analog zum Skarabäus treten Mücke und Ameise als Insekten und die Ratte als kleines Tier auf. Die Fabel *Le Lion et le Moucheron* (II-9) variiert in der direkten Folge die antagonistische Grundkonstellation, in der ein vermeintlich Schwächerer (die Mücke) vom vermeintlich Stärkeren (dem Löwen) verachtet und unterschätzt wird. Der erste Vers der Fabel fungiert dabei als Relais, da er aus der Perspektive des Löwen bzw. des Adlers ebenso auf den Skarabäus bezogen werden kann: „Va-t'en, chétif Insecte, excrément de la terre.“⁶⁹³ Auffällig ist hier auch der Beginn *in medias res*, wodurch die Schimpfworte des Löwen also grundlos erscheinen und die vorangehende Fabel von Adler und Skarabäus evoziert wird. Zugleich wird auf diese Weise die Geringschätzung des Insektes wiederholt, das der Adler mit keinem Wort gewürdigt hatte – „L'Oiseau de Jupiter, sans répondre un seul mot“⁶⁹⁴ –, und das der Löwe mit Flüchen bedenkt. Auch in der Fabel vom Löwen und der Mücke triumphiert das Insekt schließlich über den Mächtigen. Dessen Grausamkeit wird aber nicht mehr so deutlich inszeniert und erscheint als royaler Hochmut, auf den die harmlose Mücke reagiert. Vielmehr wirkt der Löwe beinahe als Opfer, da er von der Mücke so lange gehetzt wird, bis er schließlich vor Erschöpfung tot zusammenbricht (V. 29). Während in der ersten Fabel noch Jupiter (bzw. Zeus) einen Kompromiss zwischen beiden Parteien her-

692 Vgl. Äsop, *Fabeln* (2007), III, S. 9f..

693 II-9 *Le Lion et le Moucheron*, V. 1.

694 II-8 *L'Aigle et l'Escarbot*, V. 14.

stellt, erweisen sich in der zweiten Fabel die Penetranz, die Eitelkeit und der Hochmut der Mücke als so groß, dass sie zum Tod des Löwen führen und sie zugleich blind für Gefahren macht, sodass die Mücke im Netz einer Spinne endet. *Le Lion et le Moucheron* (II-9) schließt mit einem Lehrsatz, den man schon bei *L'Aigle et l'Escarbot* (II-8) erwartet hätte (V. 36f.), fügt ihm aber noch eine entscheidende Wendung hinzu:

Quelle chose par là nous peut être enseignée?
J'en vois deux, dont l'une est qu'entre nos ennemis
Les plus à craindre sont souvent les plus petits;
L'autre, qu'aux grands périls tel a pu se soustraire,
Qui périt pour la moindre affaire.⁶⁹⁵

Die größte Gefahr geht häufig von den Kleinsten aus, und vor allem sind es die kleinen Gefahren, die uns oftmals zum Verhängnis werden.

Mit der Fabel *Le Lion et le Rat* (II-11) wird die etablierte Konstellation aufgenommen und variiert, sodass hier die Ratte an die Stelle eines Insektes tritt. Sie teilt mit dem Mistkäfer allerdings neben ihrer im Vergleich zum Löwen geringen Körpergröße auch den Lebensraum und den Status. Diese Ausgangssituation kennt wie schon *Le Lion et le Moucheron* (II-9) nur noch zwei Protagonisten, allerdings nehmen die Ereignisse hier eine andere Wendung. Beide streiten sich nicht mehr, vielmehr lässt der Löwe die seinen Fängen zu nahe gekommene Ratte am Leben und wird dafür später von ihr aus einem Netz befreit. Diese Fabel inszeniert also einen Löwen, der offenbar schon seine Lehren aus den Abenteuern des Adlers und seines von der Mücke gehetzten Artgenossen gezogen hat. Er weiß, wie der Lehrsatz es formuliert, dass „[o]n a souvent besoin d'un plus petit que soi“, und dass letztlich

Patience et longueur de temps
[...]
Font plus que force ni que rage.⁶⁹⁶

Noch deutlicher wird diese Entwicklung in der letzten Fabel der Serie, *La Colombe et la Fourmi* (II-12), die mit *Le Lion et le Rat* (II-11) eine Doppelfabel bildet. Der Status als Doppelfabel⁶⁹⁷ unterstreicht dabei zunächst die Verbindung der beiden Apologe. Hier wird das bekannte Schema nun

695 II-9 *Le Lion et le Moucheron*, V. 35–39.

696 II-11 *Le Lion et le Rat*, V. 2 und V. 17f..

697 Siehe zu den Doppelfabeln insbesondere Patrick Dandreys Dissertationsschrift *Une politique implicite de La Fontaine* (1981) sowie Collinet, *Le Cas particulier des fables doubles* (1970).

dahingehend abgewandelt, dass kein ‚König‘ der Tiere mehr vertreten ist, sondern an seiner Stelle eine Taube, die allerdings als Vogel wieder auf den Adler aus *L'Aigle et l'Escarbot* (II-8) verweist. Die Rolle des Skarabäus übernimmt nun die weniger glanzvolle Ameise. Diese wird zunächst von der Taube vor dem Ertrinken gerettet. Später bedankt sich die Ameise, indem sie einem Jäger, der der Taube nachstellt, in die Ferse beißt und den Vogel rettet. In dieser Fabel steht also von Beginn an nicht ein Konflikt der Protagonisten im Fokus. Beide stehen sich hingegen in Situationen äußerster Lebensgefahr bei, und das durchaus selbstlos. So steht am Ende dieses thematisch verbundenen ‚Zyklus‘ von Fabeln zwar die noch etwas platte Lehre vom Beginn der Doppelfabel aus *Le Lion et le Rat* und *La Colombe et la Fourmi* (II-11 und II-12):

Il faut, autant qu'on peut, obliger tout le monde:
On a souvent besoin d'un plus petit que soi.⁶⁹⁸

Dies wird aber spätestens durch die zweite Fabel in ein Plädoyer für Kooperation und gegenseitige Hilfe verwandelt. Schon die Ameise erscheint wesentlich bescheidener als der hochmütige Skarabäus aus *L'Aigle et l'Escarbot* (II-8). Die Taube ist im Gegensatz zu Adler und Löwe auch kein Symbol der Krieger, sondern des Friedens. Mit Zeus ist sie dennoch verbunden: Zwei Tauben stehen für eine symbolische Darstellung der Göttin Venus (bzw. Aphrodite), die nicht nur die Göttin der Liebe, sondern auch eine Tochter des Zeus ist. Als ‚Oiseau de Vénus‘ (V. 30) wird sie auch in der Fabel explizit apostrophiert. Am Ende dieses Zyklus steht also eine Botschaft des friedlichen Miteinanders im Interesse aller Beteiligten. Der Konflikt, der durch den Vogeljäger verkörpert wird, wird hingegen durch den Biss der Ameise in die Ferse des Jägers als ‚Achillesverse‘ des Zusammenlebens enttarnt.

L'Âne chargé d'éponges et l'Âne chargé de sel (II-10) steht im Zentrum des ‚Zyklus‘ und scheint auf den ersten Blick die diskursive Reihung der vier Fabeln mit einem gänzlich anderen Thema zu unterbrechen. Vor allem treten hier zwei neue Protagonisten auf, sodass die vertraute Figurenkonstellation nicht wieder aufgenommen wird. Auf den zweiten Blick wird aber deutlich, dass diese Fabel tatsächlich den Mittelpunkt der Reihe bildet und einen wesentlichen argumentativen Schritt ermöglicht. Die Lehrsätze aus den ersten beiden Fabeln, die darauf hinwiesen, einen vermeintlich kleinen Gegner bzw. vermeintlich kleine Gefahren nicht zu unterschätzen, werden hier gewissermaßen abstrahiert.

Ein mit Schwämmen und ein mit Salzsäcken beladener Esel werden

698 II-11 *Le Lion et le Rat*, V. 1f..

in dieser Fabel von ihrem Besitzer zum Markt getrieben. Auf ihrem Weg müssen sie einen Fluss überqueren. Der Esel mit den Salzsäcken durchschwimmt ihn zuerst, wobei sich das Salz auflöst und die vorher schweren Säcke leicht werden. Der andere Esel folgt seinem Beispiel, wird aber von den vorher leichten Schwämmen, die nun das Wasser aufsaugen und schwer werden, ertränkt. Der Lehrsatz

[...] il ne faut point
Agir chacun de même sorte⁶⁹⁹

verweist darauf, dass man sich gut überlegen sollte, wessen Beispiel man unter welchen Bedingungen folgen will.

In ihrem Kontext betrachtet wird die enge Verknüpfung dieses Apologes mit den zwei jeweils vorangehenden und nachfolgenden Fabeln deutlich. Zunächst spiegeln die Lasten der beiden Esel die Umkehrung der Kräfteverhältnisse aus den ersten beiden Fabeln: Die Salzsäcke wiegen zunächst schwer, lösen sich dann aber im Wasser auf; die Schwämme sind sehr leicht, bis sie im Wasser schwer werden. So wird das Thema der ersten beiden Fabeln variiert: Eine schwere Last und große Aufgabe können sich als leicht erweisen, und ein leichtes Gewicht kann sich als tödliches Gepäck herausstellen. Den Lehrsatz scheinen schließlich Löwe, Ratte, Ameise und Taube aus den folgenden beiden Fabeln berücksichtigt zu haben, denn sie handeln *nicht* wie ihre Vorgänger, was sich für sie als überlebensnotwendig erweist.

Als erste von fünf Fabeln einer thematischen Reihe erscheint *L'Aigle et l'Escarbot* (II-8) als Auftakt und Inszenierung antagonistischer, zur Lösung eines Streits unfähiger Figuren. Die Weisheit dieses Apologes liegt hier im Zyklus der fünf Fabeln, die so angeordnet sind, dass sich die Gnade des Löwen aus *Le Lion et le Rat* (II-11) und die gegenseitige Hilfe von Taube und Ameise aus *La Colombe et la Fourmi* (II-12) als best-practice-Modelle darstellen. Blinde Rachsucht, Hochmut und stumpfe Nachahmung enden dagegen tödlich. Insofern benötigt *L'Aigle et l'Escarbot* (II-8) letztlich keinen ausdrücklichen Lehrsatz, sondern fungiert als negatives, nicht nachzuahmendes Beispiel.

Bei einer Betrachtung der Fabel von Adler und Skarabäus ohne Berücksichtigung des Kontextes stellt sich dies anders dar. Zunächst fällt auf, dass die Charakterisierung der Figuren bei La Fontaine im Vergleich zu Äsop – bei Phaedrus ist die Fabel nicht überliefert – deutlich differenzierter ausfällt, wobei La Fontaine an die klassische Mythologisierung von Adler und Skarabäus anknüpft. Als literarisches Symbol steht jener für Macht, Stär-

699 La Fontaine, II-10 *L'Âne chargé d'éponges et l'Âne chargé de sel*, V. 33f..

ke sowie siegreiche Überlegenheit, gilt seit der Antike als König der Lüfte und wird als Symbol von Staaten genutzt. Damit verbunden ist vor allem die ihm zugeschriebene Scharfsichtigkeit als Eigenschaft eines guten Herrschers.⁷⁰⁰ Diese Charakterisierungen bestimmen seine Rolle in der griechischen Mythologie, in der er Zeus zugeordnet ist und als göttliches Werkzeug und Überbringer göttlicher Botschaften dient. Im Alten Testament ist sein Bild hingegen etwas differenzierter, hier steht er zwar für die Fürsorge Gottes und in Gestalt des Phönix für Verjüngung und Auferstehung. Zugleich gilt er aber auch als Seelenräuber und verkörpert die Todsünde des Hochmuts. In La Fontaines Fabel überwiegt am Anfang seine aus der griechischen Mythologie stammende Funktionalisierung. So wird er (bzw. sie, es handelt sich ja um ein Weibchen) als ‚Princesse des Oiseaux‘⁷⁰¹ apostrophiert, der bei Jupiter bzw. Zeus Zuflucht sucht, dem er einst den Jüngling Ganymedes zugeführt hatte.

Der Skarabäus wird in einigen deutschen Übersetzungen der Fabeln Äsops missverständlich als Mistkäfer, Goldkäfer oder einfach als Käfer bezeichnet.⁷⁰² Zoologisch ist der Skarabäus zwar ein solcher, die Benennung als Mistkäfer und nicht als Skarabäus wird aber seinem mythischen Gehalt nicht gerecht. In den Mythologien des Altertums gilt er als Glücksbringer und göttliches Tier, das mit Sonne und Mond assoziiert ist. Er steht für Weisheit und eine Herrschaft der Vorsehung, in der er als eine Form der Exekutive des Kosmos erscheint. Als Glücksbringer wurden Amulette mit Skarabäus-Darstellungen von Kriegern getragen. In Form von Grabamuletten wurden Skarabäus-Steine als Grabbeigabe verwendet, die den Weg und den Aufenthalt im Jenseits sichern sollten.⁷⁰³ Seine Larven schlüpfen in der von ihm gerollten Kugel aus Dung, sodass er auch als Wesen gilt, das aus dem schmutzigsten Stoff etwas Neues oder Ideales erschaffen kann. Aus dieser Tatsache resultiert auch die Bedeutung seines Namens, der ihn als ‚aus sich selbst entstanden‘ bestimmt.⁷⁰⁴ Daran knüpft auch Aristophanes in seiner Komödie *Frieden* an. Der Gewinner Trygaios reitet hier auf einem gemästeten Mistkäfer in den Himmel, um dort mit Zeus zu sprechen und die Göttin des Friedens, Eirene, herabzuholen und so den endlosen Krieg auf der Erde zu beenden. Die

700 Vgl. zur Symbolik des Adlers Herrmann-Trentepohl, *Adler/Aar* (2008), S. 5ab.

701 II-8 *L'Aigle et l'Escarbot*, V. 8.

702 Siehe dazu z. B. Äsop, *Fabeln* (2007), III, S. 9, La Fontaine, *Fabeln von Jean de La Fontaine* (2018), S. 43, Von Stackelberg, *Die Fabeln La Fontaines* (1995), S. 73. Eine erfreuliche Ausnahme bildet hier die Übersetzung von Rolf Mayr, *La Fontaine. Sämtliche Fabeln* (1964), S. 44, der mit dem Skarabäus die antike mythische Bedeutung sichtbar macht.

703 Vgl. Zerling, *Skarabäus* (2012), S. 287a und Laburthe-Tolra, *Le Cri du scarabée* (2006), S. 99a.

704 Vgl. Zerling, *Skarabäus* (2012), S. 286a und 287a. Siehe hierzu auch Laburthe-Tolra, *Le Cri du scarabée* (2006), S. 99a.

Götter sind aber nicht da und haben dem Gott Krieg (Polemos) das Feld überlassen, der Eirene in einer Höhle eingesperrt hat. Lediglich Hermes empfängt Trygaios, beschimpft ihn aber als „Schändlicher, ganz Schändlicher und Schändlichster, [...] Allerschändlichster“. Daraufhin bekennt Trygaios, Sohn des Schändlichen aus dem Lande Schändliches zu sein, womit er sich als aus sich selbst gezeugt erweist und damit eine Eigenschaft mit dem höchsten Göttlichen teilt.⁷⁰⁵

Erscheint in der Fabel auf den ersten Blick der Skarabäus als Widersacher des Adlers, ist es eigentlich zunächst der Hase, der dem Raubvogel gegenübersteht, wie sich schon im ersten Vers zeigt: „L'Aigle donnait la chasse à Maître Jean Lapin“.⁷⁰⁶ Diese beiden bilden als Vertreter von Feigheit bzw. Mut, Flucht und Angriff sowie Schwäche und Stärke ein ideales Gegensatzpaar. Erst im dritten Vers tritt der titelgebende Skarabäus auf, der den Hasen immer mehr verdrängt. Dieser wird in der Folge nur noch dreimal namentlich und zweimal mit Pronomen erwähnt und somit von der Präsenz des Skarabäus überlagert. Der Käfer kann die Rolle des Hasen aber nur durch seine geringe Körpergröße ausfüllen. Sein Verhalten hingegen lässt ihn eher auf Augenhöhe mit dem Adler erscheinen. So nimmt er den Hasen selbstbewusst unter seinen Schutz und stellt sich zwischen ihn und den Adler. Seine höfliche Bitte, den Hasen zu verschonen, steht auch in auffälligem Gegensatz zu den unterwürfigen, nahezu selbsterniedrigenden Versuchen des Lamms aus *Le Loup et l'Agneau* (I-10), den Wolf zu besänftigen. Der Käfer erhebt sich vielmehr über den Hasen, den er als ‚ce pauvre malheureux‘ (V. 9) bezeichnet. Mit dem Abschluss seiner Rede „C'est mon voisin, c'est mon compère“ (V. 13) adelt er ihn zwar, doch durch die Warnung vor einem „affront“ (V. 10) wird deutlich gemacht, dass Käfer und Adler derselben gesellschaftlichen Schicht angehören. Dies überrascht, da der Käfer dem Adler körperlich noch mehr unterlegen ist als der Hase. Allerdings ist der Skarabäus besonders im Vergleich zur Ameise aus *La Cigale et la Fourmi* (I-1) sympathischer, da er seinen Nachbarn und Kameraden (V. 13) nicht im Stich lassen will. In dieser Aussage ist der Skarabäus aber nicht aufrichtig, denn seine Begegnung mit dem Hasen ist rein zufällig, sodass von Nachbarschaft oder Kameradschaft im eigentlichen Sinne nicht ausgegangen werden kann. Der Käfer erscheint im ersten Teil der Fabel zwar als Freund und Helfer des Hasen, zugleich steht er aber zumindest auch im Verdacht der Selbstüberschätzung, so tollkühn ist sein Auftreten gegenüber dem Adler.

In der Folge verliert der Skarabäus sein freundliches Gesicht gänzlich. Nicht nur zeigt er sich – trotz seiner Zusage, den Hasen zu schützen – als

705 Vgl. Aristophanes, *Frieden*, insbesondere V. 180–187.

706 II-8 *L'Aigle et l'Escarbot*, V. 1.

absolut unfähig, ihn vor dem Adler zu retten. In seiner Erbitterung über die ihm vom Raubvogel zugefügte Schmach rächt er sich an dessen Brut, indem er in Abwesenheit des Adlers die Eier zerstört, wobei betont wird, dass kein einziges Ei übrig bleibt: „Pas un seul ne fut épargné.“⁷⁰⁷ Das französische ‚fracasser‘ unterstreicht dies onomatopoetisch, evoziert aber auch die Gewalt, die für die Zerstörung der Eier erforderlich ist. Diese Rache scheint zunächst noch legitim, aber der Skarabäus belässt es nicht dabei, sondern wirft auch bei der nächsten Brut die Eier aus dem Adlerhorst. Spätestens nun, erklärt der Fabulist, ist der Tod des Hasen gesühnt (V. 28), doch deutet sich schon an, dass der Käfer – wie später die Mücke in *Le Lion et le Moucheron* (II-9) – nicht aufhört, den Adler dort zu treffen, wo es ihn am meisten schmerzt. Nicht einmal in Jupiters bzw. Zeus’ Schoß sind die Eier des Adlers vor der Rachsucht des Skarabäus sicher. Dabei muss der Käfer auf eine List zurückgreifen und begeht dabei das Sakrileg, eine Kugel Dung auf den Göttervater zu werfen. Die Dreistigkeit dieser Handlung wird dadurch betont, dass ‚Dieu‘ und die ‚crotte‘ in einem Vers stehen (V. 39). Schließlich lehnt der Käfer es sogar ab, sich mit dem Adler gütlich zu vertragen, sodass Zeus gezwungen ist, die Brutzeit des Adlers in eine andere Jahreszeit zu verlegen. Sein Verhalten ist nicht nur empörend, sondern auch frech, denn nicht nur wirft er mit Kot auf Zeus, sondern er zwingt diesen auch zum Handeln. Wie unerhört ist dies, wenn hier nicht irgendwer, sondern Zeus, das mächtigste Wesen, die höchste richtende Instanz, von einem kleinen Mistkäfer beschmutzt und dann zum Handeln gezwungen wird!

Der Skarabäus ist am Ende der Fabel also nicht mehr die hilfsbereite Figur, als die er noch am Anfang inszeniert wird. Vielmehr ist er von einer Rachsucht getrieben, in der ohne Mitleid die (potenziellen) Nachkommen des Adlers für ein Fehlverhalten ihrer Mutter bestraft werden. Dabei sucht er nicht die direkte Konfrontation, sondern handelt heimlich und heimtückisch, indem er die Abwesenheit des Adlers für seine Pläne ausnutzt. Nicht einmal vor Zeus hat er Respekt und akzeptiert schließlich auch nicht dessen Versuch, den Streit zu schlichten. Die Kühnheit, mit der er sich noch zu Beginn dem Raubvogel entgegengestellt hatte, erweist sich am Ende als maßlose, eitle Selbstüberschätzung. Und seine Rachsucht liegt wohl auch weniger in der Empörung über den Tod des Hasen als in der Missachtung, die er durch den Adler erfahren hat, und dies noch umso mehr, als der Adler den Hasen nur entführt und nicht wie bei Äsop vor seinen Augen tötet. Ein Glücksbringer ist er also nicht, auch kein Symbol der Weisheit, sondern vielmehr wie die antiken Grabamulette ein Symbol des Todes. Sein wahres Wesen wird im ersten Vers der folgenden Fabel, *Le Lion et le Mou-*

cheron (II-9) offenbart, wobei insbesondere der zweite Teil auf das Milieu des Käfers anspielt: „chétif Insecte, excrément de la terre.“⁷⁰⁸

Der Adler selbst wird nun ebenfalls differenzierter als noch beim griechischen Dichter dargestellt. Von der klassischen Mythologisierung, die zu Beginn der Fabel überwiegt, bleibt am Ende allerdings nur noch der Hochmut, was sich besonders in seiner wortlosen Missachtung des Skarabäus' zeigt (V. 14). Er ist kein Symbol von Macht, Stärke oder siegreicher Überwindung, wird er doch von einem kleinen Käfer überlistet. Seine Klagen über den Verlust der Brut erwecken sogar Mitgefühl, nicht nur beim Fabulisten, der in Vers 19 trauert: „*Ses œufs, ses tendres œufs, sa plus douce espérance*“.⁷⁰⁹ Auch Sébastien-Roch Nicolas de Chamfort (1741–1794) und Jean-Pierre Collinet lassen sich von diesen Worten bewegen:

Il semble que l'âme de La Fontaine n'attend que les occasions de s'ouvrir à tout ce qui peut être intéressant. Ce vers est d'une sensibilité si douce, qu'il fait plaindre l'aigle, malgré le rôle odieux qu'il joue dans cette fable.⁷¹⁰

Dabei steht der Lärm seiner Wehklage in umso deutlicherem Gegensatz zur Stille, die der elliptisch bleibende Tod des Hasen hervorruft. Und auch der Adler würde sich gern für die Zerstörung seines Nestes rächen, er weiß aber nicht, an wem. Hier erweist er sich erneut als hochmütig und von beschränkten geistigen Fähigkeiten, denn nie käme er auf den Gedanken, dass ein so kleines und unbedeutendes Wesen wie der Skarabäus für den Tod seiner Nachkommen verantwortlich ist. Nach der ersten Zerstörung seiner Brut versuchte er auf plumpe Weise, seine Eier einfach durch ein Nest in größerer Höhe zu schützen, offensichtlich in der Annahme, dass dem ‚König der Lüfte‘ in großer Höhe niemand etwas anhaben könne. Sein Auftreten gegenüber Zeus ist zudem nicht weniger respektlos als das des Käfers. Zunächst fordert er den Schutz des Göttervaters mit Verweis auf frühere Verdienste ein und erniedrigt ihn zu einer Art Brutkasten. Nach der abermaligen Zerstörung seiner Brut droht er dem Göttervater und lehnt dessen Einigungsvorschlag ebenfalls ab. Kehrseite dieses Mangels an Respekt ist ein insgesamt recht jämmerliches Bild, das von Zeus gezeichnet wird. Er lässt sich nicht nur vom Adler erniedrigen und später von dessen Zorn einschüchtern, sondern auch von einem Käfer mit Dung bewerfen und vergisst in seiner Unachtsamkeit das ihm anvertraute Gelege.

708 II-9 *Le Lion et le Moucheron*, V. 1.

709 II-8 *L'Aigle et l'Escarbot*, V. 19.

710 Chamfort, *Notes sur les Fables de La Fontaine* (1824), S. 86. Siehe auch Collinet, *Notes et variantes* (1991), S. 1083.

Lediglich in der List, mit der er den Streit der beiden schlichtet, zeigt sich seine Klugheit.

Weder Adler noch Skarabäus können als positive Figuren der Fabel betrachtet werden, und die Weisheit des Apologs erscheint mehr als rätselhaft. Eine genaue Textanalyse unterstreicht diese Ambiguität noch. Die Diskursanteile der beiden Figuren, also direkte Rede und Verse, die direkt von den Figuren handeln, sind zwar ungleich verteilt: Der Adler wird in etwa 42 von 55 Versen evoziert, der Skarabäus nur in 26. Allerdings gleicht er dies durch einen sechs Verse zählenden Abschnitt direkter Rede aus, während der Adler nicht durch wörtliche Rede in Erscheinung tritt. Unterschiede im Reimschema können hingegen nicht festgestellt werden. Der Anteil des Adlers scheint zwar etwas regelmäßiger zu sein, die geringere Präsenz des Skarabäus lässt jedoch nur eingeschränkt Aussagen über das von ihm vorgetragene Reimschema zu. In den beiden längeren Passagen, in denen hauptsächlich nur je eine der Figuren thematisiert wird – Verse 8 bis 13 für den Skarabäus und Verse 21 bis 37 für den Adler –, weisen beide eine vergleichbar regelmäßige Reimstruktur auf. Die ästhetische Analyse ergibt schließlich, dass beide Figuren gleichermaßen literarisch ausgestaltet sind: Adler und Skarabäus tragen zur lautlichen Gestaltung der Fabel in ähnlichem Umfang bei. Und während sich der Käfer durch onomatopoeische Effekte wie in ‚fracasser‘ (V. 18) auszeichnet, tritt der Raubvogel durch ein geschicktes Spiel mit längeren und kürzeren Versen – beispielsweise V. 15f. und V. 41f. – sowie eine gezielte Rhythmisierung wie in den Versen 44f. hervor:

De quitter toute dépendance
Avec mainte autre extravagance.

Ein eindeutiges Übergewicht einer Figur, wie es noch für *La Cigale et la Fourmi* (I-1) nachgewiesen werden konnte, besteht in dieser Fabel nicht.

L'Aigle et l'Escarbot (II-9) scheint eine für La Fontaine typische Fabel zu sein, in der ein Konflikt zwischen Macht und Ohnmacht, Stärke und Schwäche ins Szene gesetzt wird, und bei der die scheinbar schwächere Figur sogar triumphiert: Der kleine Skarabäus verfolgt den Adler bis in Zeus' Schoß und schwingt sich zum Rächer des Hasen auf. Der Mut, die Intelligenz und die Ausdauer des Käfers sind ebenso bewundernswürdig wie seine tapfere Parteinahme für das Opfer des Adlers. Noch Laburthe-Tolra betonte einen Gegensatz zwischen dem Lebensraum des Mistkäfers und seinem tugendhaften Verhalten: „Au premier abord, il suscite le dégoût, mais son travail incessant, sa force et son caractère doivent au contraire en-

traîner notre admiration.⁷¹¹ Er erscheint als Modell von Charakterstärke und des ständigen Kampfes derjenigen, die sich gegen ihre ungerechte Unterdrückung auflehnen.⁷¹² Der Apolog brauche deshalb keinen ausdrücklichen Lehrsatz, und sei so auch weniger pedantisch als bei La Fontaines Vorgänger Äsop. Spätestens in der folgenden Fabel, *Le Lion et le Moucheron* (II-9) sei dann schließlich eine *moralité* zu finden, die auch für *L'Aigle et l'Escarbot* (II-8) gelten könne.

Die Betrachtung der Fabel über ihre bloße Nachfolgerin hinaus offenbart jedoch, dass sie die erste eines ganzen Zyklus von fünf Fabeln ist, die ein ähnliches Problem thematisieren und eine diskursive Reihung darstellen. In dieser Sichtweise wird die Fabel zu einem nicht nachahmenswerten Negativbeispiel. Ihre Weisheit ist weniger in *Le Lion et le Moucheron* (II-9) zu suchen, sondern in der den Zyklus abschließenden Fabel *La Colombe et la Fourmi* (II-12). Die Ellipse des Lehrsatzes in der ersten Fabel des Zyklus' wird in der letzten Fabel, gleichsam transzendierend, aufgehoben. Eine solche Lesart drängt sich insbesondere auf, da bei genauerer Analyse auch der Skarabäus als wenig vorbildhaft erscheint. Er wird vielmehr als hochmütig, eingebildet, heimtückisch, rachsüchtig und streitlustig dargestellt. Im Gegensatz dazu stehen die Taube und die Ameise in der fünften Fabel der Reihe für gegenseitige Hilfe, Demut, Respekt und Achtung auch vor dem scheinbar Unbedeutenden, und bilden so ein positives Verhaltensbeispiel.

In der ästhetischen Analyse triumphiert weder die Darstellung des Skarabäus, noch die des Adlers. Beide tragen ähnlich viel zum literarischen Gehalt der Fabel bei, sodass vor diesem Hintergrund keine der beiden Figuren als sympathischer erscheint bzw. die Moral auf ihrer Seite hat. Auffällig ist hingegen, dass der Hase als eigentliches Opfer nur marginal evokiert wird: um seinen Tod weint niemand. Auch wird deutlich, dass der Skarabäus nicht etwa den Tod seines Schützlings rächt, sondern vielmehr seine verletzte Eitelkeit, den ‚affront‘ (V. 10), den er durch die Missachtung des Adlers empfindet. In diesem Verweis auf höfische Etikette wird deutlich, dass es sich hier tatsächlich nicht um einen Konflikt zwischen Klein und Groß, sondern um eine Auseinandersetzung zwischen zwei Großen, zwei Fürsten handelt. Der Käfer muss ja auch ein großes Loch haben, damit sich ein Hase darin verstecken kann. Der Adler als ‚König der Lüfte‘ ist ebenso dem Adelsstand zuzuordnen wie der durch seine göttliche Bedeutung überhöhte Skarabäus. Zwei unterschiedlich mächtige Fürsten streiten also um ihre Einflussphäre: der militärisch überlegene Adler und der in der Guerillataktik brillierende Skarabäus. In ihren Konflikt wird auch

711 Laburthe-Tolra, *Le Cri du scarabée* (2006), S. 100a.

712 Vgl. Laburthe-Tolra, *Le Cri du scarabée* (2006), S. 100b.

der König (Zeus/Jupiter) mit hineingezogen, der hier zwar als schwach, aber letztlich weise dargestellt wird. Zunächst lässt er sich vom Adler in die Pflicht nehmen, dann aber vom Käfer provozieren, wodurch er wiederum den Zorn des Raubvogels auf sich zieht. Sein Versuch, mit königlicher Autorität den Streit zu schlichten, scheitert, sodass ihm nur noch eine List bleibt, mit der er die Einflussgebiete der beiden Streithähne trennt. Darin kann auch eine verspätete Reaktion auf den Dreißigjährigen Krieg oder die Fronde gesehen werden.⁷¹³

Der Verzicht auf den expliziten Lehrsatz führt zu einer größeren Öffnung des Bedeutungsspektrums. Die Fabel kann durch die thematischen Verbindungen nicht nur als Teil eines 'Zyklus' gelesen werden, wodurch einerseits ihre klassische Bedeutung gestützt, andererseits problematisiert und überwunden wird. Als Einzeltext betrachtet wird die eindeutige Unterwerfung unter die Tradition dieser Fabel zurückgewiesen, die eine oberflächliche Analyse noch nahelegt. Eine genaue Analyse zeigt hingegen, dass der elliptische Lehrsatz das Fenster für eine differenziertere Charakterisierung der Protagonisten öffnet, und die Fabel in einem gänzlich anderen Licht erscheinen lässt. Die Weisheit ist somit nicht nur im Apolog selbst, sondern vor allem bei Abwesenheit eines Lehrsatzes fabeltranszendierend zu suchen.

5. Résumé: Positionierung des Lehrsatzes als Spiegel von Narrativierung und Ästhetisierung

Die Weisheit in La Fontaines Fabeln wird auf unterschiedlichen Ebenen konstituiert. Als zeitgeschichtliches Dokument können sie biographisch gedeutet und mit Ereignissen im Leben ihres Autors in Verbindung gebracht werden. Die auftretenden Figuren stehen dabei auch für real existierende Personen, die Erzählungen nehmen also Bezug auf das gesellschaftspolitische Geschehen. In der Darstellung von Hierarchie-, Macht- und Handlungsstrukturen zeichnen sie zugleich ein Bild der Gesellschaft und

713 Laburthe-Tolra, der als einer der wenigen diese Fabel ausführlicher kommentiert, sieht hier hingegen einen Appell für Gerechtigkeit im Prozess um den abgesetzten ehemaligen Minister und Gönner La Fontaines, Nicolas Fouquet. Siehe dazu Laburthe-Tolra, *Le Cri du scarabée* (2006). Er sieht im Käfer sogar eine Verkörperung von La Fontaine selbst, der mit seinen Fabeln wortgewandt für Gerechtigkeit kämpfe (S. 100b). Diese Identifizierung lässt sich allerdings nicht halten, denn der Skarabäus kämpft nicht für Gerechtigkeit, sondern strebt nur nach Rache. Auch verfällt er nach seiner vergeblichen Bitte in auffälliges Schweigen, versucht also nicht, mit Worten zu überzeugen, sondern handelt vielmehr heimtückisch und hinterrücks.

des Menschen im 17. Jahrhundert. Dabei steht eine Fabel nie für sich allein. La Fontaine hat sie bewusst als Sammlung konzipiert, demzufolge sind sie auch als Ensemble zu lesen, als Gruppe von Texten, die zueinander gehören und sich gegenseitig explizieren und deuten. Intratextuelle Verweise bilden ein weitverzweigtes Netz, das es beispielsweise ermöglicht, die Charakterisierung einzelner Figuren als Entwicklung über mehrere Fabeln und Stationen hinweg zu verfolgen. La Fontaine gestaltet seine Fabeln aber wie kaum ein anderer Dichter als künstlerische, lyrische Texte. Ihre erste Funktion bestand darin, das Salonpublikum zu unterhalten. Dementsprechend wurden sie ursprünglich entworfen, sodass sie vor allem auch als literarische Werke zu lesen sind, deren Gestaltung naturgemäß die Konstitution der Bedeutung bestimmt. Die von Fabeln erwartete Weisheit ist also selbstverständlich auch in ihrer ästhetischen Verfasstheit begründet.

Bei kaum einer anderen literarischen Gattung wird die Bedeutungskonstitution aber so ausdrücklich erwartet wie bei der Fabel. Klassischerweise übernimmt diese Funktion vor allem der Lehrsatz, der von der Erzählung wahlweise illustriert, demonstriert oder vorbereitet wird. La Fontaine spielt mit dieser Erwartungshaltung, versteht die *moralité* aber als integralen Bestandteil der Fabel, der nicht von der Erzählung zu trennen ist. Ausdruck dafür ist sein Spiel mit der Position des Lehrsatzes, der nicht nur im Sinne der traditionellen Funktionalisierung einheitlich am Anfang oder am Ende, sondern *mal* am Anfang, *mal* am Ende steht. Besondere Relevanz erhält das Promythium auch aufgrund seiner verhältnismäßigen Seltenheit in den FABLES. So wird es entweder besonders hervorgehoben, auch um eine Warnung oder Prophezeiung zu formulieren, oder bewusst an den Rand gestellt. Zugleich dient es dazu, insbesondere intratextuelle Bezüge und dadurch eine gewisse Kontinuität herzustellen. Das Epimythium als häufigste Form, den Lehrsatz zu positionieren, fungiert aufgrund der Schlussposition einerseits als handlungsvollendendes Moment, das der *histoire* eine entscheidende Wendung hinzufügen kann und somit als Interpretationsschlüssel dient. Häufiger verkompliziert es andererseits die zunächst scheinbar eindeutige Aussage der Erzählung, indem es diese gezielt in Frage stellt.

La Fontaine beschränkt die Verschmelzung von Lehrsatz und Erzählung aber nicht darauf, die Position der *moralité* je nach Bedarf an den Anfang oder das Ende zu setzen. Die Verschiebung der Bedeutung hin zur Erzählung zeigt sich auch in den Fabeln, in denen der Lehrsatz in den *récit* eingeschoben wird und somit häufig auch nicht mehr als solcher zu erkennen ist. Die damit verbundene Narrativierung der Weisheit geht auch mit einer Vervielfältigung des Lehrsatzes einher, also mit Fabeln, in denen mehrere Lehrsätze zu beobachten sind. Diese Pluralisierung dient einerseits dazu, die Erzählung zu strukturieren und den Leseprozess zu lenken.

Auffällig ist andererseits aber, dass in den Lehrsätzen dieser Fabeln Aussagen getroffen werden, die einander zu widersprechen scheinen. Sie bilden ein reflexives Element, sowohl auf produktions- als auch auf rezeptionsästhetischer Ebene, da sie zu einer Auflösung der mit ihnen verbundenen Widersprüche auffordern. Darüber hinaus können sie auch als Mittel gesehen werden, der Zensur zuvorzukommen. Einer Fabel auf diese Weise explizit mehrere Bedeutungen einzuschreiben, kann ein möglicherweise als zu kritisch eingeschätztes Potenzial entschärfen, indem sich der Autor auf eine harmlose Weisheit zurückzieht. Darin ist auch ein Versuch der Überwältigung zu erkennen, mit dem ein skeptisches Publikum durch eine Vielzahl expliziter Lehrsätze geblendet und von weiteren Bedeutungsmomenten im Text abgelenkt werden soll. Letztlich stehen die FABLES aber auch für die Komplexität der Welt. Diese kann nicht eindimensional oder in Schwarz-Weiß in einer einfachen *moralité* wiedergegeben werden, sondern verlangt geradezu nach einer Entsprechung in vielfältigen Lehrsätzen.

Eine systematische Untersuchung von handschriftlichen Originalen lafontainescher Texte hat die Entwicklung des Lehrsatzes vom Manuskript bis zur Veröffentlichung nachgezeichnet. In zwei Fabeln wird sichtbar, wie strategisch La Fontaine die *moralité* platziert und formuliert hat. Einerseits setzt er die *moralité* ein, um sich deutlich von der klassischen Tradition seiner Vorgänger abzuheben. Er positioniert den Lehrsatz in den untersuchten Fabeln gegensätzlich zu klassischen Vorbildern bei Äsop und Phaedrus. Zudem scheint er ursprünglich die Absicht gehabt zu haben, seine Fabeln eher ohne Lehrsatz zu konzipieren, da dieser in den Manuskripten fehlt. Mit der späten Platzierung kommt er zwar den gattungstypischen Erwartungen nach, setzt sich aber ausdrücklich von seinen Vorgängern ab und schreibt seinen Texten zugleich eine weitere Bedeutungsebene ein, die in ihrer Deutlichkeit erst durch den Vergleich von Manuskript und endgültiger Fassung sichtbar wird. Die *moralité* wird also als Mittel etabliert, die Interpretation einer Fabel gezielt zu steuern. Ihre Positionierung am Anfang, in der Mitte oder am Ende sowie die spezifische Gestaltung beinhalten einen Schlüssel für die Entzifferung der Erzählung. Dabei bewegt sich La Fontaine geschickt im Spannungsfeld zwischen Gattungskonvention, literarischer Tradition und persönlichem Ausdrucksstreben.

Bei Fabeln ohne ausdrücklichen Lehrsatz ist insbesondere auch der Ort, an dem sie in den FABLES und im jeweiligen Buch stehen, in die Analyse einzubeziehen. Dabei werden vor allem metapoetische Implikationen sichtbar. *La Cigale et la Fourmi* (I-1), an der Schwelle des Fabelwerks, erweist sich als Reflexion über das Verhältnis von Dichtung und Philosophie. *L'Aigle et l'Escarbot* (II-8) bzw. der Zyklus aus fünf thematisch und strukturell verbundenen Fabeln, den dieser Apolog eröffnet, wird zu einer metapoetischen Apologie der Gattung Fabel, in der auf ihre Klassifizierung als

niedere Textform reagiert wird. Der Zyklus steht genau im Zentrum des II. Buches und spiegelt die Entwicklung, die von der ersten bis zur letzten Fabel führt. *Contre ceux qui ont le goût difficile* (II-1) fungiert noch als ausdrückliche Verteidigung der Fabel und insbesondere des lafontaineschen Stils. Der Fabulist wehrt sich zunächst gegen die Charakterisierung der Fabel als ‚conte d’enfant‘ (V. 16), wenig authentisch und nicht im „style plus haut“ (V. 17f.) verfasst. Als Gegenbeweis demonstriert er sie in der Folge als poetische Idylle (V. 39–45) und sogar als kurze Nacherzählung der *Ilias* (V. 18–31). Er zeigt, welches stilistische Potenzial in ihnen steckt. In der letzten Fabel des Buches, II-20 *Testament expliqué par Ésope*, wird schließlich die Weisheit des mythischen Gattungsbegründers Äsop dargestellt:

C’était l’oracle de la Grèce,
Lui seul avait plus de sagesse
Que tout l’Aréopage [...].⁷¹⁴

In einem

peuple qui se pique
D’être le plus subtil des peuples d’aujourd’hui⁷¹⁵

erweist sich Äsop in der zutreffenden Auslegung eines rätselhaften Testaments, an dem zuvor alle Rechtsgelehrten und Bürger der Stadt gescheitert waren, als ein Mann, der

seul eût plus de sens
Qu’une multitude de gens.⁷¹⁶

Dem noch in der ersten Fabel erwähnten Trojanischen Pferd gleichen die kleinen Tiere der Apologe im Zentrum des Buches. Skarabäus, Mücke, Ratte und Ameise stehen einem unüberwindbar scheinenden Gegner gegenüber, und triumphieren dennoch. Die Bezeichnung des Adlers aus *L’Aigle et l’Escarbot* (II-8) als ‚L’Oiseau qui porte Ganymède‘ (V. 31) fungiert als raffinierter Verweis auf die kurze Nacherzählung der *Ilias* in der ersten Fabel des Buches, denn Ganymedes war in der griechischen Mythologie der Sohn eines trojanischen Königs.⁷¹⁷ Die Fabel wird letztlich als geniale Er-

714 II-20 *Testament expliqué par Ésope*, V. 2–4.

715 II-20 *Testament expliqué par Ésope*, V. 69f..

716 II-20 *Testament expliqué par Ésope*, V. 91f..

717 Er war der Sohn des Tros und Bruder des Ilos, des Großvaters von Priamos.

findung eines genialen Mannes inszeniert, die zu den höchsten Errungenschaften der Dichtkunst zu zählen ist.

Das Publikum, das die aristokratischen Salons im Frankreich des 17. Jahrhunderts frequentierte, schätzte und pflegte die Kunst der geistreichen Konversation. In diesen Kreisen entwickelte sich eine Vorliebe für Sprachspiele und gewitzte Kommentare, die viele dazu anregte, kurze literarische Texte zu verfassen und sie später zu rezitieren. Ziel dieser Gesprächsform war nicht, den anderen zu überzeugen, sondern ihn bzw. sie vielmehr glänzen zu lassen. Monologische Diskurse, in denen philosophische oder wissenschaftliche Positionen argumentativ dargelegt wurden, sorgten dagegen für Ablehnung. Schon der Anschein einer Belehrung geriet in den Verdacht des Pedantischen, womit man sich nur der Lächerlichkeit preisgeben konnte. In diesem Kontext ist es überraschend, dass ausgerechnet eine normalerweise auf Belehrung ausgerichtete Textgattung wie die Fabel so erfolgreich wurde. Ursache dafür ist La Fontaines innovative Neubestimmung dieser Textsorte, die in der Übertragung in einer lyrischen Form ästhetisiert wurde, und deren ursprünglich lehrhafter Teil, der Lehrsatz, durch eine Symbiose mit der Erzählung narrativiert wurde.

IV. Perspektiven im Garten der FABLES

Die Frage, welche Struktur den FABLES zugrunde liegt, also die Suche nach einem System, das die Anordnung und Positionierung der einzelnen Fabeln in den zwölf Büchern leitet, ist in der La Fontaine-Forschung ein konstanter Topos.⁷¹⁸ Fast jede grundlegende Studie zu La Fontaines Fabelwerk präsentiert eine Erklärung der ihnen zugrundeliegenden Ordnung. Die Suche nach einer solchen ist auch plausibel, denn auffällig häufig scheinen sich einzelne Fabeln gezielt zu ergänzen oder zu widersprechen, und es liegt nahe, sie zueinander in Bezug zu setzen.⁷¹⁹ Dieses Beziehungsgeflecht wurde schon in den ersten Illustrationen der FABLES aufgenommen, wenn mehrere Fabeln in einer Darstellung verbunden wurden.⁷²⁰ La Fontaine habe die Fabeln nicht nur zufällig zusammengestellt, sodass es folglich eine Logik der Fabelsammlung mit entsprechenden semantischen Konsequenzen geben müsse. Die *Préface* wäre dabei eigentlich der Ort, an dem man vom Autor eine eindeutige Angabe der die Zusammenstellung leitenden Grundsätze erwarten würde. La Fontaine präsentiert hier allerdings nur sein ästhetisches Programm. In Ermangelung eindeutiger Aussagen in der *Préface* würde man dann annehmen, die Struktur des Werkes werde in den exemplarischen ersten Texten deutlich. Auch hier wird jedoch nur die literarische Konzeption der Fabel auf Grundlage der typischen

718 Vgl. u. a. Le Pestipon, *La Composition des recueils de La Fontaine* (2009); Dandrey, *Un Jardin de Mémoire* (1997); Mesnard, *L'Univers poétique des Fables* (1994); Lafond, *L'Architecture des livres VII à XII des Fables* (1992); Rolot, *Les Fables de La Fontaine* (1992); Niderst, *Sur La Composition des Fables de La Fontaine* (1991); Rubin, *A Pact with Silence* (1991); Slater, *La Fontaines Fables, Book VII* (1987); Gross, *Order and Theme in La Fontaine's Fables* (1981); Gallet, *La Fontaine's Fables* (1976); Couton, *Le Livre épicurien des Fables* (1975); Marnier, *Les Livres VII à XII des Fables et leurs problèmes* (1972); Proust, *Remarques sur la disposition par livres des Fables de La Fontaine* (1970); Jasinski, *La Fontaine et le premier recueil des Fables* (1966); Moreau, *Thèmes et variations dans le premier recueil des Fables* (1960).

Eine Ausnahme in dieser Reihe bildet Gustave Michauts La Fontaine-Monographie. Michaut unternimmt darin nicht den Versuch, die Frage nach der Ordnung in den FABLES zu beantworten. Er stellt lediglich fest, dass die jeweilige Lehre nicht aus einer einzelnen Fabel, sondern nur aus der Gesamtheit der Texte erschlossen werden könne. Beispielhaft hierfür sei der Fuchs, der zwar Schlaueit verkörpere, aber häufig auch Opfer des Misstrauens werde, das er weckt. Siehe dazu Michaut, *La Fontaine* (1913), insbesondere S. 271. Siehe für weitere Ansätze auch S. 228.

719 Dafür plädiert auch Nathan Gross, der auf La Fontaines Bewusstsein für die epische Struktur, Dimension und Konzeption der FABLES verweist. Erst wenn sie fortlaufend gelesen würden, offenbare sich die kontinuierliche thematische Entwicklung inklusive eingeschobener reflektierender Passagen. Die einzelnen Fabeln als lyrische Stücke würden die Eigenschaften epischer Narration aufweisen. Siehe dazu Gross, *Order and Theme in La Fontaine's Fables* (1981), S. 78 und S. 88f., ebenso wie Bassy, *Les Fables de La Fontaine* (1976), S. 378f..

720 Vgl. dazu auch Bassy, *Les Fables de La Fontaine* (1976), S. 367.

binären, konfliktuösen Ausgangssituation mit den wichtigsten Motiven, Handlungsmustern und Konfliktsituationen sowie der Narrativierung und Ästhetisierung der Apologe deutlich.

Die Postulierung einer die FABLES strukturierenden Ordnung, einer sozusagen ‚geheimen Architektur‘, ist auch mit der Veröffentlichung in drei Bänden zu begründen. Erst mit dem letzten Vers der letzten Fabel des XII., letzten Buches, habe La Fontaine sein Werk als abgeschlossen betrachtet:

Cette leçon sera la fin de ces ouvrages
Puisse-t-elle être utile aux siècles à venir!
Je la présente aux Rois, je la propose aux Sages;
Par où saurais-je mieux finir?⁷²¹

Das ‚par où‘ lasse zudem auf eine bestimmte Absicht schließen, die mit den FABLES verfolgt werden soll und nun erreicht worden sei. Die zwölf Bücher wurden in der Tat in fünf Teilen veröffentlicht: Zunächst die Bücher I–III, dann IV–VI, VII–VIII, IX–XI und schließlich das XII. Buch. Dieses ist dabei kein Anhang, sondern schließt gemäß der ursprünglichen Nummerierung der Bücher an den zweiten Teil an.⁷²² Innerhalb der Bücher gliedern sich die Fabeln darüber hinaus nicht chronologisch,⁷²³ einige Fabeln wurden von La Fontaine zudem nicht veröffentlicht und erschienen erst posthum.⁷²⁴ Die Anzahl der Fabeln sowie deren Umfang unterscheidet sich teilweise sehr stark, sodass diese letztlich nicht als willkürlich zusammengestellte Abschnitte zu betrachten sind. Also ist davon auszugehen, dass die FABLES keine bloße Sammlung von aneinandergereihten Apologen sind,

721 XII-29 *Le Juge arbitre, l'Hospitalier et le Solitaire*, V. 66–69.

722 Zu La Fontaines Lebzeiten waren die Bücher des zweiten Bandes von I bis V nummeriert, und das heutige XII. Buch schloss sich als VII. Buch an den ersten Band an. Erst nach seinem Tod wurden die Bücher in neuen Ausgaben von I bis XII durchnummeriert.

723 Siehe dazu insbesondere den II. Band, in dem die bereits 1671 in den FABLES NOUVELLES erschienen Fabeln nicht in der dortigen Reihenfolge aufgenommen wurden, sowie die Struktur des XII. Buches, auf die im Folgenden noch genauer eingegangen wird. Die Reihenfolge der Fabeln in den FABLES NOUVELLES: 1. *Le Lion, le Loup et le Renard* (VIII-3), 2. *Le Coche et la Mouche* (VII-8), 3. *Le Trésor et les deux Hommes* (IX-16), 4. *Le Rat et le Hûtre* (VIII-9), 5. *Le Singe et le Chat* (IX-17), 6. *Du Gland et de la Cirouille* (IX-4), 7. *Le Milan et le Rossignol* (IX-18), 8. *L'Hûtre et les Plaideurs* (IX-9). Die Reihenfolge dieser Fabeln im 1678/1679 veröffentlichten Band der FABLES: 1. *Le Coche et la Mouche* (VII-8), 2. *Le Lion, le Loup et le Renard* (VIII-3), 3. *Le Rat et l'Hûtre* (VIII-9), 4. *Du Gland et de la Cirouille* (IX-4), 5. *L'Hûtre et les Plaideurs* (IX-9), 6. *Le Trésor et les deux Hommes* (IX-16), 7. *Le Singe et le Chat* (IX-17), 8. *Le Milan et le Rossignol* (IX-18).

724 U. a. *Le Renard et l'Écureuil*.

sondern sie nach einem bestimmten Plan angeordnet wurden und ihnen folglich eine unterschwellige Struktur zugrunde liegen muss.⁷²⁵

Grundsätzlich überwiegen thematische Ansätze, in denen versucht wird, Fabeln zu inhaltlichen Clustern zu gruppieren oder Grundthemen einzelner Bücher zu bestimmen. Mit letzter Konsequenz werden sie nicht verfolgt, sodass sie jeweils nur die Struktur eines Teils der FABLES erklären können. Teilweise führt dies zu einer fast resignativen Haltung, aus der heraus das System der Sammlung als Rätsel dargestellt wird, für das es keinen Schlüssel geben kann.

Für eine Lösung des Struktur-Problems erscheint aber eine in der Forschungsdiskussion immer noch marginalisierte Strömung zielführender. Diese sucht nicht nach einer thematisch ausgerichteten Organisation der Fabeln, sondern sieht die Ordnungsgrundlage eher in ästhetischen bzw. strategischen Überlegungen begründet. La Fontaines Fabelwerk ist in diesem Sinn vor dem Hintergrund zeitgenössischer künstlerischer Prinzipien zu sehen, die sich in der Gestaltung der Sammlung spiegeln. Dieser Interpretationsrahmen besteht, so die These der vorliegenden Arbeit, in den Grundlagen des Gartenbaus im Frankreich des 17. Jahrhunderts. Geometrische Basisformen und optische Effekte zur Blicklenkung und Wahrnehmungssteuerung bilden das Fundament der französischen Gartenbautechnik, wie sie in den Parkanlagen von Vaux-le-Vicomte und von Versailles in höchster Vollendung umgesetzt wurde. Diese ästhetischen Prinzipien prägten aber nicht nur die Landschaftsgestaltung. Sie sind vielmehr als Ausdruck eines zeitgenössischen Empfindens zu verstehen, das neben Regelpoetiken wie der ‚doctrine classique‘ steht und auch für andere Kunstformen bedeutsam ist. Sie bilden die Grundsätze, welche die Gestaltung von Gartenanlagen, aber auch den ästhetischen Rahmen für das literarische Werk Jean de La Fontaines steuern.

1. Sammlung, Struktur, Garten: Die FABLES und der *jardin à la française*

a) Mikrostruktur

Auf der Suche nach dem Schlüssel zum Aufbau der FABLES wird vor allem die Mikrostruktur des Werkes in den Blick genommen. Dabei wird versucht, Regelmäßigkeiten in aufeinanderfolgenden bzw. benachbarten

725 Siehe dazu auch Bassy, *Les Fables ou Le Mensonge avoué* (1995), S. 30f. und Bassy, *Les Fables de La Fontaine* (1976), S. 374.

Fabeln sichtbar zu machen.⁷²⁶ Als einer der ersten hat Jacques Proust den Fokus weg von thematischen Ansätzen hin zu einer stärker am Text orientierten Analyse verschoben. Er nimmt in dieser Absicht jeweils das direkte Umfeld einer Fabel in den Blick und versucht festzustellen, inwiefern die Beziehung aufeinanderfolgender Apologe in einer dialektischen Binarität eher durch Ähnlichkeit oder durch Widersprüchlichkeit bestimmt ist, in denen er die grundlegenden Ordnungsprinzipien der FABLES ausmacht. Die Ähnlichkeit bzw. Widersprüchlichkeit einer Gruppe von Apologen könne durch die Analyse der Themen, der Wahl der Figuren, der phonetischen Struktur, des Aufbaus der Texte, grammatikalischer Besonderheiten, der sozialen Positionen der Figuren, des Registers oder der Reimstruktur aufgedeckt werden.⁷²⁷ Die Bandbreite der von Proust untersuchten Kriterien ist dabei aber so weit gefasst, dass sich letztlich für jede Gruppe von Fabeln mehr oder weniger aussagekräftige Ähnlichkeiten oder Widersprüche bestimmen lassen können, und diese als Strukturgrundlage letztlich zu unscharf sind.

Einen ähnlichen Ansatz verfolgt auch Jean Mesnard, der davon ausgeht, dass eine Fabel ihre Bedeutung nur im Zusammenhang mit den Texten offenbart, die sich in ihrer mehr oder weniger direkten Umgebung befinden. Er betrachtet die Sammlung im Zusammenhang mit dem im 17. Jahrhundert präsenten Ideal der *honnêteté* und der Kunst der gepflegten Konversation.⁷²⁸ Aus der besonderen Relevanz der Konversation für die mondäne Gesellschaft schließt er, dass die Anordnung der Fabeln den Regeln der Rhetorik unterliege, wobei ‚theoretischere‘ Fabeln als Schlüssel- bzw. Scharniertexte fungieren. II-1 *Contre ceux qui ont le goût difficile*, V-1 *Le Bûcheron et Mercure* oder VIII-4 *Le Pouvoir des fables* gäben dem Fabulisten und dem Publikum erst die Möglichkeit, den Text aus einer Metaebene zu betrachten und aus der Vielfalt der Fabeln die wesentlichen

726 Im weitesten Sinne fällt in diese Kategorie auch David Lee Rubins Versuch, die FABLES anhand formaler und technischer Kriterien zu strukturieren. Er versucht, eine strukturelle Norm, eine Art Grundmodell der lafontaineschen Fabel zu erstellen. Dieses soll anschließend mit den einzelnen Texten auf den Grad ihrer Übereinstimmung geprüft werden. Als relevante Kategorien in Bezug auf La Fontaine nennt Rubin: 1. die argumentative Struktur der Fabel, 2. diskursive Entwicklung oder thematische Statements, 3. die Art der logischen Verbindung von Erzählung und Moralität, 4. die formale und inhaltliche Vollständigkeit, 5. die formale und inhaltliche Abgeschlossenheit, 6. die Klarheit der Darstellung oder des Inhalts, 7. den Grad der lexikalischen Mehrdeutigkeit, 8. den Rückgriff auf Symbole und Metaphern, 9. die Finalität der Fabel (Aussage oder Problematisierung), 10. die Präsentation einer Frage, einer Theorie oder eines Themas und 11. die Ausprägung der epikureischen Gedanken. Vgl. Rubin, *A Pact with Silence* (1991), S. 78f..

727 Vgl. Proust, *Remarques sur la disposition par livres des Fables* (1970), S. 230–233 und S. 240ff..

728 Siehe dazu ausführlicher Abschnitt II, Kapitel 1.2.

Themen zu destillieren.⁷²⁹ Diese Texte dienen dann gewissermaßen als Interpretationsfolie für das Verständnis der übrigen Apologe

Für den zweiten und dritten Band hat Jean Marnier in seiner Analyse den ‚Ton‘ der jeweiligen Fabeln untersucht und versucht, den thematischen hin zu einem strukturalistischen Blick zu verschieben. Er stellt fest, dass in den Büchern VII bis XII nie drei Fabeln aufeinander folgen, in denen keine Tiere als Figuren auftreten, und folgert daraus, dass die einzelnen Apologe hinsichtlich ihres ‚Tons‘ positioniert wurden.⁷³⁰ Marnier selbst definiert in seiner Studie nicht, was mit ‚Ton‘ gemeint ist. Aus seinen Beispielen geht aber hervor, dass er damit im weitesten Sinne den Stil, den sprachlichen Register oder die Art der Figuren meint. Sein Ansatz schärft Prousts Analyseinstrumente, zielt aber letztlich auf das Prinzip der Diversität im Sinne eines Vermeidens von Eintönigkeit und Langeweile ab. Eine eigentliche Struktur kann Marnier somit nicht ermitteln, die einzelnen Texte sind für ihn vielmehr in Hinblick auf ein möglichst großes Maß an Abwechslungsreichtum angeordnet.

b) Geometrie der Bücher

Eine erste grundlegende Untersuchung zur Struktur der FABLES hat Jill Gallet 1976 in ihrer wenig rezipierten Dissertation *La Fontaine's Fables: Their Moral Structure* vorgelegt. Sie zeigt darin, dass den einzelnen Büchern geometrische Muster zugrunde liegen, und verbindet eine Systematisierung der in den einzelnen Apologen verhandelten moralischen Fragen und Probleme mit einer strukturalistischen Analyse. Sie argumentiert vor allem anhand der Versanzahl der Fabeln bzw. Fabelgruppen. Auf diese Weise entwickelt sie für jedes Buch der ersten zwei Bände einen geometrischen Grundriss und weist den einzelnen Fabeln einen Platz und eine Funktion zu.⁷³¹ Mit dieser Methode deckt sie eine Art Bauplan auf, der

729 Vgl. Mesnard, *L'Univers poétique des Fables* (1994), S. 14f..

730 Vgl. Marnier, *Les Livres VII à XII des Fables* (1972), S. 200.

731 Einen ähnlichen Ansatz verfolgt Christian Rolor, *Les Fables de La Fontaine* (1992). Dieser stellt hier für die ersten beiden Bücher fest, dass nie zwei längere Fabeln aufeinander folgen und sich auch die rhythmische Organisation in benachbarten Fabeln nie wiederholt. Das IV. Buch weist hingegen einen besonders hohen Anteil an längeren Fabeln auf, während das V. Buch eher kürzere Fabeln versammelt (S. 102). Für die zweite Ausgabe von 1678/1679 und das XII. Buch hat Rolor keine derartigen strukturellen Auffälligkeiten festgestellt. Die Anordnung der Fabeln in den ersten sechs Büchern lasse allerdings den Schluss zu, dass La Fontaine seinem Publikum nach den längeren, komplexeren Fabeln mit einem kürzeren Apolog eine Art Ruhepause geben wollte (102f.). Rolor geht also davon aus, dass der Autor auf die Lektüre längerer, vermeintlich anspruchsvoller und komplexerer Fabeln vorbereiten wollte. Er schreibt längeren Fabeln eine grundsätzlich größere Komplexität und Tiefe zu als den kürzeren. Allerdings erschei-

auffällig an einfache geometrische Strukturen erinnert. Neben Formen wie dem Kreis für das III. Buch, einer Pyramide für das V. Buch, einem Quadrat für das VI. Buch oder einer verschachtelten Dreiecksstruktur für das XI. Buch stellt sie als weiteres Hauptmerkmal die Symmetrie fest, bei der eine Fabel wie ein Spiegel die Themen anderer Fabeln aufnimmt und reflektiert. Geometrische Grundformen und Symmetrie erweisen sich als erste Verweise auf gartenästhetische Prinzipien.

Die Spiegelsymmetrie bestimmt beispielsweise die Struktur des I. Buches (Abb. 03). Gallet stellt die beiden Hälften des Buches einander gegenüber und macht eindeutige Verweise zwischen den sich jeweils gegenüberstehenden Fabeln sichtbar. Beide Buchhälften umfassen nahezu die gleiche Anzahl an Versen, 310 für die Fabeln eins bis elf, 313 für die Fabeln zwölf bis zweiundzwanzig. Die Grundthemen Selbsterkenntnis, Gerechtigkeit und der Kampf ums Überleben, die Gallet in ihrer Deutung als Wesen des Menschen bestimmt, würden in der ersten Hälfte des Buches konkret und in der physischen Welt demonstriert. Dem gegenüber stehe ein eher abstrakter, analytischer Zugang in der zweiten Hälfte,⁷³² wie es insbesondere durch die vergleichende Analyse der jeweils einander zugeordneten Fabeln deutlich werde.

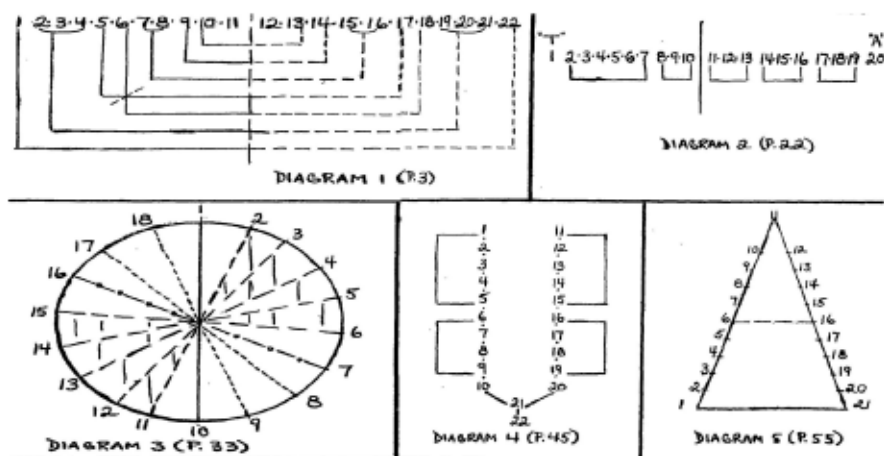


Abb. 03: Strukturschema Bücher I-V nach Gallet, *La Fontaine's Fables* (1976), S. 166.

nen die Kriterien für eine solche Hierarchisierung der Fabeln fragwürdig, insbesondere mit Blick auf die durchaus komplexen ‚kürzeren‘ Fabeln. Siehe dazu ausführlicher Rolo, *Les Fables de La Fontaine* (1992), S. 90–93 und S. 102f..

732 Vgl. Gallet, *La Fontaine's Fables* (1976), S. 4.

Während in der ersten Fabel *La Cigale et la Fourmi* die intellektuelle Unabhängigkeit der Zikade von ihrer physischen Abhängigkeit, dem Hunger, überlagert wird, verdeutlicht nach Gallet das Rosenholz in der letzten Fabel *Le Chêne et le Roseau* (I-22), das seine Fähigkeiten im Gegensatz zur Eiche richtig einschätzt, inwiefern geistige Selbstständigkeit dennoch das Überleben sichern kann. Die Fabeln zwei bis vier⁷³³ würden in der Folge den Rahmen für *La Cigale et la Fourmi* (I-1) bilden und die Notwendigkeit der Selbsterkenntnis für das physische Wohlergehen unterstreichen. Analog dazu würden die Fabeln neunzehn bis einundzwanzig,⁷³⁴ in denen demonstriert wird, dass Selbsterkenntnis und Vernunft Voraussetzung für Erfolg sind, *Le Chêne et le Roseau* (I-22) kontextualisieren. Das Thema Unabhängigkeit werde auf zwei Ebenen in den Fabeln fünf und siebzehn verhandelt. In *Le Loup et le Chien* (I-5) entscheidet sich der Wolf gegen die Gefangenschaft und bewahrt sich eine prekäre Unabhängigkeit. Dies wird durch die unterschiedliche Benennung des Wolfes betont, der zunächst nur ‚un loup‘ (V. 1), und über ‚ce Loup‘ (V. 3), ‚Sire Loup‘ (V. 6), ‚le Loup‘ (V. 10, 22 und 36) zu einem ‚maître Loup‘ (V. 41) wird, der die uneingeschränkte Kontrolle über sein Leben hat. *L’Homme entre deux âges et ses deux Maîtresses* (I-17) verdeutliche parallel dazu die intellektuelle Freiheit des Mannes in dieser Fabel, der aus den Zwängen der Ehe flieht. Über die Themen Gerechtigkeit, Selbsttäuschung und der Abwägung zwischen einer kurzfristigen Befriedigung und langfristiger Ruhe und Integrität ließen sich diese Verweise bis zum Mittelpunkt des Buches und den Fabeln I-11 *L’Homme et son image* und I-12 *Le Dragon à plusieurs têtes et le Dragon à plusieurs queues* fortsetzen. Diese Apologe befinden sich in der – ausgehend von der Versanzahl – genauen Mitte des Buches. Sie umfassen zudem als einzige benachbarte Fabeln im I. Buch die gleiche Anzahl Verse. Sie würden eine Spiegelachse bilden, deutlich auch durch die Betonung des Spiegelmotivs besonders in *L’Homme et son image* (I-11), wo der Begriff ‚miroir‘ neunmal verwendet wird,⁷³⁵ davon einmal im präziösen Ausdruck ‚conseiller muet‘ (V. 7). Beide Fabeln weisen dabei auch inhaltlich eine Spiegelstruktur auf: *L’Homme et son image* (I-11) reflektiert die Rolle des Individuums in der Gesellschaft, und *Le Dragon à plusieurs têtes et le Dragon à plusieurs queues* (I-12) stellt die Gesellschaft in der Erzählung eines Individuums dar. Von der perfekten Spiegelsymmetrie des I. Buches würden lediglich die Fabeln I-5 *Le Loup et le Chien* und I-17 *L’Homme entre deux âges et ses deux Maîtresses* bzw. I-6 *La Génisse, la Chèvre et la Brebis*,

733 I-2 *Le Corbeau et le Renard*, I-3 *La Grenouille qui se veut faire aussi grosse que le Bœuf*, I-4 *Les Deux Mulets*.

734 I-19 *L’Enfant et le Maître d’école*, I-20 *Le Coq et la Perle*, I-21 *Les Frelons et les Mouches à miel*.

735 In den Versen 3, 8 (hier zweimal), 9, 10, 13, 25 und 26.

en société avec le Lion und I-18 *Le Renard et la Cigogne* abweichen. Diese Texte können nicht nach dem oben beschriebenen Schema direkt gegenüber gestellt werden, ihre Verbindungslinien kreuzen sich stattdessen.⁷³⁶

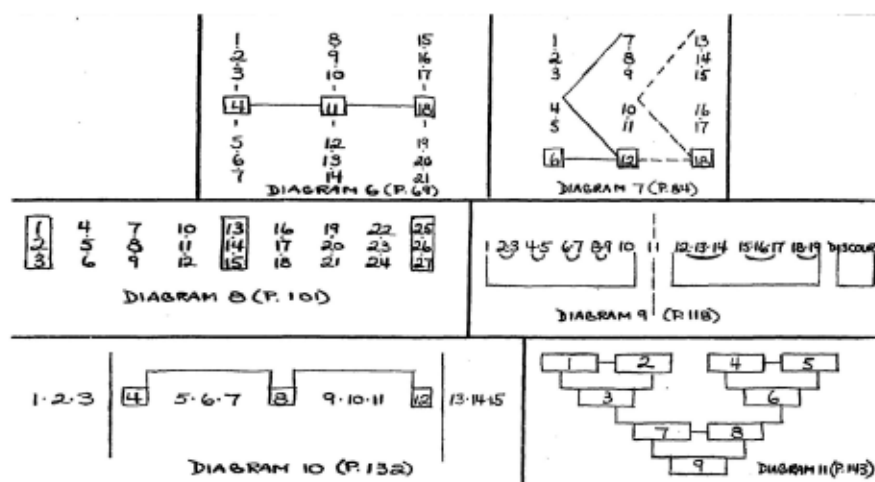


Abb. 04: Strukturschema Bücher VI-XI nach Gallet, *La Fontaine's Fables* (1976), S. 166.

Mit dieser Methode analysiert Gallet auch die weiteren Bücher der FABLES (Abb. 03 und 04). Das II. Buch nehme die symmetrische Struktur des I. Buches auf: Gallet gliedert die Fabeln hier aber zu vier thematischen Dreierblöcken und einem Block aus sechs Fabeln, der in etwa dem Umfang zweier Dreierblöcke entspricht. Die erste und letzte Fabel setzen auch in diesem Buch den Rahmen. Als Grundprinzip des III. Buches macht Gallet die Kreisform aus. Werden die Fabeln auf einen Kreis gereiht und mit einer Geraden durch den Mittelpunkt des Kreises mit der gegenüberliegenden Fabel verbunden, ergäben sich ähnlich wie im I. Buch Verweise zwischen den sich gegenüberstehenden Apologon. Die schematische Struktur des IV. Buches weise hingegen eine Parallelführung der Fabeln eins bis zehn sowie elf bis zwanzig auf. Diese, als parallel laufende Argumentationen, würde in den Fabeln einundzwanzig und zweiundzwanzig kulminieren, welche die Schlussfolgerung und Zusammenfassung des Buches darstellen. Buch V. orientiere sich im Aufbau mit einer Dreiecksform erneut an einer geometrischen Grundform. Die Schenkel des Dreiecks würden hier von den beiden Hälften des Buches gebildet, deren Synthese die elfte Fabel bildet. Das IX. Buch schließlich, genau in der Mitte des zweiten Bandes,

736 Vgl. für diese Darstellung Gallet, *La Fontaine's Fables* (1976), S. 3-14.

sei ebenfalls von einer symmetrischen Struktur geprägt. Die Spiegelachse werde von der elften Fabel gebildet, allerdings weniger vollkommen ausgeprägt als im I. Buch, sodass das Prinzip der Symmetrie kunstvoll variiert wird. Die zwei gleichen Hälften werden nach Gallet jeweils von zwei Fabeln gerahmt, die kleinere innere Gruppen von Fabeln umschließen. Der *Discours à Mme de la Sablière* (IX) fällt als isolierter Text etwas aus diesem Schema heraus, stellt aber durch seine Versanzahl erst das zahlenmäßige Gleichgewicht zwischen den Hälften des Buches her.

Die Bücher VI bis VIII sowie das X. Buch seien in ihrem Aufbau nicht mehr nur an Symmetrie oder geometrischen Formen orientiert (Abb. 04). Sie ergänzen das ästhetische Programm und stellen nach Gallets Schematisierung jeweils Variationen des Prinzips der Dreizahl dar. Im VI. Buch bilden die Fabeln der jeweiligen Buchdrittel drei Säulen, die horizontal und vertikal miteinander verbunden sind, am deutlichsten in der mittleren Säule. Größer ist die Symmetrie in Buch VII, in dem die Grundstruktur des VI. Buches wieder aufgenommen werde. Die achtzehn Fabeln werden hier zu drei Blöcken mit jeweils sechs Fabeln gruppiert, die Gallet jeweils in Gruppen à drei Fabeln unterteilt. Die sechste Fabel jedes Hauptblocks fungiere dabei als Zusammenfassung, wobei die letzte, achtzehnte Fabel mit ihren deutlichen Verweisen auf den sechsten und zwölften Apolog die Zusammenfassung des gesamten Buches bilde. Diese Grundordnung werde zudem von einer weiteren Struktur überlagert: So bilden die Fabeln vier, sieben und zwölf sowie die Apologe zehn, dreizehn und achtzehn jeweils zusätzlich eine thematische Einheit. Das VIII. Buch knüpfe hieran an und verfeinere die Grundstruktur des VI. Buches. Gallet gliedert die Texte zu neun Blöcken à drei Fabeln. Der erste, der mittlere und der letzte Block bilden dabei eine besondere Einheit. Für das X. Buch macht Gallet neun ‚innere‘ Fabeln aus, welche die Hälfte der Verse umfassen. Diese werden von jeweils drei Apologen am Anfang und am Ende eingerahmt, die jeweils ein Viertel der Versanzahl des Buches bilden. Die erste, mittlere und letzte Fabel des inneren Blocks verweisen zudem wieder aufeinander. Das XI. Buch hebt sich durch seine Kürze und die vergleichsweise simple Struktur von den vorangehenden Büchern ab. Dadurch erhalte es einen zusammenfassenden Charakter, ist es doch zugleich das letzte Buch des zweiten Bandes von 1678/1679. Das Prinzip des Dreischritts prägt allerdings auch hier den Aufbau des Buches. Die einzelnen Fabeln, von Gallet zu drei fast gleich große Gruppen formiert,⁷³⁷ bilden ein System vertikaler Verbindungen zwischen den Gruppen und horizontaler Bezüge innerhalb einer Gruppe. Die ersten zwei Fabeln einer Gruppe bilden dabei jeweils das Fundament

737 Ausgehend von der Anzahl der Verse: Fabeln eins bis drei, vier bis sechs und sieben bis neun.

der dritten. Die ersten beiden Apologe der dritten Gruppe bauen ihrerseits auf den dritten Fabeln der zwei ersten Gruppen auf und finden ihren Abschluss in der letzten Fabel.⁷³⁸

In ihrer Dissertation lässt Gallet offen, ob und welche Struktur dem XII. Buch der FABLES zugrunde liegen könnte. Sie begründet ihre Zurückhaltung in diesem Punkt mit den Publikationsumständen, denn in diesem letzten Buch werden elf neue⁷³⁹ und zwölf bereits veröffentlichte Fabeln⁷⁴⁰ zusammengefasst und lose chronologisch sortiert. Bis auf die zweite Fabel sind alle neuen Fabeln in einem Block zusammengefasst. Ihnen gehen die bereits veröffentlichten Fabeln von 1690 bzw. 1691 voraus. Nach den neuen Fabeln stehen die bereits 1685 veröffentlichten Texte. Den Abschluss der Buches bildet die 1693 veröffentlichte Fabel *Le Juge arbitre, l'Hospitalier et le Solitaire* (XII-29). Gerade diese Zusammenstellung von zum Teil bereits vorher veröffentlichten Fabeln zeigt aber, mit welcher Sorgfalt La Fontaine die Bücher der FABLES komponiert hat. Deshalb ist es besonders aufschlussreich, gerade den Aufbau des XII. Buches genauer zu untersuchen.

Dies erscheint umso notwendiger, da Gallet für ihre Analyse fünf Texte nicht berücksichtigt hat. Die Fabeln *Daphnis et Alcimadure* (XII-24, 1685), *Philémon et Baucis* (XII-25, 1685), *La Matrone d'Éphèse* (XII-26, 1682), *Belphégor* (XII-27, 1682) und *Les Filles de Minée* (XII-28, 1685) sieht sie nicht als Apologe im eigentlichen Sinn und begründet damit, sie nicht in die Untersuchung dieses Buches einzubeziehen. Erstmals in ihrer Arbeit argumentiert sie gattungstheoretisch und geht von einem engen, noch dazu nicht näher bestimmten Genrebegriff aus. Besonders im zweiten Band sind die Grenzen zwischen vermeintlich ‚echten‘ Fabeln und anderen Texts-

738 Eine noch ausführlichere Darstellung von Gallets Ergebnissen würde den Rahmen dieser Arbeit sprengen, deshalb sei auf ihre Dissertation *La Fontaine's Fables* (1976) verwiesen.

739 XII-2 *Le Chat et les Deux Moineaux*, XII-3 *À Monseigneur le Duc de Bourgogne*, XII-5 *Le Vieux Chat et la Jeune Souris*, XII-6 *Le Cerf malade*, XII-7 *La Chauve-Souris, le Buisson et le Canard*, XII-8 *La Querelle des Chiens et des Chats et celle des Chats et des Souris*, XII-9 *Le Loup et le Renard*, XII-10 *L'Écrevisse et sa Fille*, XII-11 *L'Aigle et la Pie*, XII-12 *Le Milan, le Roi et le Chasseur*, XII-13 *Le Renard, les Mouches et le Hérisson*.

740 XII-1 *Les Compagnons d'Ulysse* (1690), XII-3 *Du Thésauriseur et du Singe* (1691), XII-4 *Les Deux Chèvres* (1691), XII-14 *L'Amour et la Folie* (1685), XII-15 *Le Corbeau, la Gazelle, la Tortue et le Rat* (1685), XII-16 *La Forêt et le Bûcheron* (1685), XII-17 *Le Renard, le Loup et le Cheval* (1685), XII-18 *Le Renard et les Poulets d'Inde* (1685), XII-19 *Le Singe* (1685), XII-20 *Le Philosophe scythe* (1685), XII-21 *L'Éléphant et le Singe de Jupiter* (1685), XII-22 *Un Fou et un Sage* (1685), XII-23 *Le Renard anglais* (1685), XII-29 *Le Juge arbitre, l'Hospitalier et le Solitaire* (1693).

orten wie den ‚Contes‘ aber zunehmend unscharf.⁷⁴¹ Auch für den ersten Band stellt sich beispielsweise die Frage, inwiefern die Paratexte nicht auch schon Fabeln sind.⁷⁴² Konsequenterweise müssten dann auch andere Texte aus der Analyse ausgeschlossen werden, u. a. die *Discours*.⁷⁴³

Vieles spricht dafür, das XII. Buch als eine Einheit zu betrachten, auch wenn die Fabeln in ihm über einen Zeitraum von mindestens fünfzehn Jahren entstanden. La Fontaine selbst hat dieses Buch so zusammengestellt, wie es heute vorliegt, und mit ihm als zwölftem Buch den *FABLES* eine klassische Form gegeben.⁷⁴⁴ Eine vergleichbare symmetrische Struktur wie für die ersten beiden Bände lässt sich allerdings nicht feststellen. Die Gestaltung scheint angesichts der Bedeutung der behandelten Themen weniger elaboriert und entsprechend weniger an gartenbauästhetischen Prinzipien ausgerichtet. Insgesamt sind die verschiedenen Teile des Buches dennoch ausbalanciert. Die Widmung *À Monseigneur le Duc de Bourgogne* ist aus dieser Perspektive gesondert zu betrachten, wobei dies Gallets Ansatz entspräche, da sie die Widmungen des I. und des VII. Buches ebenfalls unberücksichtigt lässt. Die 29 Fabeln des XII. Buches werden von der ersten und der letzten Fabel gerahmt, die beide bereits früher (1690 bzw. 1693) veröffentlicht wurden. Anschließend folgt der erste Hauptteil, der von den neuen und weiteren, bereits veröffentlichten Fabeln gebildet wird. Diesem Abschnitt stehen die von Gallet als ‚Contes‘ verschmähten Fabeln gegenüber. Sie sind sehr umfangreich und umfassen mit 1324 Versen etwa ein Fünftel Verse mehr als die alten und neuen Fabeln zusammen. Die ‚Contes‘ werden zudem immer umfangreicher und bilden eine Steigerung, die in der finalen Fabel ihren Abschluss findet. Insgesamt ist das XII. Buch also durchaus bewusst zusammengestellt und ausgewogen ausbalanciert. Insbesondere die Steigerung in den ‚Contes‘ unterstreicht dabei den abschließenden Charakter der letzten Fabel, *Le Juge arbitre, l’Hospitalier et le Solitaire* (XII-29).

Gallet verknüpft in ihrer Dissertation eine inhaltliche Interpretation mit Ansätzen einer strukturellen Analyse. Die einzelnen Bücher offenbaren eine erstaunlich rigide Orientierung an geometrischen Grundformen, wobei sich die Prinzipien von Symmetrie und Dreizahl als besonders prägnante Charakteristika erweisen. Allerdings richtet sie ihre Analyse fast ausschließlich an numerischen Kriterien wie Vers- und Fabelanzahl aus. Auch

741 Z. B. VIII-13 *Tircis et Amarante*, aber auch XII-14 *L’Amour et la Folie*.

742 Siehe dazu auch Peter, *Fable et philosophie au seuil du recueil* (2017).

743 VII *À Mme de Montespan*, IX *Discours à Mme de La Sablière*, X-14 *Discours à M. le Duc de La Rochefoucauld* und XII *À Monseigneur le Duc de Bourgogne*.

744 Vgl. Grimm, *Le Livre XII des Fables* (1989), S. 63b–64a, und M. Truchet an selber Stelle.

privilegiert sie eine monothematische Interpretation, die das jeder einzelnen Fabel innewohnende Bedeutungspotenzial weitgehend unberücksichtigt lässt. Problematisch ist ihre Studie vor allem, da sie die Widmungen (*À Monseigneur le Dauphin [I]*, *À Monseigneur le Dauphin [II]*, *À Madame de Montespan*, *À Monseigneur le Duc de Bourgogne*), die Préface, die Vie d'Ésope le Phrygien, den Avertissement zu Beginn des II. Bandes sowie die Épilogues (Buch VI und XI) unberücksichtigt lässt. Die Verbindungen und Entwicklungen, die ihre geometrischen Grundrisse offenbaren, sind allerdings schlüssig und ermöglichen einen neuen Blick auf die Struktur des Werkes. Sie lassen in der Interpretation jedoch keinen Spielraum für abweichende und alternative Deutungen, sodass die FABLES sehr stark an inhaltlicher Tiefe einbüßen.

c) Raumästhetik

Eine Herangehensweise wie die von Gallet, die geometrische Strukturen als Ordnungsprinzipien der einzelnen Bücher ausmacht, legt gewissermaßen den Grundstein dafür, die Systematik der FABLES in architektonischen Strukturen suchen. Jürgen Grimm deutet dies in seinem Aufsatz *«Diversité, c'est ma devise!» L'Art de persuader dans les Fables de La Fontaine* an, wenn er in La Fontaines Beschreibung des Schlosses von Blois die Strukturprinzipien der FABLES zu erkennen meint. Grimm bezieht sich dabei auf einen Brief La Fontaines an dessen Ehefrau vom 03. September 1663:

Il [, le Château de Blois,] a été bâti à plusieurs reprises, une partie sous François I^{er}, l'autre sous quelqu'un de ses devanciers. Il y a en face un corps de logis à la moderne [...]: toutes ces trois pièces ne font, Dieu merci, nulle symétrie, et n'ont rapport ni convenance l'une avec l'autre; [...] Ce qu'a fait faire François I^{er}, à le regarder du dehors, me contenta plus que tout le reste: il y a force petites galeries, petites fenêtres, petits balcons, petits ornements, sans régularité et sans ordre; cela fait quelque chose de grand qui plaît assez.⁷⁴⁵

La Fontaine beschreibt hier einen der drei das Schloss bildenden Teile, spricht ihm aber jegliche Ordnung, Symmetrie und Regelmäßigkeit ab. Allerdings betont er zugleich, dass gerade diese Unordnung den angenehmen Eindruck des Ensembles bewirkt.⁷⁴⁶ Im Gegensatz zur ‚doctrine classique‘

745 La Fontaine, *Relation d'un voyage de Paris en Limousin*, OD S. 544.

746 Bassy betont diese Vorliebe auch in der Einleitung ihrer Ausgabe der FABLES: „En art comme en architecture, La Fontaine aime le désordre apparent, la dissymétrie extérieure

orientiert sich La Fontaine, so Grimm, an einer Ästhetik der Vielfalt, die sich nach dem Geschmack des Publikums richtet und der herrschenden, vereinheitlichenden Kunstauffassung widerspricht.⁷⁴⁷ Grimm übersieht hier nicht, dass La Fontaine das Motto „Diversité, c’est ma devise!“ nicht in den FABLES, sondern in der Conte *Pâté d’anguille* formuliert,⁷⁴⁸ die erst 1674 und damit mehrere Jahre nach der Veröffentlichung des ersten Bandes als eine der NOUVEAUX CONTES erschienen ist. Dieses Motto wird immer wieder herangezogen, wenn sein künstlerisches Programm beschrieben wird, und steht dann zumeist im Verbund mit einer Aussage, die der Dichter in der *Préface* seiner FABLES macht: „[O]n ne considère en France que ce qui plaît“.⁷⁴⁹

An dieser Stelle sei der Gedanke festgehalten, räumlich-ästhetische Prinzipien als Grundlage der Struktur der FABLES anzunehmen. La Fontaines ästhetisches Programm wird in diesem Sinne besonders im *Avertissement* der 1685 in den OUVRAGES DE PROSE ET DE POÉSIE erschienenen *Inscription tirée de Boissard* deutlich. Der Autor setzt darin zunächst großes Vertrauen in sein Publikum:

Le principal motif qui m’a attaché à l’inscription dont il s’agit, c’est la beauté que j’y ai trouvé. Il se peut faire que quelqu’un y en trouvera moins que moi. **Je ne prétends pas que mon goût serve de règle à aucun particulier, et encore moins au public.** Toutefois je ne puis croire que l’on en juge autrement. **Il n’est pas besoin d’en dire ici les raison ; quiconque serait capable de les sentir, ne le sera guère moins de se les imaginer de lui-même.**⁷⁵⁰

Diese Passage zeugt von seinem Vertrauen in die Empfindsamkeit des Publikums, in dessen Fähigkeit, die Schönheit des Textes selbst erkennen zu können, ohne dass direkt auf sie hingewiesen werden muss. In diesem Pakt mit dem Publikum – bzw. in dem Anspruch, den er damit an es stellt – sei der Grund dafür zu sehen, dass er den Schlüssel zur Struktur der FABLES nicht explizit formuliert.⁷⁵¹

La Fontaine bezieht sich in der *Inscription tirée de Boissard* auf Ovids *Metamorphosen*, in denen er „diverses liaisons“⁷⁵² ausmacht und nicht nur

qui cachent en réalité un ordre secret, un équilibre des masses, une ordonnance formelle, une nécessité intérieure.“ Bassy, *Les Fables ou Le Mensonge avoué* (1995), S. 29f..

747 Vgl. Grimm, „*Diversité est ma devise!*“ (1992), S. 185f..

748 La Fontaine, *Pâté d’anguille*, FC S. 863, V. 4.

749 La Fontaine, *Préface*, FC S. 9.

750 La Fontaine, *Inscription tirée de Boissard*, OD S. 769f. (Hervorhebung J. P.).

751 Vgl. Le Pestipon, *La Composition des recueils de La Fontaine* (2009), S. 88ab–89a.

752 La Fontaine, *Inscription tirée de Boissard*, OD S. 769.

eine Reihung von Unterschieden als Folge von Transformationen sieht.⁷⁵³ Dieses Prinzip einer ‚diversité‘, die sich in einer Vielzahl von Bezügen manifestiert, erfordere eine lineare, zumindest aber kontextgebundene Lektüre von Fabeln und ermögliche es, nicht die Kontinuität der Texte zu betonen – wie es thematische Ansätze lange Zeit anstrebten –, sondern stattdessen Brüche und spannungsgeladene retardierende Momente zu privilegieren. Diese Ästhetik steht dabei im Widerspruch zum so häufig praktizierten ‚Rosinenpicken‘, bei dem die vermeintlich besten und schönsten Fabeln isoliert von ihrem Kontext in den FABLES betrachtet werden. Yves Le Pestipon fordert vielmehr, eine Fabel nach der anderen, eine Fabel *durch* eine andere zu lesen, insbesondere die Doppelfabeln. Als Metapher für diese ‚diversité‘ sieht er dabei den *Garten*, ohne hierauf jedoch ausführlich einzugehen. Für ihn dient er nur als Symbol für eine Ordnung von Raum und Bewegung, in dem Brüche, Unendlichkeit und räumliche Ausdehnung verbunden werden.

d) Die FABLES als Garten

Le Pestipon steht somit am vorläufigen Endpunkt einer Strömung der La Fontaine-Forschung, mit der dessen Werk zunehmend weniger thematisch, sondern stärker textorientiert analysiert wird. Aufbauend auf Gallet werden ansatzweise auch räumlich-architektonische Grundlagen für eine Entschlüsselung des Werkes herangezogen. Als Metapher dafür dient in vielen Fällen tatsächlich der *Garten*. Nicht nur Le Pestipon sieht in ihm die Verkörperung von La Fontaines ästhetischem Programm. Alain-Marie Bassy verwendet diese Symbolik in der Einleitung seiner Edition der FABLES allein zwölfmal auf drei Seiten.⁷⁵⁴

Eine Parallele zwischen Gartenbaukunst und La Fontaines Dichtkunst hat nun erstmals Marie-Odile Sweetser gezogen, die den Fokus aber immer noch auf thematisch-inhaltliche Aspekte legt. Wie der Garten Natur und Kultur, zufällig Gegebenes und künstlich Geschaffenes verbinde, schöpfe La Fontaine seine Werke aus der Verbindung von roher Materie und Mythologie, Tradition und sogar alltäglichen sowie tagesaktuellen Ereignissen. Er nehme somit in der Dichtkunst die Rolle eines Gärtners ein, der seine Kunstwerke in Einklang mit der Natur vollende.⁷⁵⁵

753 Vgl. Le Pestipon, *La Composition des recueils de La Fontaine* (2009), S. 88ab–89a.

754 Bassy, *Les Fables ou Le Mensonge avoué* (1995), S. 27–29. Er spielt vor allem auf die intratextuellen Verweise an, wenn er im „jardin d’illusions“ (S. 31) der FABLES eine perspektivische Wirkung ausmacht.

755 Vgl. Sweetser, *Le Jardin* (1982), S. 71, aber auch Lafond, *La Beauté et la Grâce* (1969), S. 480.

Am nachhaltigsten wurde die Gartensymbolik in Bezug auf die FABLES von Patrick Dandrey geprägt,⁷⁵⁶ der seine Überlegungen zunächst biographisch begründet und nachzeichnet, welche Bedeutung Gärten im Leben Jean de La Fontaines hatten. Zu den Parks, die den Dichter besonders geprägt haben, zählt er die Anlagen⁷⁵⁷ von La Fontaines Heimatort Château-Thierry, und unter den Besitzungen von Nicolas Fouquet⁷⁵⁸ – seines bedeutendsten Förderers – besonders das Schloss von Vaux-le-Vicomte, den Garten von Liancourt,⁷⁵⁹ die Parks von Chantilly und Bois-le-Vicomte,⁷⁶⁰ sowie das von Kardinal Richelieu erbaute Rueil.⁷⁶¹ Insbesondere der von André Le Nôtre (1613–1700) entworfene Garten in Vaux-le-Vicomte, eines der herausragendsten Beispiele des klassischen französischen Gartens, gelte La Fontaine als Inspirationsquelle und diene ihm als literarische Szenerie.⁷⁶² Tatsächlich hat La Fontaine nie aufgehört, Gärten in seinem Werk in Szene zu setzen. Er suchte danach, deren Atmosphäre nachzubilden und studierte sie in dieser Absicht regelrecht. In Bezug auf den PSYCHÉ stellt Michael Conan fest:

Il note le bruit et l'éclat de l'eau, sa blancheur transparente, les mouvements confus des jets se brisant sur les rochers, les nacres et les coquillages et les parfums de fleurs d'oranger et de jasmin qui embaument l'air que l'on respire.⁷⁶³

Neben der Bedeutung von Gärten für den ‚Menschen‘ La Fontaine besteht auch ein inhaltlicher Konnex zwischen dem epikureischen Dichter und dem Ort der epikureischen Philosophie, dem Garten. Es könne kein Zufall sein, dass einer der hervorragendsten Anhänger Epikurs im 17. Jahr-

756 Vgl. Dandrey, *Les Féeries d'Hortésie* (1996), *Un jardin de Mémoire* (1997) und *La Fontaine, poète arcadien* (1997). Auch Le Pestipon bezieht sich in seiner Studie häufig auf ihn, geht allerdings nicht auf dessen für die Gartenästhetik relevante Schriften ein.

757 Siehe zur Abgrenzung von Garten und Park u. a. Egelhaaf-Gaiser et al., *Park* (2006). Diese Unterscheidung wird erstmals im 18. Jahrhundert diskutiert. Während der (hausnahe) Garten stärker reguliert und architektonisch-geometrisch gegliedert sei, liege der Park in größerer Entfernung zum Haus und sei Ausdruck der künstlichen Neugestaltung bzw. Vervollkommnung der Natur. Beide seien durch ihre (künstlerische) Gestaltung und Begrenzung von der ‚Landschaft‘ zu unterscheiden. In der vorliegenden Arbeit sollen beide Begriffe aber synonym verwendet werden.

758 Fouquet besaß auch die Anwesen Narbonne, Émery sowie Saint-Mandé.

759 In diesem hielt sich vor allem La Rochefoucauld sehr gern auf.

760 Bois-le-Vicomte schätzte er wegen seiner schattigen Plätze, da sie vor der Sonne schützen und die Liebe befördern würden. Vgl. dazu auch La Fontaines Brief *À Monsieur le Chevalier de Sillery* vom 28. August 1692, OD S. 718–724.

761 Vgl. Dandrey, *Les Féeries d'Hortésie* (1996), S. 161a–162b.

762 Vgl. Dandrey, *Les Féeries d'Hortésie* (1996), S. 161a.

763 Conan, *Les Jardins chez La Fontaine* (1995), S. 49.

hundert, die sich gegen die vorherrschende stoische Lehre stellten, zugleich sehr stark von Gärten geprägt war. Auch verwiesen die FABLES auf eine Kultur der stilisierten Konversation, was in den großen Redeanteilen der Figuren deutlich werde. Als Genre würden sie drei ästhetische Rahmen evokieren: erstens Gespräche im Salon mit ihren „volutes, ses méandres, ses thèmes majeurs et ses incises, ses oscillations, ses récurrences“,⁷⁶⁴ zweitens die philosophische Debatte auf der *agora* und drittens eine Gemäldegalerie, in der Miniaturen ausgestellt werden. Die ideale räumliche Verkörperung dieser drei Rahmungen sieht Dandrey nun im klassischen französischen Garten.⁷⁶⁵ Dieser bilde den ästhetischen Kontext der FABLES, die in ihrer Struktur die Gestaltungslogik des Gartens aufnehmen und auf einer latenten Form von Ordnung und der Verbindung verschiedener Elemente beruhen würden:

[S]illonnés par les grandes avenues du sens qui placent aux articulations majeures de la perspective les pièces les plus fortes et représentatives, associées par leur thème décoratif et allégorique, comme dans le programme mythologique que fontaines, groupes sculptés et statues incarnent à Versailles. Et puis, dans les espaces intermédiaires ménagés par ces grandes et droites allées, des bosquets plus variés, plus fantaisistes, organisés selon des principes d'ordonnance mineure, plus lâche, offrent à la fois la surprise de leur fraîcheur et toujours aussi quelque aperçu sur les perspectives.⁷⁶⁶

In der Topographie, Ästhetik, Symbolik und Nutzung des französischen Gartens finde La Fontaine also die Gestaltungsprinzipien für sein Fabelwerk.⁷⁶⁷

Dandrey führt diese Überlegungen in seiner Studie *Un Jardin de Mémoire. Modèles et structures du recueil des Fables* anhand der Bücher VII bis XII aus. Er analysiert dafür den argumentativen Bogen, der in den einzelnen Büchern von der ersten und letzten Fabel gebildet wird, setzt aber die Tradition thematisch ausgerichteter Analysen fort, die er noch in der Einleitung seiner Untersuchung kritisch bilanziert hatte.⁷⁶⁸ Das X. Buch führt, so Dandrey, nicht direkt von der Exposition eines Themas zu seiner Lösung, sondern präsentiert es in seinen verschiedenen Facetten. Dies ähnele dem klassischen französischen Garten, dem ebenfalls eine zentrale

764 Dandrey, *Un Jardin de Mémoire* (1997), S. 60b.

765 Vgl. Dandrey, *Un Jardin de Mémoire* (1997), S. 60ab.

766 Dandrey, *Les Féeries d'Hortésie* (1996), S. 168a.

767 Vgl. Dandrey, *La Fontaine, poète arcadien* (1997), S. 85.

768 Vgl. Dandrey, *Un Jardin de Mémoire* (1997), S. 57b und S. 62b–63b.

Perspektive zugrunde liege. Die Struktur mit Haupt- und Nebenwegen, Kreuzungen, zentralen und peripheren Bereichen sowie den Sichtachsen lasse dabei kein lineares Abwandern der Wege zu, sondern lade zur ‚déambulation‘ ein, wie auch im X. Buch der FABLES verschiedene Themen und Perspektiven präsentiert würden.

Zu diesen gehören nach Dandreys Lesart die Widersprüchlichkeit des menschlichen Wesens, der natürlichen Ordnung und der Gesellschaft. Grundlegendes Thema sei die Auseinandersetzung zwischen Menschen und Tieren einerseits, Starken und Schwachen andererseits, wobei sich letzteres wiederum auf Konflikte zwischen Menschen, zwischen Tieren und zwischen Mensch und Tier beziehen könne. Der Rahmen werde bereits in der ersten (Mensch und Tier) und letzten Fabel (Stark und Schwach) gesetzt. Die sechs Fabeln aus der Tierwelt⁷⁶⁹ alternieren mit vier Fabeln aus der Welt der Menschen⁷⁷⁰ und fünf gemischten Fabeln.⁷⁷¹ Das Wechselverhältnis spiegelt sich auch im durchgehenden Gebrauch von Alexandrinern und Achtsilbern sowie im dialogischen Motiv. Alle Fabeln beinhalten Wortwechsel zwischen den jeweiligen Figuren – ein allerdings grundsätzliches Charakteristikum des Werkes –, bis auf den *Discours à M. le Duc de La Rochefoucauld*, in dem sich der Fabulist direkt an das Publikum wendet.⁷⁷²

Das Grundthema bzw. die ‚Sichtachse‘ des X. Buches werde durch die erste Fabel, *L'Homme et la Couleuvre*, und die letzte, *Le Marchand, le Gentilhomme, le Pâtre et le Fils de Roi* (X-15),⁷⁷³ aufgeworfen. In der ersten Fabel werfen sich ein Mensch und eine Schlange gegenseitig vor, die größte Plage der Welt zu sein. Die Beziehung von Mensch und Tier wird vor dem Hintergrund von menschlicher Gewalt und Grausamkeit thematisiert. Mit unterschiedlichen Akzenten wird dieses Thema in sieben weiteren Fabeln⁷⁷⁴ variiert. *Le Loup et les Bergers* (X-5) erzählt von einem Wolf, der zunächst schwört, künftig keine Schafe mehr reißen zu wollen, da er nicht

769 X-2 *La Tortue et les Deux Canards*, X-3 *Les Poissons et le Cormoran*, X-6 *L'Araignée et l'Hirondelle*, X-7 *La Perdrix et les Coqs*, X-8 *Le Chien à qui on a coupé les oreilles*, X-12 *La Lionne et l'Ourse*.

770 X-4 *L'Enfouisseur et son Compère*, X-9 *Le Berger et le Roi*, X-13 *Les Deux Aventuriers et le Talisman*, X-15 *Le Marchand, le Gentilhomme, le Pâtre et le Fils de Roi*.

771 X-1 *L'Homme et la Couleuvre*, X-5 *Le Loup et les Bergers*, X-10 *Les Poissons et le Berger qui joue de la flûte*, X-11 *Les Deux Perroquets, le Roi et son Fils*, X-14 *Discours à M. le Duc de La Rochefoucauld*.

772 Vgl. Dandrey, *Un Jardin de Mémoire* (1997), S. 63b–65a.

773 Die ‚Pléiade‘-Ausgabe gibt in den Verzeichnissen fälschlicherweise „... du Roi“ als Titel an. Der Titel der Fabel ist jedoch in der Erstausgabe und auch in der ‚Pléiade‘-Ausgabe auf Seite 421 eindeutig „... de Roi“.

774 X-3 *Les Poissons et le Cormoran*, X-5 *Le Loup et les Bergers*, X-6 *L'Araignée et l'Hirondelle*, X-7 *La Perdrix et les Coqs*, X-8 *Le Chien à qui on a coupé les oreilles*, X-10 *Les Poissons et le Berger qui joue de la flûte*, X-11 *Les Deux Perroquets, le Roi et son Fils*.

mehr von allen gehasst werden will. Als er aber sieht, wie eine Gruppe Hirten ein Schaf schlachtet, verwirft er seinen ursprünglichen Entschluss, denn was der Mensch tut, sei auch ihm erlaubt. Die Fabel spitzt das Thema Grausamkeit (nach einem Drittel des Buches) also zu, sodass sich der Wolf am Ende schamlos zum Verfechter der Gerechtigkeit aufschwingen kann. *L'Araignée et l'Hirondelle* (X-6) und *La Perdrix et les Coqs* (X-7) demonstrieren direkt im Anschluss daran die Unvermeidlichkeit dieser natürlichen Ordnung: Die eitle Spinne sieht ihr kunstvoll gesponnenes Netz plötzlich von einer Schwalbe zerstört, und das Perlhuhn bedauert, zusammen mit Hähnen eingesperrt zu sein. Der Hund aus *Le Chien à qui on a coupé les oreilles* (X-8) erkennt auf zynische Weise sogar etwas Gutes in der unvermeidlich grausamen Weltordnung. Nachdem ihm die Ohren coupéiert wurden, bekennt er: „Un Loup n'eût su par où le prendre“ (V. 21). *Les Poissons et le Berger qui joue de la flûte* (X-10) betont schließlich, dass nur Rücksichtslosigkeit zum Erfolg führt: Fische lassen sich nicht mit süßen Flöten-tönen fangen, sondern nur mit Netzen.

Neben diesem Grundthema rufe das X. Buch weitere, weniger ausführlich behandelte Aspekte auf. Drei Fabeln⁷⁷⁵ entlarven die einfältige Dummheit, die zu Unvorsichtigkeit führt wie in *La Tortue et les deux Canards* (X-2). Eine Schildkröte möchte hier von zwei Enten in die Luft gehoben werden, lässt diese dann aber vor Begeisterung los und stürzt zurück auf die Erde. *L'Enfouisseur et son Compère* (X-4) und *Les Deux Aventuriers et le Talisman* (X-13) empfehlen hingegen Schlauheit und Wagemut, die manchmal angebrachter seien als zu langes Nachdenken: Nachdem ein Mann den Schatz seines vermögenden Freundes geraubt hat (X-4), bringt er ihn zunächst zurück, denn dieser will noch weitere Besitztümer hinzufügen. Ein zweites Mal lässt dieser den Raub, den er entdeckt hatte, jedoch nicht zu. Der mutige Abenteurer (X-13), der nicht lange über die Gefahren einer scheinbar unlösbaren Aufgabe nachdenkt und einfach handelt, wird am Ende mit Macht und Reichtum belohnt (X-13). Für den Umgang mit der Ungerechtigkeit der Welt stellt *Les Poissons et le Cormoran* (X-3) fest, dass Vorsicht zu nichts führe, da die Schwachen letztlich immer verlieren.⁷⁷⁶ Die Fabeln 6, 7 und 8⁷⁷⁷ unterstreichen diesen resignativen Zug. In der elften Fabel⁷⁷⁸ ändert sich hingegen die pessimistische Grundhaltung. Der Apolog demonstriert, dass kluge Vorsicht besser ist als blindes Vertrauen. Zwei Papageien sind die Freunde eines Königs und seines Soh-

775 X-2 *La Tortue et les Deux Canards*, X-4 *L'Enfouisseur et son Compère*, X-13 *Les Deux Aventuriers et le Talisman*.

776 Siehe für eine genauere Analyse dieser Fabel Abschnitt IV, Kapitel 3.2.

777 X-6 *L'Araignée et l'Hirondelle*, X-7 *La Perdrix et les Coqs*, X-8 *Le Chien à qui on a coupé les oreilles*.

778 *Les Deux Perroquets, le Roi et son Fils*.

nes. Als der Prinz einen Papagei im Zorn erschlägt, wird der andere Papagei vorsichtig und hält sich von nun an fern von seinem königlichen Freund. In der letzten Fabel⁷⁷⁹ erkennen schließlich die vermeintlich Schwachen, dass jeder sich auf seine Stärken besinnen sollte, und nicht viel zum Überleben gebraucht wird: Einen Händler, einen Adeliger, einen Hirte und einen Königssohn hat das Schicksal ins Elend gestürzt. Ohne Arbeit wissen sie nicht, wie sie ihren Lebensunterhalt bestreiten sollen. Sie fassen den Entschluss, andere zu unterrichten und sie das zu lehren, was sie am besten können. Zunächst muss aber noch die nächste Mahlzeit gesichert werden, indem der Hirte sich als Holzfäller verdingt und damit das Überleben der Gemeinschaft sichert.

Die Thematisierung von Vorsicht und Unvorsichtigkeit, Resignation und Rückzug aus der Gesellschaft, sowie der illusorischen und realistischen Einschätzung der Welt konzentriert sich in der zentralen Fabel des Buches, *Le Berger et le Roi* (X-9). Hier kreuzen sich auch die für die Perspektivierung des Buches entscheidende erste und letzte Fabel, deren Figuren (Hirte, König, Mensch und Schlange) aufgegriffen werden. Die Fabel steht genau in der Mitte des Buches, 325 Verse gehen ihr voraus, 300 folgen noch. Ähnlich wie in der elften Fabel⁷⁸⁰ die wird weise Vorsicht gelobt. Der Umschwung von einer bis dahin eher negativen und von Resignation geprägten Weltanschauung in die Einsicht, dass Vorsicht, Freundschaft und Kooperation nützlich sein können, wird in *Le Berger et le Roi* (X-9) in einer durch den Hirten verkörperten Peripetie symbolisiert. Der Hirte wurde aufgrund seiner sorgsamten Pflege einer Schafherde vom König zum Richter ernannt. Mit seinem einfachen Sinn für Gerechtigkeit macht er sich aber nicht nur Freunde, sondern weckt den Neid der Höflinge und wird schließlich von diesen angeklagt, den König betrogen zu haben. In einer Umkehrung der Ausgangssituation findet sich der zum Richter gewordene Hirte nun auf der Anklagebank wieder. Nachdem er seine Unschuld beweisen konnte, entscheidet er sich aber desillusioniert und aus Vorsicht dafür, zu seiner Schafherde zurückzukehren.

Die erste, neunte und letzte Fabel⁷⁸¹ bestimmen die Grundperspektive oder ‚Sichtachse‘ und das Herz des X. Buches. Der Hirtenkreis in den Fabeln fünf, neun, zehn und fünfzehn⁷⁸² sowie das Resignationsmotiv der Apologe

779 *Le Marchand, le Gentilhomme, le Pâtre et le Fils de Roi.*

780 *Les Deux Perroquets, le Roi et son Fils.*

781 X-1 *L'Homme et la Couleuvre*, X-9 *Le Berger et le Roi*, X-15 *Le Marchand, le Gentilhomme, le Pâtre et le Fils de Roi.*

782 X-5 *Le Loup et les Bergers*, X-9 *Le Berger et le Roi*, X-10 *Les Poissons et le Berger qui joue de la flûte*, X-15 *Le Marchand, le Gentilhomme, le Pâtre et le Fils de Roi.*

sechs, sieben und acht⁷⁸³ bilden zwei Aspekte, die parallel zum Hauptthema verhandelt werden. Grausamkeit, Gewalt und Vorsicht setzen abwechselnd und sich wiederholend weitere Schwerpunkte. Insgesamt lässt sich zudem eine Art Argumentationsgang von der ersten bis zur letzten Fabel nachvollziehen. Das X. Buch spiegelt den Grundaufbau des französischen Gartens mit Haupt- und Nebenwegen, Kreuzungen, zentralen und peripheren Bereichen und Sichtachsen. Wie der Spaziergänger in einem Garten wandle das Publikum nicht nur auf den Hauptwegen durch die FABLES, sondern verweile links und rechts in der Betrachtung von Hecken, Beeten, Brunnen und Wiesen.⁷⁸⁴ Hierin scheint tatsächlich auch La Fontaines Leitbild der ‚diversité‘ zu liegen, also in einer Variabilität und Vielfalt von Themen und Perspektiven, die analytische Tiefgründigkeit bezeugen und nicht allein Langeweile verhindern sollen.

Patrick Dandrey deutet in seiner Interpretation der FABLES an, welches Potenzial die Übertragung gartenästhetischer Grundlagen auf La Fontaines Fabelwerk hat. Damit hebt er sich von dem weitgehend symbolisch verwendeten Gartenmotiv in der Forschung ab und lässt erahnen, wie räumlich-architektonische Grundlagen für eine Analyse der FABLES nutzbar gemacht werden können. Letztlich verharret allerdings auch sein Ansatz auf einer thematischen Ebene – obwohl er dies selbst kritisiert –, und lässt ebenso wie Gallet durch eine eindimensionale Interpretation die tiefkörnige Bedeutungsstruktur der Apologe unberücksichtigt. Die Parallelen, die Dandrey in der Gestaltung von Gärten und den FABLES sieht, beschränken sich zudem auf einfache Strukturen wie Sichtachse und geometrische Wegstruktur.

e) *Garten und Literatur*

Im Fokus der weiteren Analyse steht nicht ein – weiterer – Versuch, die thematische Struktur der einzelnen Bücher zu entschlüsseln oder von den FABLES symbolisch als ‚Garten‘ zu sprechen. Stattdessen sollen die ästhetischen und philosophischen Prinzipien sichtbar gemacht werden, welche die Anordnung der einzelnen Fabeln leiten. Das ästhetische Dispositiv, welches die Gestaltung und Lektüre steuert, ist im klassischen französischen Garten zu sehen. Die vorliegende Arbeit verbindet somit eine graphisch-strukturalistische Systematisierung der einzelnen Bücher, wie sie Jill Gallet in ihrer Dissertation unternimmt, mit Überlegungen von Pat-

783 X-6 *L'Araignée et l'Hirondelle*, X-7 *La Perdrix et les Coqs*, X-8 *Le Chien à qui on a coupé les oreilles*.

784 Vgl. Dandrey, *Un Jardin de Mémoire* (1997), S. 61b.

rick Dandrey, der die Bedeutung des Gartens für La Fontaines Dichtung nachgezeichnet hat. Die Struktur der *FABLES* ist in diesem Sinne vor dem Hintergrund des zeitgeschichtlichen Kontextes zu sehen, d. h. ästhetischen Entwicklungen, wie sie sich insbesondere in der Herausbildung des klassischen französischen Garten offenbaren.

Der Garten als Topos ist ein klassisches literarisches Motiv. Gerade Gedichtsammlungen werden seit der Antike mit einem Garten verglichen, in dem das einzelne Gedicht eine Blume repräsentiert.⁷⁸⁵ Wie die Obstbäume eines Gartens planvoll angelegt werden, seien auch die Gedichte einer Anthologie nicht zufällig angeordnet, wobei symmetrische Strukturen zunächst eines der wichtigsten Gestaltungsprinzipien bilden.⁷⁸⁶ Literarische Gärten fungieren häufig als Symbolraum für Sittenlehren wie in der Fürstenspiegeltradition, in der der Bildbereich des Gartens zur Beschreibung von Herrschertugenden genutzt wurden.⁷⁸⁷ So könne der Garten wie ein Buch gelesen werden und offenbare dem Publikum nützliche Lehren. In der antiken Literatur wird er deshalb auch als Lektüeranleitung gesehen, die anhand von ästhetischen Kriterien darauf hinweise, wie ein literarisches Werk interpretiert werden könne.⁷⁸⁸ Die Nähe von Literatur und Garten ist also auch auf der symbolischen Ebene wechselseitig gegeben.

Ebenfalls seit der Antike ist der Garten ein Symbol der selbstgeschaffenen Welt der Dichter und Quelle der poetischen Inspiration.⁷⁸⁹ Für die Fragestellung der vorliegenden Arbeit ist in diesem Zusammenhang relevant, dass er als Bild für die Weltordnung sowie für Wissen und Erziehung gilt. Die streng geometrisch ausgerichteten Klosteranlagen des Mittelalters waren Abbild der harmonischen, jenseitigen Weltordnung. Ein gepflegter Garten galt als Zeichen einer erfolgreichen Wissensaneignung und -speicherung⁷⁹⁰ und könne als Text voller kultureller und historischer Informationen verstanden werden.⁷⁹¹ Nicht zuletzt die indogermanische

785 Vgl. Ferber, *Garden* (1999), S. 84. Ähnliches konstatiert Fladenmuller für den Briefroman. Vgl. hierzu Fladenmuller, *La Figure du sentiment* (1994), S. 33.

786 Vgl. Prioux, *Parler de jardins pour parler de créations littéraires* (2014), S. 97 und S. 131. Gleiches gilt im Übrigen auch für den geflochtenen Blumenkranz, denn das Flechten eines Kranzes wird häufig mit der Kunst des Dichtens verglichen. Vgl. hierzu auch Prioux, *Parler de jardins pour parler de créations littéraires* (2014), S. 106 und S. 108.

787 Vgl. Schusky, *Der Garten als Buch* (1978), S. 93–95. Fast schon banal ist die Feststellung, dass sowohl Garten als auch Buch komponierte Werke und bewusst gestaltete, eingegrenzte Bereiche sind (S. 93).

788 Vgl. Prioux, *Parler de jardins pour parler de créations littéraires* (2014), S. 143.

789 Vgl. Ananieva, *Garten* (2008), S. 122b.

790 Vgl. Ananieva, *Garten* (2008), S. 121a.

791 Vgl. Elkins, *On the Conceptual Analysis of Gardens* (1993), S. 190a.

Wurzel ‚*^ghorto-s*‘, Flechtwerk,⁷⁹² verweist auf die Nähe zum Text und seine etymologische Herkunft von *Gewebe*.

Gärten sind also ein klassisches Thema, Symbol und Topos in der Literatur. Um sie als ästhetisches Dispositiv für die Dichtung La Fontaines fruchtbar zu machen, gilt es zunächst, die gestalterischen Prinzipien der klassischen französischen Gärten zu analysieren, die für La Fontaines Gartenbild maßgeblich sind, und die insbesondere in den Gartenanlagen von Vaux-le-Vicomte, dem Schloss seines Mäzens Nicolas Fouquet, und später in Versailles umgesetzt wurden.

f) *Der Garten ‚à la française‘*

Die architektonischen Gesetze des französischen Gartens gehen auf die italienische Renaissance zurück. Ausgehend von Italien, wo ab dem 14. Jahrhundert vermehrt suburbane Villen nach römischem Vorbild⁷⁹³ errichtet und der Garten zu einem ästhetischen und nicht nur nützlichen Element von Siedlungen wurde, verbreitet sich die Gartenbaukunst über ganz Europa. Leon Battista Alberti (1404–1472) formuliert die ästhetischen Grundlagen dafür 1452 in seinem *De re aedificatoria*, das später in die europäischen Nationalsprachen übersetzt wurde. Die darin vertretene Proportionslehre orientiert sich an Harmonie und Symmetrie und hat neben dem Gartenbau auch Kunst und Musik maßgeblich beeinflusst. Die Grundformen des italienischen Renaissancegartens werden von Kreis und Rechteck gebildet. Alleen, Portale und zentral positionierte Paläste betonen die Axialität des Gartens.⁷⁹⁴ Wasser verleiht diesem strengen Rahmen neben Lebendigkeit und Bewegung auch Klang und wird als Element genutzt, verschiedene vertikale Ebenen und Terrassen beispielsweise über kleine Wasserfälle miteinander zu verbinden.⁷⁹⁵ Bei heißen Temperaturen sorgt es zudem für Abkühlung.⁷⁹⁶ Der Garten soll nicht als Anhängsel des Hauses nur zum Spaziergehen dienen, sondern wird zu einem wesentlichen Bestandteil des künstlerischen Ensembles der Villa.⁷⁹⁷ Neben diesen Elementen gehen auch

792 Vgl. Zerboni di Sposetti, *„Il Giardino Segreto“* (2003), S. 215.

793 Siehe zu diesem Aspekt auch Abschnitt IV, Kapitel 4.

794 Vgl. Egelhaaf-Gaiser et al., *Park* (2006).

795 Vgl. Hobhouse, *Der Garten* (2007), S. 119–121 und S. 129. Vgl. auch Egelhaaf-Gaiser et al., *Park* (2006).

796 Vgl. Grimal, *L’Art des jardins* (1974), S. 78f..

797 Vgl. Grimal, *L’Art des jardins* (1974), S. 78.

Grotten, Statuen, Termen,⁷⁹⁸ Wasserstrahlen, Blumenbeete und Geländer auf die italienische Renaissance zurück.⁷⁹⁹

Nach der Eroberung Neapels durch Charles VIII (1470–1498) 1494 hält die italienische Gartenbaukunst Einzug in Frankreich. Da die französischen Schlösser oftmals aber einen unregelmäßigen Grundriss aufwiesen, konnte der Garten nicht so harmonisch wie in Italien mit bestehenden Bauten verbunden werden. Die im Vergleich zu Italien flachere, walddreichere und dünner besiedelte Landschaft führt hingegen dazu, dass Gärten in Frankreich ganze Landstriche prägen und ihre langen Alleen bis zu den Waldrändern führen können. Dies soll auch Ausdruck der Herrschaft über die zu unterwerfende Natur sein. Der Garten steht dabei für ein Streben nach Kontrolle und demonstriert die Macht über die Natur, die im Park gezähmt, arrangiert und gestaltet wird. Im Frankreich des 17. Jahrhunderts findet dieses Streben nach Dominanz seinen Ausdruck nicht nur in den prunkvollen Bauten und opulenten Gärten; Springbrunnen und Feuerwerke setzten sich zudem scheinbar über die Gesetze der Schwerkraft hinweg.⁸⁰⁰

La métaphore du jardin qui, par une culture intelligente, procure à son propriétaire beauté, prospérité, bonheur, révèle une confiance dans la nature et dans la raison, capable de comprendre les lois de la nature et de les utiliser à son propre avantage.⁸⁰¹

Garten und Park repräsentieren somit den Triumph der Vernunft über die Kräfte der Natur.⁸⁰² „Le jardin, portion de la nature arrachée à sa brutalité spontanée et objet de rêverie culturelle projeté dans l'espace et le temps réels“, fasst Patrick Dandrey diese Vorstellung schwärmerisch zusammen.⁸⁰³

Charakteristisch für den Ausdruck von Dominanz sind strenge Formen und der gezielte Verschnitt bzw. das Ziehen von Bäumen und Sträuchern, für die Frankreich in der Folge berühmt werden sollte.⁸⁰⁴ Die Wasserver-

798 Eine Statue, deren Sockel von einem Mantel umhüllt ist. Sie geht auf den römischen Gott Terminus zurück und diente in der Antike zur Markierung von Grenzen.

799 Vgl. Cordey, *Vaux-le-Vicomte* (1924), S. 85f..

800 Vgl. Sweetser, *Le Jardin* (1982), S. 59 und Hepp, *Homère en France* (1968), S. 768f..

801 Sweetser, *Le Jardin* (1982) S. 67.

802 Vgl. Sweetser, *Le Jardin* (1982), S. 59.

803 Dandrey, *Les Féeries d'Hortésie* (1996), S. 164a.

804 Heute wird der Garten ‚à la française‘, im Gegensatz zum englischen Landschaftsgarten, als unnatürlich wahrgenommen. Die zeitgenössischen Gartenbautheoretiker sehen ihn dagegen nicht in einem Widerspruch zur Natur, sondern vielmehr durch diese bestätigt. So stellt Boyceau de la Barauderie (ca. 1560–1633), geistiger Vater André Le Nôtre, in

sorgung hingegen gestaltet sich im Gegensatz zu Italien deutlich komplizierter. Unter Zuhilfenahme der niederländischen Deichbautechnik werden deshalb bedeutende Kanalbauten unternommen, um die Parkanlagen mit Wasser zu versorgen. Auch dies ist aber als Demonstration der Unterwerfung und Gestaltung des natürlichen Raumes zu sehen.⁸⁰⁵

Unter François I, der zahlreiche italienische Künstler nach Frankreich engagierte, kommt es zu einem zweiten Italianisierungsschub der Gartenbaukunst in Frankreich. 1561 legt Philibert de l'Orme (1510/1515–1570) in Anlehnung an die italienische Tradition mit den *Nouvelles Inventions pour bien bastir à petis frais* das erste französischsprachige Standardwerk zum (kostengünstigen) Gartenbau vor. De l'Orme entwickelt damit die Grundlage für den klassischen Garten ‚à la française‘.

Die Wiederentdeckung des Gartens in der Renaissance liegt allerdings nicht nur in einer Rückbesinnung auf die kulturellen und ästhetischen Wurzeln in der Antike begründet. Sie ist auch eng mit dem technologischen Fortschritt in der Kriegsführung verbunden, der zu einer Veränderung der räumlichen Demonstration herrschaftlicher Macht führt. Christof Baier und Ulrich Reinisch sehen am Beginn dieses Prozesses die Entwicklung leistungsfähiger Kanonen und eine damit verbundene Veränderung in der Belagerungstechnik. Hohe vertikale Mauern bieten keinen Schutz mehr, sodass neue Verteidigungsanlagen entwickelt werden müssen, die in der Fläche ausgerichtet sind. Dementsprechend wird eine Anpassung des sozio-räumlichen Koordinatensystems nötig, da ein hohes, weithin sichtbares Gebäude und damit bei einem Angriff leichtes Ziel sich nicht mehr für die Repräsentation einer gehobenen sozialen Stellung anbietet. Indem die Repräsentationsachse auf die Horizontale ausgerichtet wird, müssen Rang und Bedeutung nun in perspektivischen Konstruktionen oder Bewegungen entlang gerader Li-

seinem *Traité du Jardinage* von 1638 fest, dass die Natur selbst geometrische Regelmäßigkeit vorgibt :

Toutes lesquelles choses, si belles que les puissions choisir, seront défectueuses, et moins agréables, si elles ne sont ordonnées et placées avec symétrie, et bonne correspondance : car Nature l'observe aussi en ses œuvres si parfaites, les arbres élargissent, ou montent en pointe leurs branches de pareille proportion, leurs feuilles ont les côtés semblables, et les fleurs ordonnées d'une, ou plusieurs pièces, ont si bonne convenance, que nous ne pouvons mieux faire de tâcher d'en suivre cette grande maîtresse en ceci, comme aux autres particularités que nous avons touchées.

(Boyceau de la Barauderie, *Traité du Jardinage* (1638), III-1, S. 69.)

805 Vgl. Hobhouse, *Der Garten* (2007), S. 140–143. Es darf nicht verwundern, dass so enorme Anstrengungen unternommen wurden, um Wasserelemente in den Gärten einzubauen. Wasser ist eine Konstante in der Gartenbaukunst und lässt sich seit den ersten Gärten nachweisen. Diese wurden in den trockenen Regionen des Alten Ägyptens und der mesopotamischen Hochkulturen angelegt, in denen es an Wasser mangelte. Es wurde dort mit Leben und Fruchtbarkeit gleichgesetzt und galt als Zeichen großen Reichtums.

nien erfahrbar gemacht werden. Dadurch wird zugleich die Voraussetzung der Herrschaftskultur des Blickes im Absolutismus geschaffen.⁸⁰⁶

Im Gartenbau werden die Erkenntnisse aus dem Festungsbau in den sozio-zivilen Raum übertragen. Dabei übernehmen die Gartenarchitekten zunächst Grundlagen der planerischen Arbeit des Festungsbaus und erstellen auf Papier Entwürfe unter Anwendung mathematisch-geometrischer Prinzipien. Bauliche Elemente wie Rondelle und Terrassen werden aus dem Befestigungsbau für Gartenanlagen adaptiert. Als bedeutendstes Element der Verteidigungswerke erweisen sich aber die Strategien der Blicklenkung. Im Festungsbau bezwecken diese, einen Angreifer über die tatsächlichen Positionen und Entfernungen im Unklaren zu lassen. Durch umfangreiche Erdarbeiten wird die Landschaft bewusst nach vorher berechneten Perspektiven gestaltet; Hecken und Lauben lenken den Blick, und der Effekt der Fluchtperspektive wird gezielt ausgeglichen. Im Gartenbau wird damit hingegen eine größere flächenmäßige Ausdehnung ohne Verlust an wahrnehmbarer Gestaltung beabsichtigt. Beide Baubereiche nutzen zudem Techniken, mit denen auf flachen Oberflächen die Illusion von räumlicher Tiefe erzeugt wird.⁸⁰⁷

Festungsplaner und Gartenarchitekten spielen also mit einem Wechsel von Verbergen und Enthüllen, mit unverstellten Aus- und Überblicken sowie unterbrochenen und täuschenden Perspektiven. In England wird dies später zur Inszenierung des Übergangs zwischen Garten und Landschaft genutzt, indem beispielsweise profilierte Geländebauten zu einer ‚unsichtbaren‘ Begrenzung der Parkanlage führen.⁸⁰⁸ Die parallel verlaufende Entwicklung und gegenseitige Beeinflussung von Festungsbau und Gartengestaltung kulminiert in den bedeutendsten Architekten von Festungen und Gartenanlagen im 17. Jahrhundert. Wie André Le Nôtre die Grundlagen des klassischen französischen Gartens perfektioniert, revolutioniert Sébastien le Prestre de Vauban (1633–1707) den Festungsbau und entwickelte auf der Basis mathematischer Berechnungen die Grundlage von Befestigungsanlagen wie Neuf-Brisach im Elsass oder der Bastille von Grenoble.

Von entscheidender Bedeutung für den Erfolg der französischen Gartenbaukunst sind darüber hinaus Innovationen in der bildlichen Darstellung von Gärten. Erst sie ermöglichen es, die durch den Garten veranschaulichte Pracht und eigene Macht auch denen mitzuteilen, die den Garten nie gesehen haben bzw. nie würden sehen können. Bildliche Darstellungen dienen also als Verlängerung des Parks und seiner Wirkung über die physische Existenz hinaus. In Frankreich entwickelt zunächst der Topog-

806 Vgl. Baier/Reinisch, *Schusslinie, Sehstrahl und Augenlust* (2006), S. 35–47.

807 Vgl. Hunt, *A World of Gardens* (2012), S. 124a.

808 Vgl. Baier/Reinisch, *Schusslinie, Sehstrahl und Augenlust* (2006), S. 47–57.

raph und Architekt Jacques Androuet du Cerceau (1515–1585) eine Technik, den Garten in seiner symbolischen Bedeutung angemessen abzubilden. Aus der Vogelperspektive sollten dabei Grundrisse sowie Details von Landschaft und Gebäuden hervorgehen.⁸⁰⁹

Die strenge Ausrichtung an klaren geometrischen Formen, der Einsatz von Wasser als verbindendes und belebendes Element, die Grundsätze von Harmonie und Symmetrie, optische Effekte zur Lenkung des Blicks, zum Verbergen und Verschleiern tatsächlicher Distanzen, ein Bedürfnis nach Demonstration von Dominanz, die Verlagerung repräsentativer Strukturen in die Fläche und Entwicklungen auf dem Gebiet der perspektivischen Darstellung prägen den Gartenbau zu Beginn des 17. Jahrhunderts. Diese Grundlagen werden von dem Gartenarchitekten André Le Nôtre perfektioniert. Er adaptierte dabei Descartes' Erkenntnis, nach der ein veränderter Standpunkt auch die Perspektive modifiziert.⁸¹⁰ Le Nôtres Gärten sind deshalb nicht wie die seiner Vorgänger auf einen zentralen Ort ausgerichtet, von dem aus der Garten idealerweise betrachtet werden soll. Er legt stattdessen im ganzen Park verteilt Aussichtspunkte und Sichtachsen an, durch welche sich immer wieder neue Betrachtungswinkel auf die Anlage und die Gebäudeensembles ergeben und neue Fluchtperspektiven entstehen. Die strenge geometrische Grundform, die aus der italienischen Renaissance herrührt, ergänzt Le Nôtre – neben der Multiplikation von Perspektiven – um zwei weitere Grundelemente: die Suggestion von Unendlichkeit (beispielsweise durch Wasserbecken, die den Himmel spiegeln) und optische Illusionen.⁸¹¹ Er entwickelt darüber hinaus auch die bildliche Darstellung von Gärten weiter. Du Cerceaus innovative Vogelperspektive verwirft er und bevorzugt die sogenannte Reiterperspektive. Sie ist im Vergleich zur Vogelperspektive nur wenig erhöht und entspricht in etwa der oberen Etage eines Schlosses. Diese an die zeitgenössische Schlachtenmalerei angelehnte Darstellungsform ermöglicht eine realistischere Ansicht der Parkanlagen und nutzt gezielt optische Effekte für ein zwar überzeugendes, aber vollkommen illusorisches Bild.⁸¹² Der leicht erhöhte Standpunkt erlaubt es, die erdrückende und verwirrende Vielfalt an Eindrücken zu strukturieren und erzeugt eine plastische Vorstellung des Gartens.⁸¹³ Diese Gartenabbildungen werden in der Folge insbesondere für literarische Beschreibungen

809 Vgl. Wick, *Le Plan de paysage* (2016), S. 174.

810 Descartes belegt im Übrigen auch die Beliebtheit von Architektur-Metaphern: Seinen *Meditationen* (1642) sollen so ein solides ‚Fundament‘ für das Denken schaffen. Die ‚Illusion‘ ist zudem ein Schlüsselbegriff seiner Erkenntnistheorie.

811 Vgl. Hobhouse, *Der Garten* (2007), S. 148 und S. 150.

812 Vgl. Wick, *Le Plan de paysage* (2016), S. 175.

813 Vgl. Mittelstädt, *Le Nôtres Gärten in der zeitgenössischen Literatur* (2013), S. 28a.

von Gärten bedeutsam. So greifen La Fontaine für seinen *SONGE DE VAUX*⁸¹⁴ und Madeleine de Scudéry in ihrer *Clélie. Histoire Romaine* (1654–1661) auf Kupferstiche von Israël Silvestre (1621–1691) zurück.⁸¹⁵

g) *Vaux-le-Vicomte als ästhetisches Modell*

Die Schlossanlagen von Vaux-le-Vicomte haben La Fontaines ästhetische Vorstellungen von Gärten am nachhaltigsten geprägt.⁸¹⁶ In seinem fragmentarisch gebliebenen *SONGE DE VAUX* setzt er dem Schloss seines Gönners Nicolas Fouquet ein literarisches Denkmal.⁸¹⁷ Die Gartenanlage in

814 Verfasst vermutlich zwischen 1659 und 1661. Das Fragment „Les Amours de Mars et de Vénus“ wurde 1665 in den *CONTES ET NOUVELLES EN VERS*, das „Chapitre premier“, „L’Architecture, la Peinture, le Jardinage et la Poésie haranguent les juges et contestent le prix proposé“ und „Aventures d’un saumon et d’un esturgeon“ wurden 1671 in den *FABLES NOUVELLES* veröffentlicht.

La Fontaine erklärt im „Avertissement“ des *SONGE DE VAUX*, dass er die Gartenanlagen von Vaux-le-Vicomte in seiner literarischen Darstellung nicht so beschreiben konnte, wie sie tatsächlich aussahen, da sie gerade erst angelegt und vor allem die Bäume erst gepflanzt worden waren. Er habe deshalb ihr zukünftiges Erscheinungsbild antizipieren müssen. Neben den literarischen Mitteln der Verzauberung und der Weissagung erschien ihm hier der Traum als angemessenste Form der Darstellung. Vgl. La Fontaine, *Le Songe de Vaux* (OD S. 78f.).

815 Silvestres Kupferstiche gelten als genauer als die von Gabriel Pèrelle (1604–1677) und Pierre Aveline (1656–1722). Vgl. Cordey, *Vaux-le-Vicomte* (1924), S. 86.

816 Später bewundert er in der *RELATION D’UN VOYAGE DE PARIS EN LIMOUSIN* im ersten Brief an seine Ehefrau vom 25. August 1663 den Garten von Monsieur C.: „[I]l a beaucoup d’endroits fort champêtres, et c’est ce que j’aime sur toutes choses“ (OD S. 534). Dies veranlasst ihn zu einem in den Brief eingeflochtenen Gedicht:

J’aime cent fois mieux cette herbe
Que les précieux tapis
Sur qui l’Orient superbe
Voit ses empereurs assis.

Beautés simples et divines
Vous contentiez nos aïeux,
Avant qu’on tirât des mines
Ce qui nous frappe les yeux.

De quoi sert tant de dépense?
Les grands ont beau s’en vanter:
Vive la magnificence
Qui ne coûte qu’à planter!

(*Relation d’un voyage de Paris en Limousin*, OD S. 535.)

La Fontaine gibt allerdings ebenfalls zu: „[J]’ai conseillé à M. C. de faire bâtir une maison proportionnée en quelque manière à la beauté de son jardin, et de se ruiner pour cela“ (OD S. 535).

817 Bereits in seiner *Ballade pour le premier terme à Madame ...* (vermutlich 1659 verfasst, erstmals veröffentlicht 1685 in den *OUVRAGES DE PROSE ET DE POÉSIE*) beschreibt er

ihrer ursprünglichen Form hatte allerdings nur kurze Zeit Bestand. Fouquet, der ‚Surintendant des Finances‘ und somit wichtigste Minister von Louis XIV, weihte sein neu gestaltetes Schloss 1661 mit einem prunkvollen Fest zu Ehren des Königs ein.⁸¹⁸ Kurze Zeit später entmachtete Louis XIV seinen Minister⁸¹⁹ und ließ Schloss und Gärten plündern. Bäume und Statuen wurden nach Versailles gebracht, um die dort entstehenden Gartenanlagen zu verzieren.⁸²⁰ Dabei scheint Fouquet sein Schloss nicht als Konkurrenz zum Königshof geplant zu haben, sondern als Idealbild königlicher Herrschaft. Die Parkanlagen und ihre literarischen Beschreibungen sollten den König nicht als Feldherrn darstellen, sondern ihn von einer Ethik der Freundschaft überzeugen und zwischen ihm, Hof und Mi-

Vaux-le-Vicomte als Wohnsitz der Musen:

Je viens de [Vaux], sachant bien que sur tous
Les Muses font en ce lieu leur résidence.
(OD S. 496, V. 11–12.)

818 Dieses Fest hat auch Theatergeschichte geschrieben: Fouquet hatte Molière kurzfristig gebeten, ein neues Stück für die Feierlichkeiten zu schreiben. In nur zwei Wochen wurde *Les Fâcheux* geschrieben und einstudiert. Des Weiteren war ursprünglich eine Ballettvorstellung geplant, u. a. sollte der berühmte Tänzer Pierre Beauchamp auftreten. Man musste das Programm jedoch ändern, sodass nun zwischen den Akten des Stückes Balletteinlagen geboten wurden, damit die Schauspieler Zeit hatten, ihre Kostüme zu wechseln. Später wurden die Ballettszenen zum typischen Bestandteil von Molières Stücken. Vgl. Cordey, *Vaux-le-Vicomte* (1924), S. 113.

819 Es ist unwahrscheinlich, dass das Fest einen Einfluss auf Fouquets kurz darauf erfolgte Verhaftung hatte. Louis XIV kannte Vaux-le-Vicomte bereits aus vorherigen Besuchen und war schon länger entschlossen, Fouquet abzusetzen. Siehe dazu France, *Le Chateau de Vaux-le-Vicomte* (1833), S. 44–50. Siehe dazu auch Cordey, *Vaux-le-Vicomte* (1924), S. 119f.. Er schließt seine Darstellung mit einem Verweis auf eine Begebenheit, die Marie-Madeleine de la Fayette (1634–1693) beschreibt. Sie berichtet ebenfalls von den Feierlichkeiten in Vaux-le-Vicomte:

Toute la cour alla à Vaux, et M. Fouquet joignit à la magnificence de sa Maison toute celle qui peut être imaginée pour la beauté des divertissements et la grandeur de la réception. Le Roi en arrivant ne put s’empêcher d’en être étonné, et M. Fouquet le fut de remarquer que le Roi l’était, néanmoins ils se remirent l’un et l’autre [...].
(Madame de la Fayette, *Histoire de la mort d’Henriette d’Angleterre*, 1990, S. 737.)

Diese Beschreibung hält Cordey für wahrscheinlicher:

Cette observation est probablement plus exacte. Jamais le roi n’avait assisté à de si luxueuses réjouissances données en son honneur par un des ses sujets. Jamais il n’avait contemplés pareille débauche de lumières, ni un si gigantesque feu d’artifice, tant de somptuosité et d’élégance réunies. Il dut jouir de la fête mais se demander aussi que le contraste entre la misère de l’État (c’est-à-dire la sienne) et le luxe du surintendant lui parut particulièrement sensible ce soir-là, et qu’il entra plus avant dans sa résolution de faire cesser un abus scandaleux.
(Cordey, *Vaux-le-Vicomte*, 1924, S. 120)

Gleichwohl haben die Feierlichkeiten die Messlatte für die zukünftigen Feste in Versailles gelegt, vgl. Cordey, *Vaux-le-Vicomte* (1924), S. 121.

820 Vgl. Hobhouse, *Der Garten* (2007), S. 150.

nisterstab Vertrauen und Freundschaft etablieren.⁸²¹ Trotz seiner kurzen Existenz gilt das Schloss als Meisterwerk André Le Nôtres, der später die Gartenanlagen von Versailles gestaltete.⁸²² Im Gegensatz zu Versailles, das auch Louis XIV Selbstdarstellung als Sonnenkönig in der Bildgestaltung umsetzt und eine brachiale Veranschaulichung seiner Macht ist,⁸²³ scheint Vaux-le-Vicomte vom Geist der italienischen Renaissance geprägt zu sein, als Villa und Garten eine harmonische Einheit bilden sollten. Wohl auch deshalb hinterließ Vaux-le-Vicomte auf La Fontaine einen tiefen Eindruck. Es veranschaulicht Le Nôtres ästhetische Überzeugungen in Reinform: Er hat hier das Spiel mit Illusionen, optischen Täuschungen, der Multiplikation von Perspektiven und der Verwirrung und Überraschung des Betrachters auf die Spitze getrieben.⁸²⁴

821 Vgl. Mittelstädt, *Le Nôtres Gärten in der zeitgenössischen Literatur* (2013), S. 27b. Vgl. auch Schweizer, *André Le Nôtre und die Erfindung der Gartenkunst* (2013), S. 46.

Krüger sieht den Garten in diesem Sinne als Fortsetzung der Natur mit gartenbautechnischen Mitteln. Beispielhaft dafür stehe Versailles. Die Residenz von Louis XIV interpretiert Krüger als Ort, an dem der König seine sozialen Funktionen inszeniert. Versailles als Modell für den Körper des Herrschers fungiere als Projektionsfläche für seine Lebens- und Sozialfunktionen und als Externalisierung der politischen und individuellen Bedürfnisse des Herrschers. Der Garten von Versailles werde so zu einem Ort, an dem die einander widerstrebenden gesellschaftlichen Kräfte des Adels (der alten ‚noblesse d’épée‘), des Bürgertums (der neuen ‚noblesse de robe‘) und der Justiz durch den König (und im Salon durch die *honnêtes personnes*) in Balance gehalten würden. Vgl. Krüger, *Inszenierte Natur als Fortsetzung der Politik mit gartenbautechnischen Mitteln* (2001), S. 207.

822 Pérouse de Montclos äußert in seinem Band zu Vaux-le-Vicomte Zweifel an Le Nôtres wesentlicher Beteiligung. So erscheint es ihm fraglich, dass Le Nôtre erst mit Vaux-le-Vicomte sein Können demonstriert habe, aber schon 1643 zum ‚Jardinier et dessinateur des jardins du Roi‘ und 1657 zum ‚Contrôleur général des Bastiments de Sa Majesté, Jardins, Arts, Tapisseries et Manufactures de France‘ ernannt worden war. Pérouse de Montclos gibt allerdings auch zu, dass eigentlich keine andere Person in Frage kommt, die für die Konzeption der Gartenanlagen verantwortlich sein könnte (S. 101f.). Zudem weist er nach, dass Charles de Sercy – seines Zeichens ‚Premier Jardinier du Roy‘ – in seiner ‚Épître‘ zu Claude Mollets *Théâtre et plans des jardinages* bereits 1652 die Gärten von Vaux-le-Vicomte als ‚superbes Jardins‘ preist, in denen Fouquet ‚fait [...] agréablement combattre l’Art avec la Nature, et où [il] adjoufte [...] tous les iours de nouvelles beautez et de nouveaux enrichissemens‘ (De Sercy, *Épître*, 1652, n. p.). Letztlich relativiert Pérouse de Montclos Le Nôtres Bedeutung für die französische Gartenästhetik. Dieser sei zwar nicht der Erfinder des Gartens ‚à la française‘, aber in Vaux-le-Vicomte manifestierte sich das erste Mal ein Garten, dem man eine spezifisch nationale, französische Ästhetik zugeschrieben habe (S. 123). Vgl. Pérouse de Montclos, *Vaux-le-Vicomte* (1997).

823 Aber auch beispielsweise in den Niederlanden, in denen der Binnenhof in Den Haag unter Moritz von Oranien 1620/1621 zum Symbol der Niederländischen Nation und Einheit wurde. Vgl. hierzu Długaiczek, *>In hortulum P. Mauriij<* (2008).

824 Diese gingen mit einem massiven Eingriff in die Natur einher. Für die Anlage des Parks von Vaux-le-Vicomte waren umfangreiche Erdarbeiten erforderlich. Auch ließ Le Nôtre den Fluss Anqueuil (auch Anqueil oder Ancueil) an der Ostgrenze der Gartenanlagen kanalisieren. Am westlichen Ende nahm er seinen mäandernden Weg wieder auf. Vgl. Hunt, *A World of Gardens* (2012), S. 127a. Madeleine de Scudéry beschreibt dies auch in der *Clélie* (1661), V, 3, S. 1135.



Abb. 05: Projet de plan du domaine de Vaux-le-Vicomte, André Le Nôtre. Bibliothèque de l'Institut de France, ms. 1040 f.14. © RMN-Grand Palais (Institut de France) / Agence Bulloz.

Der Park von Vaux-le-Vicomte wird von einer zentralen Allee beherrscht, die von zwei symmetrischen Baumreihen, Rasenflächen, Kieswegen, Blumenbeeten, Springbrunnen und Statuen flankiert wird. Über die zentralen Blumenbeete und Rasenflächen verjüngt sich die Perspektive in Sprüngen und ist eingezwängt von seitlichen Wäldern. Die Wasserflächen verzerren dabei die Distanzvorstellungen, da sie dem Auge keinen Halt bieten. Blumenbeete zu beiden Seiten des Hauptweges erzeugen zunächst den Eindruck von Spiegelsymmetrie. Im Verlauf des Rundgangs durch die Anlagen werden aber Querschneisen und eine Erweiterung des schlossnahen Areals nach Osten zu einem zweiteiligen Rasenparterre mit einem ovalen Bassin

sichtbar.⁸²⁵ Besonders nach Osten wird der Gartenraum erweitert, der zunächst streng nach Süden ausgerichtet zu sein scheint. Auch entdeckt der Betrachter im Verlauf seines Rundgangs zahlreiche Nischen mit Statuen, die kurz darauf wieder von anderen Gartenelementen verdeckt werden.⁸²⁶ Eine besonders raffinierte Täuschung wird durch die gebremste perspektivische Tiefenwirkung erzielt.⁸²⁷ Einzelelemente in zunehmender Entfernung vom Schloss werden vergrößert und erscheinen dem Auge deshalb genau so groß wie Elemente in der Nähe, sodass sie einen tatsächlich trapezförmigen Raum rechteckig erscheinen lassen. Der Besucher bleibt im Unklaren über die tatsächlichen räumlichen Relationen. Dazu tragen auch die erstaunlichen Höhenunterschiede bei. Zudem sind die Wasserfälle der Kaskadenwand nicht, wie es vom Schloss aus gesehen scheint, mit dem Querkanal verbunden. Dadurch entsteht ein Kontrast zwischen dem aufgewühlten Wasserfall und der glatten Oberfläche des Beckens.⁸²⁸ Die größte Überraschung erwartet den Spaziergänger, wenn er dem Schloss direkt gegenübersteht, denn es spiegelt sich im Wasser des Beckens. Dieser Punkt markiert die Peripetie des Gartens, ein Umkippen der ursprünglichen Perspektive: Von den Fenstern des Schlosses aus gesehen spiegelt sich im Wasserbecken die Grotte;⁸²⁹ nun ist das Schloss nicht mehr Ausgangspunkt der Betrachtung, sondern wird zum neuen Fluchtpunkt.⁸³⁰ Die hierarchische Abfolge der einzelnen Bereiche des Gartens lässt im Weitergehen immer mehr von der Gesamtanlage sichtbar werden, die den Spaziergang und die Wahrnehmung des Betrachters lenkt.

Insbesondere das Schloss und der Garten von Vaux-le-Vicomte sollen im Folgenden als Interpretationsfolie dienen, an der die ästhetischen Grundsätze sichtbar werden, die La Fontaines Poesie prägen. Zu diesen Prinzipien zählen vor allem geometrische Grundmuster, Symmetrie, Täuschung, Illusion, Verwirrung, Überraschung und die Vervielfältigung von semantischen Ebenen. Zuvor soll jedoch nachgezeichnet werden, inwiefern die Prinzipien des klassischen französischen Gartens grundsätzlich als ästhetischer Kontext für die Literatur des 17. Jahrhunderts wirksam werden.

825 Vgl. Schweizer, *André Le Nôtre und die Erfindung der Gartenkunst* (2013), S. 43f..

826 Vgl. Weiss, *Miroirs de l'infini* (1992), S. 54–56 und Schweizer, *André Le Nôtre und die Erfindung der Gartenkunst* (2013), S. 46–52.

827 Diese Technik ist schon lange bekannt, sie lässt sich so u. a. an den Steinblöcken des englischen Stonehenge nachweisen.

828 Vgl. Schweizer, *André Le Nôtre und die Erfindung der Gartenkunst* (2013), S. 46–52.

829 Vgl. Cordey, *Vaux-le-Vicomte* (1924), S. 91.

830 Vgl. Weiss, *Miroirs de l'infini* (1992), S. 54–56.

2. Poesie eines Gartens: Vaux-le-Vicomte in der literarischen Ekphrasis

Die Bedeutung der Gartenästhetik für die zeitgenössischen künstlerischen Auffassungen lässt sich nicht nur in La Fontaines Fabelwerk nachweisen. Die architektonische Metaphorik hatte im gesamten 17. Jahrhundert Konjunktur, und insbesondere Vaux-le-Vicomte wurde in zahlreichen literarischen Texten beschrieben.

André Le Nôtres gartenbautechnische Neuerungen werden so u. a. in Madeleine de Scudéry's Beschreibung des Schlosses Valterre, das als Vaux-le-Vicomte identifiziert wird, in der *Clélie* literarisch deutlich. Die Gesamtanlage umfasst „tant de beauté **surprenantes**“,⁸³¹ und schon die Gemälde im Schloss sind so realistisch, dass „jamais **vue n'a été trompée d'une manière plus agréable**“.⁸³² Blickt man vom Schloss auf den Garten, sieht man

de beaux objets qui se confondent par leur éloignement, qu'on ne sait presque ce que l'on voit, parce que la multitude des belles choses étonne l'imagination, et empêche les yeux de pouvoir rien choisir d'abord.⁸³³

Jean Cordeys Beschreibung in seiner etwas älteren, aber immer noch grundlegenden Monographie *Vaux-le-Vicomte*, schließt daran nahtlos an:

Tous ses éléments sont disposés avec **symétrie**, mais il y a tant de **variété**, tant de relief **habilement combiné** dans les détails, qu'à l'**impression d'unité** que nous ressentons ne s'ajoute aucune sensation de monotonie.⁸³⁴

Rechts und links, liest man in der *Clélie* weiter, sind isolierte Springbrunnen

831 Scudéry, *Clélie* (1661), V, 3, S. 1091, Hervorhebung J. P. Jean Cordey verweist in seiner Monographie *Vaux-le-Vicomte* gleich zweimal ausdrücklich auf die Identität von Vaux-le-Vicomte und dem in der *Clélie* beschriebenen Valterre (S. 23 und S. 86). Zur Identifikation von Valterre als Vaux-le-Vicomte, siehe u. a. Morlet-Chantalat, *Introduction* (2005), S. 10 und Scudéry, *Clélie. Cinquième et dernière partie* (2005), S. 390, Fußnote 69 von Morlet-Chantalat.

832 Scudéry, *Clélie* (1661), V, 3, S. 1125f., Hervorhebung J. P.

833 Scudéry, *Clélie* (1661), V, 3, S. 1127f., Hervorhebung J. P.

834 Cordey, *Vaux-le-Vicomte* (1924), S. 89, Hervorhebung J. P. Auf Cordeys Monographie und seine spätere *Étude historique* (1933), welche Anatole Frances Geschichte von Vaux-le-Vicomte und Nicolas Fouquet ergänzt (France, *Le Château de Vaux-le-Vicomte*), sei für eine umfassende Geschichte des Schlosses von Vaux-le-Vicomte, zu den Gartenanlagen und zum Fest, das Fouquet zu Ehren des Königs veranstaltet hat, verwiesen.

„qui semblent se vouloir cacher“ zu sehen,⁸³⁵ und entlang der Hauptallee Brunnen „qui divertissent agréablement les yeux“.⁸³⁶ Auf der westlichen Seite gelangt man durch ein vergittertes Tor in einen Gemüsegarten. Dem Tor direkt gegenüber liegt auf der östlichen Seite ein Wasserfall, der das vergitterte Tor durch ein Gitter aus Wasser spiegelt – die berühmte „Grille d'eau“.⁸³⁷ Entlang eines anderen Weges fließt ein Bach mit Wasserstrahlen, „qui sont si proches les uns des autres, que cela semble une balustrade de cristal“.⁸³⁸ Immer wieder entdeckt der Spaziergänger Bereiche und Elemente des Gartens, die vorher nicht zu sehen waren.⁸³⁹ Ein anderes Wasserbecken wird als „allée de cristal“ beschrieben, eine große Fontäne erscheint „d'une grosseur si prodigieuse et si extraordinaire, qu'il semblerait une grosse colonne de cristal, si l'agitation ne détrompait les yeux.“⁸⁴⁰ Jean Cordeys Monographie liest sich in der Beschreibung des Gartens wie eine Fortsetzung der *Clélie*, wenn er betont, dass die Wälder zu beiden Seiten des Parks den Blick auf angenehme Weise aufhalten – und in der Tat zitiert er Madeleine de Scudéry in seiner Beschreibung des Gartens sehr häufig.⁸⁴¹ In der literarischen Darstellung wird in der *Clélie* also wiederholt Wert nicht nur auf die außerordentliche Schönheit der Anlage gelegt, sondern auch auf überraschende Effekte.⁸⁴² Der Spaziergänger entdeckt auf seinem Rundgang immer wieder neue Ausblicke, und besonders die Wasserelemente führen zu optischen Täuschungen. Auch Cordey betont diese optischen Effekte, wenn er Le Nôtres Gartenbaukunst beschreibt:

Le Nôtre fixe les grandes lignes, les plans, les proportions, règle les jeux d'ombre et de lumière, utilise les canaux et les bassins de formes et de dimensions diverses comme des **points de rencontre**, des *repos pour les yeux*, des **miroirs** où se reflètent les sculptures, et par-dessus lesquels la vue glisse vers de plus lointaines perspectives.⁸⁴³

Eine weitere literarische Darstellung der Gärten von Vaux-le-Vicomte findet sich in einem Manuskript des *Recueil Thoisy*.⁸⁴⁴ Der Architekt und

835 Scudéry, *Clélie* (1661), V, 3, S. 1128, Hervorhebung J. P.

836 Scudéry, *Clélie* (1661), V, 3, S. 1129, Hervorhebung J. P.

837 Scudéry, *Clélie* (1661), V, 3, S. 1130.

838 Scudéry, *Clélie* (1661), V, 3, S. 1130, Hervorhebung J. P.

839 Vgl. Scudéry, *Clélie* (1661), V, 3, S. 1130, S. 1135 und S. 1138f..

840 Scudéry, *Clélie* (1661), V, 3, S. 1138, Hervorhebung J. P.; siehe auch S. 1133.

841 Vgl. Cordey, *Vaux-le-Vicomte* (1924), S. 90.

842 Siehe hierzu beispielsweise Scudéry, *Clélie* (1661), V, 3, S. 1132.

843 Cordey, *Étude historique* (1933), S. 151, Hervorhebung J. P.

844 Der *Catalogue abrégé des recueils de pièces fugitives, imprimées, manuscrites ou originales recherchées rassemblées et mises en ordre par M. Morel de Thoisy, qui les a remis à*

Kunsttheoretiker André Félibien (1619–1695) berichtet darin von dem prunkvollen Fest, das Fouquet zur Einweihung seines neuen Schlosses und zu Ehren des Königs gab.⁸⁴⁵ Félibien schwärmt ausführlich von der Schönheit des Gartens, wobei er sich insbesondere auf die Wasseranlagen und das Feuerwerk bezieht. Aus seinem Bericht werden aber auch die gartenbauästhetischen Prinzipien deutlich, welche die Gestaltung der Anlage leiten. Félibien beschreibt den Rundgang des Königs und spiegelt dabei auf der deskriptiven Ebene einen tatsächlichen Spaziergang durch den Park. Oberhalb des großen, rechteckigen Wasserbeckens betrachtet der König „deux cascades qui arrêtaient sa vue et sa promenade par leur beauté et par la grande quantité d'eau qui s'y voit.“⁸⁴⁶ Nicht nur der Blick, auch der Rundgang selbst wird bei diesem Anblick aufgehalten. Félibien betont die vielen Überraschungen, die der Garten dem Spaziergänger bereithält: „C'est ici où il faut que Tivoli et Frascati et tout ce que l'Italie se vante de posséder de beau, de magnifique et de **surprenant** avoue qu'elle n'a rien de comparable à Vaux.“⁸⁴⁷ Nicht einmal die berühmten italienischen Renaissancegärten⁸⁴⁸ können mit Vaux-le-Vicomte mithalten. Vor allem der optische Eindruck der Gartenanlagen wird immer wieder evoziert. Der Betrachter wähnt sich so durch die Wasserstrahlen zu beiden Seiten der Allee „comme entre deux murs d'eau.“⁸⁴⁹ Vom Aussichtspunkt der letzten Kaskade blickt er zurück auf das Schloss, dessen zwei Wirtschaftsflügel „semblent avoir été jointes au château pour le faire paraître d'une plus grande étendue.“⁸⁵⁰ Nachts wurden anlässlich des Festes Schloss und Park durch Fackeln, Laternen und Feuerwerk illuminiert, sodass das Schloss selbst wie aus Feuer erschien.⁸⁵¹ Félibien betont das überraschende Wechselspiel aus Licht und Dunkelheit. Besonders die nächtliche Dunkelheit scheint einiges zum überwältigenden Eindruck des Festes beigetragen zu haben: „Il était déjà une heure après minuit et la nuit sombre favorisant ces choses contribuait

la Bibliothèque du roi en l'année 1725 des Historikers Louis-François Morel de Thoissey (1681–1762). Die Textsammlung umfasst vorwiegend Handschriften aus den Bereichen Recht, Gerichtswesen und Geschichte. Der *Catalogue* befindet sich unter der Signatur n° 402, f° 714 in der *Bibliothèque nationale de France* und wurde 1924 von Jean Cordey veröffentlicht.

845 Siehe zu Félibiens Aufenthalt in Vaux-le-Vicomte und seiner Bekanntschaft mit La Fontaine auch Dandrey, *La Fontaine et Félibien à Vaux* (2003), insbesondere S. 70a–77b.

846 Félibien, *Relation des magnificences* (1924), S. 192, Hervorhebung J. P.

847 Félibien, *Relation des magnificences* (1924), S. 192, Hervorhebung J. P.

848 In Tivoli in der Nähe von Rom liegt die berühmte Parkanlage der Villa d'Este. Die Villa Aldobrandini in Frascati, ebenfalls in der Nähe von Rom gelegen, zählt zu den berühmtesten Villen in Italien.

849 Félibien, *Relation des magnificences* (1924), S. 192, Hervorhebung J. P.

850 Félibien, *Relation des magnificences* (1924), S. 192, Hervorhebung J. P.

851 Vgl. Félibien, *Relation des magnificences* (1924), S. 193.

merveilleusement à en augmenter la beauté et à **surprendre** les sens **qui s'en forgeaient mille imaginations** agréables.⁸⁵² Das Feuerwerk erleuchtete den Himmel und den Park in vielfältigen Figuren, und zusammen mit Knallkörpern wurde der Eindruck einer Schlacht erweckt, sodass Félibien gesteht, sich wie ein Soldat gefühlt zu haben: „je vous avoue que mon âme pacifique sentait enfler son courage et que je serais devenu guerrier si l'occasion en eut été aussi véritable qu'elle était bien représentée.“⁸⁵³ Félibien fasst schließlich seinen Eindruck des Gartens zusammen:

On se promène entre deux murs d'eau, on marche sous une voûte de feu, les rochers s'ouvrent, les arbres se fendent et la terre marche. On voit des danses, des ballets, des mascarades et des comédies; on voit des fleurs, on voit des batailles, on voit la nuit et le jour en même temps.⁸⁵⁴

Auffällig ist in Félibiens Beschreibung besonders die Wahl der Verben. Die Häufigkeit von ‚voir‘ (10) bzw. ‚vue‘ (4) sowie ‚faire‘ (11) im Sinne von ‚bilden‘ überrascht noch nicht. Derivationen von ‚surprendre‘ (3), ‚trouver‘ (2), ‚sembler‘ (2), ‚imaginer‘ (3), insbesondere aber Verben wie ‚faire paraître‘ (2), ‚former‘ (2), ‚représenter‘ (3), ‚apercevoir‘, ‚montrer‘, ‚marquer‘, ‚rendre‘ und ‚croire‘ verdeutlichen in ihrer variierten Häufung den starken optischen Eindruck von Vaux-le-Vicomte auf der textlichen Ebene.

Bei La Fontaines Zeitgenossen Félibien und Madeleine de Scudéry hat Vaux-le-Vicomte also nachweislich einen großen Eindruck hinterlassen, wobei insbesondere die überraschenden optischen Effekte betont werden. Allerdings zeigte sich mehr als zweihundert Jahre später auch Jean Cordey noch wie verzaubert von der Gestaltung des Gartens, wenn er für seine Beschreibung von Vaux-le-Vicomte entweder direkt auf Madeleine de Scudéry verweist, oder sich sprachlich deutlich an ihr orientiert.

Die Bedeutung von Gärten wie Vaux-le-Vicomte und später auch von Versailles für die zeitgenössische Literatur zeigt sich bei La Fontaines Zeitgenossen, aber auch explizit in seinem Werk. In den Poemen *LE SONGE DE VAUX* und *LES AMOURS DE PSYCHÉ ET DE CUPIDON*⁸⁵⁵ (1669) bilden Vaux-le-Vicomte und Versailles die Szenerie. Der *SONGE DE VAUX* verweist dabei schon im Titel auf Nicolas Fouquets Schloss. Insbesondere anhand dieses fragmentarisch gebliebenen Werks beschwört die Forschung eine na-

852 Félibien, *Relation des magnificences* (1924), S. 193, Hervorhebung J. P.

853 Vgl. Félibien, *Relation des magnificences* (1924), S. 193.

854 Félibien, *Relation des magnificences* (1924), S. 194.

855 Im Folgenden in der vorliegenden Arbeit in der üblichen Abkürzung PSYCHÉ. Vgl. zu Vaux-le-Vicomte auch La Fontaines *Élégie pour M. F.*, OD S. 528–529.

hezu mythische Verbindung von Dichter und Garten. So schwärmt Renée Kohn:

La Fontaine a transposé en une œuvre littéraire l'ordonnance classique qui, à Vaux, présidait aux bâtiments et aux jardins. Que l'imagination substitue à l'écriture bâtiments ou parterres, et l'on aura une image du roman.⁸⁵⁶

Und auch Philip A. Wadsworth betont die besondere Verbindung des Dichters und des Gartens: „In *Le Songe de Vaux* many a passage suggests that he [La Fontaine,] saw a sort of pastoral paradise in the gardens of *Le Nôtre*.“⁸⁵⁷ Der *SONGE DE VAUX*, dessen Teile „entrelacent ainsi évocations allégoriques et débats galants dans le cadre d'un jardin idéal“, verweise auf den echten Garten als „lieu idéalisé de l'espace, d'une perfection formelle et d'une maîtrise rationnelle imposées à la nature brute“.⁸⁵⁸ Im *SONGE DE VAUX* fällt vor allem auf, dass die Gartenbaukunst gleichrangig neben Architektur und bildender Kunst auftritt⁸⁵⁹ und damit als Kunstform aufgewertet wird. Auch ist La Fontaine der einzige, der in seiner literarischen Verarbeitung

856 Kohn, *Le Goût de La Fontaine* (1962), S. 115.

857 Wadsworth, *Young La Fontaine* (1952), S. 85.

858 Dandrey, *Les Féeries d'Hortésie* (1996), S. 161a.

859 Vgl. Mittelstädt, *Le Nôtres Gärten in der zeitgenössischen Literatur* (2013), S. 27a.

In den 1660er Jahren ist in La Fontaines Werk eine veränderte Bewertung der Künste und der mit ihnen verbundenen Fähigkeiten zu beobachten. Im *SONGE DE VAUX* war es noch Calliopée als heroische Poesie, die im Paragone mit Architektur, Gartenbaukunst und Malerei den Sieg davontrug. Denn:

La Peinture après tout n'a droit que sur les corps;
Il n'appartient qu'à moi [Calliopée,] de montrer les ressorts
Qui font mouvoir une âme, et la rendent visible;
Seule j'expose aux sens ce qui n'est pas sensible,
Et, des mêmes couleurs qu'on peint la vérité,
Je leur expose encor ce qui n'a point été.
(*Le Songe de Vaux*, OD S. 94.)

Poesie könne alles beschreiben, was die anderen Künste erschaffen, und zudem alles erinnern und sogar – im Gegensatz zu den anderen Künsten – die Bewegungen der Seele sichtbar machen. Das Denken sei so vor allem an Worte gebunden.

Im unter den *NOUVEAUX CONTES* erschienen *Le Tableau* (1674) werden Malerei und Poesie, Sehen und Worte, hingegen auf eine Stufe gestellt:
[Le harnais] du preux Achille aurait été plus beau,
Si Vulcan eut dessus gravé notre tableau.

Or ai-je des nonnains mis en vers l'aventure,
Mais non avec des trait dignes de l'action;
Et comme celle-ci déchet dans la peinture,
La peinture déchet dans ma description:
Les mots et les couleurs ne sont choses pareilles,
Ni les yeux ne sont les oreilles.

(*Le Tableau*, FC S. 892.)

von Vaux-le-Vicomte und Versailles André Le Nôtre namentlich erwähnt. Dies wird auch als einer der Gründe für das geringe Ansehen gewertet, das La Fontaine bei Louis XIV genoss, da die französischen Prunkgärten normalerweise ihren Besitzer verherrlichen sollten, nicht aber den Gärtner, der sie erschaffen hat.⁸⁶⁰

Ausgangspunkt für die Beschreibungen im *SONGE DE VAUX* sind die bereits erwähnten Kupferstiche von Israël Silvestre, an denen sich La Fontaine orientierte, sowie die persönlichen Erinnerungen an Aufenthalte in Fouquets Residenz. La Fontaine bekennt dies in einem Brief an seine Ehefrau: „Vous savez mon ignorance en matière d’architecture, et que je n’ai rien dit de Vaux **que sur des mémoires**.“⁸⁶¹ Das titelgebende Traummotiv verweist dabei nicht nur auf das trügerische Potenzial der Erinnerung, sondern spiegelt sich auch in der Form der Narration: Sowohl bei La Fontaine als auch in der *Clélie* von Madeleine de Scudéry gleicht der *récit* in seinem Mix aus Realität und Fiktion, prosimetrischer Form und zum Teil deskriptiven, zum Teil narrativen Passagen, dem Traumwandeln. So erinnert das „déroutement déambulatoire“ des Textes an einen Spaziergang im Garten des Schlosses.⁸⁶²

Neben Félibien und Madeleine de Scudéry hat La Fontaine auch selbst über das von Fouquet ausgerichtete Fest zu Ehren des Königs berichtet. In einem Brief an seinen Freund Maucroix schreibt er:

Tous les sens furent enchantés ;
Et le régal eut des beautés
Dignes du lieu, dignes du maître,
Et dignes de Leurs Majestés,
Si quelque chose pourrait l’être.⁸⁶³

Anschließend zählt er die spektakulärsten Sehenswürdigkeiten von Vaux-le-Vicomte auf und kommt zu folgendem lyrischen Urteil:

En cet endroit qui n’est pas le moins beau
De ceux qu’enferme un lieu si délectable,

Sprach- und Bildzeichen werden hier als zu derart spezifischen Leistungen imstande dargestellt, dass sie durch andere Zeichensysteme höchstens unvollkommen wiedergegeben werden können. Sie haben deshalb ihre je eigene Daseinsberechtigung. In diesem Sinne wird das Sehen aufgewertet, das gleichberechtigt mit dem Wort das Denken bestimmt. Vgl. hierzu auch Krüger, *Das Sehen beobachten* (1988), S. 41f..

860 Vgl. Mittelstädt, *Le Nôtres Gärten in der zeitgenössischen Literatur* (2013), S. 29a.

861 Fünfter Brief an Madame de La Fontaine, vom 12. September 1663. La Fontaine, *Relation d’un voyage de Paris en Limousin*, OD S. 552, Hervorhebung J. P.

862 Vgl. Dandrey, *La Fontaine et Félibien à Vaux* (2003), S. 68bf..

863 La Fontaine, *Lettre à Maucroix*, OD S. 523, Hervorhebung J. P.

Au pied de ces sapins et sous la grille d'eau,
 Parmi la fraîcheur agréable
 Des fontaines, des bois, de l'ombre, et des zéphyr,
 Furent préparés les plaisirs
 Que l'on goûta cette soirée.
 De feuillages touffus la scène était parée.⁸⁶⁴

Zudem assoziiert der Dichter Vaux-le-Vicomte mit dem Frieden, wendet sich so gegen jede Kriegstreiberei und nimmt dabei die eher an den Werten von Freundschaft und Vertrauen ausgerichtete Bildgestaltung des Gartens auf:

La Paix, sœur du repos,
 Et que Jules va conclure,
 Fait déjà reflleurir [Vaux]
 Dont je tire bon augure.⁸⁶⁵

Im Gegensatz zu der fast hymnischen Verklärung im *SONGE DE VAUX* wird das Verhältnis von Dichter und Garten im *PSYCHÉ* nüchterner analysiert. Hier schwingt man sich nicht mehr zu pathetischen Schwärmereien auf, sondern stellt sachlich fest, dass La Fontaine die Themen so symmetrisch strukturiert habe, dass das Poem auf die ebenso symmetrisch angelegten Gärten von Versailles zu verweisen scheine.⁸⁶⁶

Dandrey sieht den Park von Versailles deshalb als poetologisches Prinzip und führt dafür die Definition des Gartens in den Worten von Acante an: „[Q]uelque lieu hors la ville, qui fût éloigné, et où peu de gens entrassent.“⁸⁶⁷ Acante beschreibt den Garten als einen geschützten, ruhigen und wenig besuchten Ort außerhalb der Stadt, welcher der zerbrechlichen Schönheit gewidmet ist. Die Einsamkeit des Gartens lädt zum Spaziergang in ausgewählter Gesellschaft ein. Der Park steht ebenso zwischen absolutem Alleinsein und gesellschaftlichem Verkehr, wie das Spazierengehen zwischen der absoluten Reglosigkeit und der zielgerichteten Bewegung steht. So verkörpert er das Bild der rechten Mitte zwischen zwei Extremen. Der rationellen Gestaltung des Gartens liegt eine Ordnung zugrunde, in der die Perfektion der Natur durch den Verstand vervollkommen wird.⁸⁶⁸

864 La Fontaine, *Lettre à Maucroix*, OD S. 524.

865 La Fontaine, *Ode pour la paix*, OD S. 501.

866 Vgl. Sweetser, *Le Jardin* (1982), S. 60. Bassy betont zudem, dass die Motive Spaziergang und Konversation die Struktur der Gartenanlagen repräsentieren, siehe Bassy, *Les Fables ou Le Mensonge avoué* (1995), S. 29.

867 La Fontaine, *Psyché*, OD S. 127.

868 Vgl. Dandrey, *Les Féeries d'Hortésie* (1996), S. 163b und S. 167a.

Der PSYCHÉ wird zwar in der Regel als literarische Ekphrasis von Versailles gelesen, allerdings trifft Acantes Beschreibung des Gartens eher auf das abgelegene Vaux-le-Vicomte zu als auf die Residenz von Louis XIV, und entwickelt zudem das klassische Motiv des ‚locus amoenus‘, eines idealen Ortes des Glücks. 1669, acht Jahre nach Fouquets Sturz und zu einem Zeitpunkt, zu dem vor allem die Arbeiten an den Gärten von Versailles schon weit vorangeschritten sind, scheint sich La Fontaine im PSYCHÉ nostalgisch in der Erinnerung an glückliche Zeiten in Vaux-le-Vicomte und die Förderung Nicolas Fouquets zurückzusehen und den Garten in verstärktem Maße als mythisch aufgeladenen Rückzugsort zu inszenieren.

Die Parkanlagen von Vaux-le-Vicomte und später auch von Versailles wurden im 17. Jahrhundert in zahlreichen literarischen Werken beschrieben. Der Garten taucht dabei nicht nur als Thema auf, der Spaziergang durch den Park selbst wird literarisch umgesetzt. Insbesondere die überwältigenden und überraschenden optischen Effekte werden in der textlichen Gestaltung hervorgehoben, sodass sich der Garten maßgeblich in der ästhetischen Gestaltung der Texte widerspiegelt. In den ausgewählten Beispielen überwiegt allerdings noch die thematische Verknüpfung mit dem Garten. In der Folge soll hingegen analysiert werden, wie die ästhetischen Grundlagen der Gartenästhetik – auch unabhängig von literarischen Gartenbeschreibungen – in La Fontaines Fabelwerk wirksam werden.

3. Ein Spaziergang durch die FABLES: Ästhetische Prinzipien und Strukturen

Die ästhetischen Gestaltungsprinzipien des zeitgenössischen Gartenbaus spiegeln sich in zahlreichen deskriptiven, vorwiegend lyrischen Texten des 17. Jahrhunderts. Die grundlegenden Elemente der Gartenbauästhetik sollen nun in ihrer Wirksamkeit für die FABLES und die Fabeln aufgezeigt werden.

3.1 Geometrie, Symmetrie und Dreizahl

Im Anschluss an Gallets Ansatz lässt sich zunächst eine Art Bauplan der FABLES aufdecken, der auf die geometrischen Strukturen verweist, die auch für die Gestaltung von Gärten grundlegend sind. Dazu zählen Formen wie Kreis (III. Buch), Dreieck (V. und XI. Buch) und Quadrat (VI. Buch). Nahezu alle Bücher der FABLES lassen sich zudem in eine symmetrische Ord-

nung bringen. In der Mikrostruktur der FABLES werden also die noch aus dem italienischen Renaissancegarten stammenden Grundlagen aus Geometrie, Proportions- und Harmonielehre wirksam, die auch die Grundstruktur von Vaux-le-Vicomte bestimmen.



Abb. 06: Vaux-le-Vicomte, Blick von der Schlossterrasse Richtung Süden auf den Garten. © Georges Fessy.

Blickt man vom Schloss aus nach Süden in Richtung des Parks (Abb. 06), so folgt das Auge einer zentralen Allee, die bis zu einer Grotte reicht und sich am Ende des Gartens in der Ferne verliert. Rechts und links sind zunächst direkt am Weg zwei Blumenbeete zu sehen. Nach außen hin schließen sich auf östlicher Seite ein weiteres Blumenbeet mit drei Springbrunnen, auf westlicher Seite das sogenannte „Parterre de la Couronne“ mit ebenfalls drei Springbrunnen an. Im weiteren Verlauf begrenzen zwei Rasenstücke die Hauptallee bis zur Grotte. Eine zentrale Sichtachse und Hauptallee ist dabei ein verbreitetes Merkmal französischer Gärten. In Vaux-le-Vicomte sind das sich im Wasserbecken reflektierende Schloss und die gespiegelte Grotte allerdings einmalige Effekte. Für den Bereich direkt am Hauptweg ist die Symmetrie also nahezu perfekt, Variationen finden sich erst in den äußeren Bereichen der Gartenanlage. I-11 *L'Homme et son image*, genau in der Mitte des I. Buches, nimmt diese Effekte mit seiner starken Betonung des Spiegelmotivs auf. Die Abweichungen werden in der leichten Distorsion in der Spiegelsymmetrie textlich umgesetzt: Die Fabeln 5 und 17 bzw. 6 und 18 brechen die sonst vollkommene Reflexivität. *Le Loup et le Chien* (I-5) korrespondiert mit *L'Homme entre deux âges et ses deux Maîtresses* (I-17); normalerweise wäre es *Le Renard et la Cigogne* (I-18),

die aber mit *La Génisse, la Chèvre et la Brebis, en société avec le Lion* (I-6) verbunden ist.

Symmetrie und geometrische Formen als klassische Strukturen in französischen und italienischen Gärten sind auch in Vaux-le-Vicomte markant, werden hier allerdings von Le Nôtre gezielt eingesetzt. In der Betrachtung der äußeren Bereiche des Gartens und der Gesamtanlage von Vaux-le-Vicomte werden weitere Spiegelungen deutlich, in denen sich Le Nôtre von der strengen Symmetrie löst und mit Verzerrungen, Größenänderungen und Transpositionen arbeitet.⁸⁶⁹ Die Zentralallee kann nach Norden hinaus verlängert werden. In dieser Richtung ist die Symmetrie in der unmittelbaren Umgebung des Schlosses nahezu perfekt umgesetzt, wenn die Blumenbeete zu beiden Seiten des Schlosses, der Vorhof und die Wirtschaftsgebäude sich nahezu entsprechen. Im weiteren Verlauf durchschneidet die Allee in gerader Linie ein Waldstück und bildet den Hauptzufahrtsweg zum Schloss. Östlich desselben befindet sich etwas zurückgesetzt ein rechteckiges Waldstück, dessen Wege die geometrischen Grundformen Dreieck, Rechteck, Kreis und Rhombus ineinander verschachtelt darstellen. Südlich davon schließt ein kleineres, halb so großes Waldstück an, das aus zwei Rechtecken gebildet wird. In der Mitte werden sie durch ein kleines quadratisches Wäldchen verbunden. Auf der westlichen Seite wiederholt sich variiert diese Dreiteilung. Ganz im Norden nehmen Gärten und Beete die Form des größeren östlichen Waldes auf, allerdings hier in der Horizontalen. Die Wegestruktur zeigt erneut Rechteck, Kreis, Dreieck und Rhombus. Südlich liegen zwei gleichgroße rechteckige Wälder, die Obst- und Gemüsegärten, deren Zentrum jeweils eine quadratische Lichtung bildet. Der Bereich jenseits des „Canal de la Poêle“ im Süden bildet ein perfektes gleichschenkliges Dreieck, dessen halbrund geformte Spitze den Ausgangspunkt für drei strahlenförmig nach Süden laufende Alleen bildet. Die perfekte Symmetrie dieses Bereiches wird lediglich dadurch gebrochen, dass der östliche Teil etwas größer ist als der westliche. Nach Südwesten wird die strahlenförmige Anlage ganz im Süden verkleinert noch einmal aufgenommen.

Insgesamt werden Symmetrie und geometrische Formen nicht nur als durchgehende Strukturierungsprinzipien deutlich. Gerade in den äußeren Bereichen zeigt sich die kunstvolle, frei variiierende Verwendung dieser Basiselemente. Insbesondere die Spiegelsymmetrie wird dabei immer wieder durch Verzerrungen, Verdrehungen und Größenänderungen variiert. Sie unterstreicht die bereits ausführlich beschriebenen optischen Effekte der Gartenanlage. Diese Freiheit im Umgang mit den ästhetischen Grundlagen weisen auch die FABLES auf. Die einzelnen Bücher lassen sich nicht nur

869 Siehe dazu Abb. 05, S. 248.

auf einfache geometrische Grundformen zurückführen, denn diese werden vielmehr kunstvoll modifiziert und angepasst. Ähnliche Variationen wie im I. Buch können auch im II. und IX. Buch beobachtet werden. Hier sind die Bücher zwar immer noch symmetrisch geordnet, die Binnenstruktur der jeweiligen Hälften durchbricht allerdings die Parallelführung, wenn die einzelnen Fabeln der jeweiligen Hälften in verschieden großen Gruppen zusammengefasst werden. In der komplizierten Struktur der Bücher VI und VII kulminieren diese Variationen. Die einzelnen Fabeln und Gruppen sind hier durch zahlreiche Querverweise miteinander verbunden und offenbaren ein komplexes Beziehungsgefüge.⁸⁷⁰

Dem IV. Buch kommt in dieser Hinsicht eine besondere Rolle zu. Seine schematische Struktur erinnert an den Grundriss eines klassischen französischen Schlosses, bei dem zwei Seitenflügel durch ein Zentralgebäude verbunden werden. In Vaux-le-Vicomte findet sich diese Struktur in der nördlichen Anfahrt auf das Schloss. Die flankierenden Wirtschaftsgebäude sowie der Vorhof bilden den zweigliedrigen Rahmen, der zum Eingang des Schlosses führt. Im IV. Buch wird diese Struktur auf eine Parallelführung der Fabeln eins bis zehn sowie elf bis zwanzig übertragen. Die parallellaufenden Argumentationen resultieren in den Fabeln einundzwanzig und zweiundzwanzig, welche die Schlussfolgerung und Zusammenfassung des Buches darstellen.⁸⁷¹ Auf diese Weise zeigt sich der Einfluss von räumlich-architektonischen Grundlagen auf die FABLES in besonders subtiler Weise.

Ein weiteres, den Garten von Vaux-le-Vicomte sowie die FABLES prägendes Grundmuster ist das Prinzip der Dreizahl. Dabei handelt es sich eigentlich nicht um ein klassisches Muster der französischen Gartenarchitektur. Dreigliedrige Strukturen sind in französischen Gärten zwar nicht ungewöhnlich, in Fouquets Residenz kommt ihnen aber eine besondere Bedeutung zu. Zunächst wird durch den erneuten Blick aus der Vogelperspektive deutlich, dass die gesamte Anlage dreigeteilt ist.⁸⁷² Das nördliche Drittel von Vaux-le-Vicomte wird durch ein großes Waldgebiet gebildet. Fast ebenso groß ist das zentrale Drittel, in dessen Mittelpunkt das Schloss selbst steht. Dieser Bereich reicht vom großen Vorhof, auf dem die Zufahrtsallee auf eine Querstraße trifft, bis kurz vor den „Canal de la Poêle“, wo ein horizontaler Streifen aus Rasenstücken die Grenze zum südlichen Drittel markiert. Dieses fällt etwas größer aus als die anderen beiden und

870 Siehe hierzu die Abb. 03, S. 228 und 04, S. 229.

871 Vgl. Gallet, *La Fontaine's Fables* (1976), S. 44–53.

872 Siehe dazu Abb. 03, S. 248.

variiert den rechteckigen Grundriss der nördlicheren Drittel mit einer nach Süden auslaufenden Spitze.

Das Schloss nimmt die Dreizahl ebenfalls auf. Die nach Norden ausgerichtete Front umfasst drei Teile: Das Zentrum wird durch einen dreiflügeligen Eingang geprägt, zu dem eine Treppe führt. Dieser Eingang, der einen auf Säulen ruhenden Portikus darstellt, ist leicht nach hinten versetzt, sodass die symmetrischen Gebäudeflügel zu beiden Seiten in zwei Stufen nach vorn treten. Die Dreiteilung ist einerseits durch den Eingang und die zwei Seitenflügel, andererseits und insbesondere durch die dreistufige Staffelung mit ihrer prägnanten Tiefenwirkung gegeben. Die nach Süden und damit zum Garten ausgerichtete Front des Schlosses weist erneut eine dreigliedrige Struktur auf. Das Zentrum wird hier durch den Bogen des großen Salons gebildet, an den zu beiden Seiten symmetrische Flügel anschließen. Die Kuppel des Salons und die Giebel der Seitenflügel ergeben ebenfalls eine Dreiteilung. Auch im Ensemble des Schlosses erscheint die Dreizahl, denn zusätzlich zum zentralen, eigentlichen Schloss sind nach Norden zwei Wirtschaftsgebäude vorgelagert, die sich im Luftbild als symmetrische Gliederung in drei Bereiche darstellen.

Der optische Eindruck einer Dreigliedrigkeit des Schlosses ergibt sich nicht nur durch die Bildanalyse, sondern wird auch durch die Forschungsliteratur bestätigt. Jean Cordey beschreibt in seiner Monographie das Schloss als in drei Teile gegliedert: Ein zentraler Teil wird von der Kuppel abgeschlossen, rechts und links schließt sich je ein Seitenflügel an.⁸⁷³ Eine solche Dreiteilung beobachtet er auch in der Beschreibung des Gartens.⁸⁷⁴ Bis zum „Canal de la Poêle“ könne die Gartenanlage in drei Bereiche geteilt werden, was durch architektonische Elemente und drei querlaufende Alleen unterstrichen werde. Der erste Bereich umfasse das Gelände in unmittelbarer Nähe des Schlosses und reiche bis zu einer Allee, zu der man direkt über die Zugbrücke gelangt. Die Grenze des zweiten Abschnitts markiere der Weg, der von der – über drei Terrassen gebildeten – „Grille d'eau“ bis zu den Nutzgärten führt. Dieser Bereich gliedert sich zudem auch in West-Ost-Richtung in drei Abschnitte. Jeweils drei Springbrunnen im ersten und letzten Abschnitt nehmen die Dreizahl erneut auf. Den Abschluss bilden Rasenstücke, die bis zum „Canal de la Poêle“ und den „Cascades de Vaux“ reichen. Von der Wasserfontäne gehen dann schließlich noch einmal drei Alleen in Form eines Ypsilon Richtung Horizont ab,

873 Vgl. Cordey, *Vaux-le-Vicomte* (1924), S. 21.

874 Siehe Abb. 03, S. 248 und vgl. Cordey, *Vaux-le-Vicomte* (1924), S. 88–90, Cordey, *Étude historique* (1933), S. 150 sowie Pérouse de Montclos, *Vaux-le-Vicomte* (1997), S. 103.

welche die abermals in Form eines Ypsilons verlaufenden Zufahrtswege auf das Schloss im Norden der Anlage spiegeln.⁸⁷⁵

Die FABLES selbst nehmen ebenfalls das Prinzip der Dreizahl auf. Dies wird zunächst in der Publikation des Fabelwerks deutlich. La Fontaine veröffentlichte seine Fabeln in drei Bänden 1668, 1678/1679 und 1694. Der erste Band wurde zudem in zwei Teilen gedruckt, die jeweils drei Bücher enthalten. Ähnliches gilt für den zweiten Band, der ebenfalls in zwei Teilen erschienen, mit jeweils drei bzw. zwei Büchern. Mit der Veröffentlichung des dritten und letzten Bandes gleicht La Fontaine diese Abweichung aber nicht aus. Denn das heutige XII. Buch der FABLES wurde nicht zusammen mit den Büchern des zweiten Bandes, sondern separat in einem eigenen Band gedruckt. La Fontaine gliederte es in der Nummerierung sogar zum ersten Band der FABLES: Das heutige XII. Buch wurde so zunächst als VII. Buch gezählt und folgte damit eigentlich dem VI. Buch des ersten Bandes. Die Bücher des zweiten Bandes wurden von I bis V durchnummeriert.⁸⁷⁶

Eine dreigliedrige Grundstruktur ist insbesondere in den Büchern IV (zwei Argumentationsstränge mit abschließender Synthese), V (Dreieck) und VI (drei Säulen) sichtbar. Im zweiten Band der FABLES ist dies noch auffälliger, denn hier lassen sich sogar alle Bücher auf eine dreigeteilte Grundordnung zurückführen. Das VII. Buch schließt an die drei Säulen des VI. Buches an; Buch VIII gliedert die Fabeln in Gruppen à drei, mit starker Betonung der ersten, mittleren und letzten Dreiergruppe; das IX. Buch gliedert sich in zwei Fabelgruppen sowie den *Discours à Madame de la Sablière*; und das XI. Buch weist sowohl die Dreiecksstruktur als auch die Gliederung in drei Gruppen auf.⁸⁷⁷

3.2 Desorientierung, Täuschung und Multiperspektivität

Geometrische Formen, die Dreizahl sowie an Harmonie und Symmetrie orientierte Strukturen zeigen deutlich den Einfluss der zeitgenössischen gartenbauästhetischen Prinzipien auf die FABLES. Sie sind allerdings in der

875 Auch Pérouse de Montclos' aktuellerer Band zu Vaux-le-Vicomte gliedert die Gartenanlagen in drei Teile. Siehe Pérouse de Montclos, *Vaux-le-Vicomte* (1997), S. 116.

876 Für die Nummerierung der Bücher ergibt sich also folgende Systematik.

1) Ursprüngliche, von La Fontaine geplante Bezeichnung: Erster Band, Bücher I bis VI; Zweiter Band, Bücher I bis V; Dritter Band, Buch VII.

2) Heutige Systematik: Erster Band, Bücher I bis VI; Zweiter Band, Bücher VII bis XI; Dritter Band, Buch XII.

877 Siehe dazu Abb. 03, S. 228 und 04, S. 229.

Kunstauffassung des 17. Jahrhunderts sehr präsent und zudem für die Gartenästhetik, aber auch in der Gestaltung der FABLES, noch recht unspezifisch. Ausgehend davon kann eine besondere Bedeutung von Vaux-le-Vicomte bzw. der Gartenbaukunst von André Le Nôtre für das literarische Werk *La Fontaines* nur eingeschränkt abgeleitet werden. In der Folge sollen deshalb Le Nôtres Innovationen in der Gartenbaukunst, die für den klassischen französischen Garten spezifisch sind, für die Interpretation fruchtbar gemacht werden. Zu den grundlegenden Techniken von Le Nôtre sind vor allem optische Effekte zur gezielten Desorientierung des Betrachters, die Vervielfältigung der Perspektiven und die gezielte Täuschung in der Betrachtung des Gartens bzw. seiner Elemente zu zählen.

In Vaux-le-Vicomte verliert der Spaziergänger leicht die Orientierung. Dies liegt an den kalkulierten optischen Effekten, durch die die tatsächlichen Distanzen verschleiert werden. Le Nôtre arbeitet so beispielsweise mit einer gebremsten perspektivischen Tiefenwirkung: Entfernte Objekte werden im Maßstab vergrößert und erscheinen genauso groß wie Objekte in der Nähe. Die enormen Niveauunterschiede auf dem Gelände, die erst im Verlauf des Rundgangs sichtbar werden, tragen zusätzlich zu diesem Effekt bei. Zahlreiche Seitenwege ergeben immer wieder neue Perspektiven, wobei die Peripetie-Wirkung am Aussichtspunkt der Grotte am eindrucksvollsten ist. Hier offenbart sich auch die genaue Berechnung der Maße der Gartenanlage, durch die sich die Spiegelungen von Schloss und Grotte im zentralen Wasserbecken ergeben.

Ähnlich wie beim Spaziergang in Vaux-le-Vicomte, bei dem man durch die zahlreichen neuen Perspektiven und Überraschungen die Orientierung verliert, geht es dem Publikum der FABLES. Es wird nicht nur von der Vielfalt an Themen, Figuren und Darstellungsformen überwältigt. Das Werk ist zudem von einer Vielzahl literarischer Strategien der Desorientierung geprägt. So spielt *La Fontaine* mit dem allegorischen Charakter der Fabel, inszeniert sie über eine gezielte Verwendung von Begriffen an der Grenze von Wahrheit und Lüge, von Traum und Wirklichkeit, nutzt strategisch die Effekte von Aufzählungen, bringt die bedeutungstragenden Elemente der Fabel *histoire*, *moralité* und *sagesse* gegeneinander in Stellung und verschleiert geschickt die Fokalisation. Diese Strategien verweisen deutlich auf die den Gartenbau Le Nôtres prägende Ästhetik.

a) Die Fabel als Allegorie

Literatur hat einen grundsätzlich allegorischen Charakter. So definiert Italo Calvino (1923–1985) aus einer rezeptionsästhetischen Perspektive:

Lesen [...] ist immer dies: Man hat ein Ding vor sich liegen, eine Sache, die aus Geschriebenem besteht, einen materiellen, greifbaren Gegenstand, der sich noch ändern läßt, und durch diesen Gegenstand wird man unversehens auf etwas anderes gestoßen, etwas, das nicht gegenwärtig ist, das zur immateriellen Welt gehört, unsichtbar, weil nur denkbar, unvorstellbar, oder weil einst vorhanden gewesen, aber längst nicht mehr da, vergangen, verloren, fort, unerreichbar im Lande der Toten [...] oder nicht gegenwärtig, weil noch nicht da, etwas, das nur herbeigewünscht oder gefürchtet wird, etwas Mögliches oder Unmögliches.⁸⁷⁸

Das Lesen offenbart sich somit als eigentliche Form der Allegorieentschlüsselung. Der Reiz der Allegorie bestehe dabei darin, durch das Zusammentreffen von wörtlicher und übertragener Bedeutung den Sinn auf eine andere Ebene zu verschieben⁸⁷⁹ – bei Calvino von etwas materiell Greifbarem auf eine immaterielle Ebene. Die Entschlüsselung sei zunächst eine intellektuelle, später auch linguistische Aufgabe.⁸⁸⁰ In der Fabel ist das Zusammentreffen zweier bzw. mehrerer Sinnebenen besonders explizit, denn aufgrund ihres allegorischen und metaphorischen Charakters verweist sie besonders offensiv darauf, dass in ihr mehr als nur der wörtliche Sinn steckt. Sie kann als Paradebeispiel für die Mehrdeutigkeit literarischer Texte gelten, bzw. mit Du Marsais gesprochen als ein Diskurs, „qui est d’abord présenté sous un sens propre, qui paraît toute autre chose que ce qu’on a dessein de faire entendre [...] pour donner l’intelligence d’un autre sens qu’on n’exprime point.“⁸⁸¹ Alle Wörter und Sätze einer solchen Rede haben mehr als eine Bedeutung. Wer in Fabeln oder Allegorien spricht, bedient sich also offen einer Sprache, die eine verdeckte Aussage impliziert,⁸⁸² und fordert dazu auf, das Nicht-Gesagte zu suchen.⁸⁸³

Darin zeigt sich auch ein Interesse, das Publikum zu desorientieren, wenn es über verborgene Aussagen des Textes im Unklaren gelassen wird.

878 Calvino, *Wenn ein Reisender in einer Winternacht* (1985), S. 84.

Leggere [...] è sempre questo: c’è una cosa che è lì, una cosa fatta di scrittura, un oggetto solido, materiale, che non si può cangiare, e attraverso questa cosa ci si confronta con qualcos’altro che non è presente, qualcos’altro che fa parte del mondo immateriale, invisibile, perché è solo pensabile, immaginabile, o perché c’è stato et non c’è più, passato, perduto, irraggiungibile, nel paese dei morti [...] O che non è presente perché non c’è ancora, qualcosa di desiderato, di temuto, possibile o impossibile [...].
(Calvino, *Se una notte d’inverno un viaggiatore*, 2004, S. 680.)

879 Vgl. Beugnot, *Pour une poétique de l’allégorie classique* (1979), S. 411.

880 Vgl. Beugnot, *Pour une poétique de l’allégorie classique* (1979), S. 412.

881 Du Marsais, *L’Allégorie* (1730), S. 136.

882 Vgl. Gaucheron, *Jean de La Fontaine* (1964), S. 114.

883 Vgl. Beugnot, *Pour une poétique de l’allégorie classique* (1979), S. 419.

Dass dies auch strategisch funktionalisiert werden kann, wird deutlich, wenn Fabeln häufig auch als Ausdrucksmittel der Schwachen und Unterdrückten inszeniert werden, was schon an den klassischen Begründern der Gattung sichtbar ist. Äsop, der legendäre Erfinder der Fabel, war selbst Sklave und musste darauf achten, seine Herren durch seine Intelligenz nicht zu sehr zu verärgern.⁸⁸⁴ Mit Phaedrus und dem indischen Fabeldichter Pilpay (ca. 3. Jahrhundert n. Chr.) sind zudem zwei weitere Fabeldichter Sklaven gewesen.⁸⁸⁵ Phaedrus betont sogar selbst, dass die Allegorie den Sklaven ermöglicht, das zu sagen, was sie sonst nicht sagen würden.⁸⁸⁶ Und Antoine Furetière betont in der *Préface* seiner eigenen Fabelsammlung, wie gefährlich es sein kann, den Mächtigen die Wahrheit zu sagen. In Form einer Fabel sei dies aber ohne Gefahr für Leib und Leben möglich.⁸⁸⁷ Zweifel an dieser Bestimmung der Fabel als Ausdrucksmittel der Schwachen sind allerdings nicht unberechtigt, denn auch despotische Herrscher haben sich der allegorischen Redeweise in Form von Fabeln bedient.⁸⁸⁸ *Le Pouvoir des fables* (VIII-4) illustriert dies sogar exemplarisch. Zwar ist es hier kein Despot, der das Volk betrügt, sondern im Gegenteil ein Redner, der die Bürger Athens vor einer Gefahr warnen will. Die Fabel demonstriert aber schon im Titel, dass niemand ein Exklusivrecht auf die Gattung beanspruchen und jeder ihr Potenzial für seine Zwecke nutzen könne. In diesem Fall besteht dies darin, die Aufmerksamkeit der Menschen zu erregen und sie zu einer bestimmten Einsicht zu bewegen.⁸⁸⁹

La Fontaine scheint sich dennoch zunächst in die Tradition der unterdrückten Fabeldichter einzureihen, wenn er dem ersten Band der *FABLES* eine Biographie Äsops voranstellt, sich so ausdrücklich als dessen Nachfolger darstellt und auf die gattungsgeschichtliche Traditionslinie der allegorischen, verschleiernenden Rede anspielt. Er selbst war weder Sklave, noch wurde er unterdrückt, konnte er doch trotz aller Missgunst, die ihm von Seiten des Königshofes entgegengebracht wurde, seine Werke veröffent-

884 Vgl. La Motte, *Discours sur la fable* (1754), S. 13.

885 Vgl. La Motte, *Discours sur la fable* (1754), S. 48.

886 Vgl. Phaedrus, *fab.*, III-Prolog. 34–37. Vgl. auch Gaucheron, *Jean de La Fontaine* (1964), S. 114.

887 Vgl. Furetière, *Au lecteur* (1671), n. p..

888 Vgl. Girardin, *La Fontaine et les Fabulistes* (1876), Tome I, S. 5.

Doderer betont hingegen die Fabel sogar als Instrument des Opportunismus. Sie kann dazu dienen, das bestehende Herrschaftsgefüge und die von der Obrigkeit vertretene Moral zu bestätigen und dem Publikum helfen, sich an die gegebenen Umstände anzupassen (Vgl. Doderer, *Fabeln*, 1970, S. 230 und S. 261). Doderer beobachtet in diesem Zusammenhang zwei Hauptphasen der Gattungsentwicklung: In ‚Latenzphasen‘ tendiere die Fabel tatsächlich eher zum Opportunismus. In ‚Aktualisierungsphasen‘, in denen die Gattung eine neue Form annimmt, neige sie dagegen eher zur Provokation (Vgl. Doderer, *Fabeln*, 1970, S. 261ff. und 122ff.).

889 Vgl. VIII-4 *Le Pouvoir des fables*, insbesondere Verse 34–59.

lichen. Dennoch war er in hohem Maße abhängig vom Wohlwollen des Königs, bei dem er zumindest nicht in absolute Ungnade fallen durfte. Der Dichter hing im ‚siècle classique‘ vom Königshaus ab und war gemäß der ‚doctrine classique‘ sogar dazu verpflichtet, den König zu preisen. Die Funktion von Kunst und Literatur bestand vor allem während der Regentschaft von Louis XIV darin, die Herrschaft des Königs zu besingen und zu sichern.

Mit seiner Entscheidung für die wenig kodifizierte Gattung Fabel entzieht sich La Fontaine zunächst der herrschenden ‚doctrine classique‘. Diese gab die ästhetischen Regeln für die etablierten Textformen vor. Die Fabel bietet nun die Möglichkeit, wenn schon nicht außerhalb, so doch am Rande der geltenden Regelpoetik künstlerisch tätig zu sein. Die Wahl einer Textart, für die es vergleichsweise wenig normative Vorgaben gibt, kann aus der Perspektive der künstlerischen Freiheit nachvollziehbar sein. Dennoch liegt dieser Entscheidung auch ein gewisses Maß an Eigenständigkeit zugrunde, mit der der Autor seine Unabhängigkeit vom Hof demonstriert, wenn er nicht in den offiziell gewünschten Textformen aktiv ist.⁸⁹⁰ Zudem sollte es eigentlich misstrauisch machen, wenn sich ein Dichter explizit in eine Reihe mit Autoren stellt, die offen mit der Mehrdeutigkeit und dem kritischen Potenzial ihrer Texte umgegangen sind.

La Fontaine unternimmt aber alles, um dieses Misstrauen zu zerstreuen. Das kritische Potenzial negiert er explizit in der *Préface*, in der er die Ästhetik seiner Fabeln begründet. Er betont hier vielmehr den Unterhaltungscharakter seiner Texte. Der direkt folgende Apologe, eine Lebensbeschreibung des antiken Fabeldichters Äsop, *La Vie d'Ésope le Phrygien*, offenbart dabei auf subtile Weise La Fontaines Desorientierungsstrategie.⁸⁹¹ Er bezieht sich in seiner Biographie des griechischen Autors auf Maximus Planudes (ca. 1255–1330), der im 13. Jahrhundert eine Beschreibung von Äsops Leben verfasst hatte, und damit ausdrücklich nicht auf zuverlässigere, zeitgenössische Veröffentlichungen. Planudes' Vorlage ist keine historisch zuverlässige Quelle, allerdings gibt La Fontaine dies auch selbst zu. Er hat den Text an zahlreichen Stellen so für seine Zwecke verändert, dass Äsop als vorausschauender Meister des Wortes erscheint. Geboren als Krüppel und Sklave, hat er nur seinen Verstand und seine Stimme. Aus diesen schmiedet er die Waffen für seine Auseinandersetzungen mit den Mächtigen. Er erweist sich als klüger als die Philosophen und demonst-

890 Jean de La Fontaine hat tatsächlich auch Theaterstücke und Opern geschrieben, allerdings ohne publizistischen Erfolg.

891 Für eine genauere Untersuchung der *Vie d'Ésope le Phrygien* sei an dieser Stelle auf den Aufsatz von Bellosta verwiesen, der auch Grundlage der folgenden Überlegungen: *«La Vie d'Ésope le Phrygien» de La Fontaine ou les ruses de la vérité* (1979), S. 12f.. Siehe zu diesem Aspekt ebenfalls Sweetser, *La Fontaine et Ésope* (1989), hier vor allem S. 17a.

riert in zahlreichen Abenteuern den geschickten Umgang mit Sprache, vor allem wenn er ihre Mehrdeutigkeit veranschaulicht. Indem La Fontaine diese modifizierte Biographie Äsops seinen Fabeln voranstellt, verweist er auf das Potenzial von Fabeln, einen verborgenen Sinn zu transportieren, obwohl er dies kurz zuvor in der *Préface* noch negiert hat.⁸⁹² *La Vie d'Ésope le Phrygien* erscheint dabei selbst als Fabel, als Dichtung, und bildet einen Kontrast zur analytischen Prosa der *Préface*. Auch damit relativiert La Fontaine die Brisanz, die der Gattung in der Lebensbeschreibung Äsops noch zukommt. Er spekuliert hier wohl auch darauf, dass man am ehesten noch das Vorwort der FABLES, aber kaum die übrigen Paratexte lesen werde.⁸⁹³

b) Desorientierung durch offensives „Lügen“

Um das kritische Potenzial seiner Fabeln zumindest oberflächlich weiter abzumildern, positioniert La Fontaine seine Texte an den Grenzen von Traum, Wahrheit und Wirklichkeit. Mögliche Anspielungen auf reale Ereignisse oder Personen oder eine möglicherweise durchscheinende Kritik sollen als reine Fiktion entschuldigt werden. Zu diesem Zweck bezeichnet er seine Fabeln häufig als ‚mensonge‘ oder ‚histoires mensongères‘, ‚mensonges d'Ésope‘, oder als ‚feintes‘ bzw. ‚fictions‘, wie beispielsweise in der *Préface* und der *Vie d'Ésope le Phrygien*.⁸⁹⁴ In *Contre ceux qui ont le goût*

892 Das unglückliche Ende von Äsop, Sokrates – auf den sich La Fontaine besonders in der *Préface* bezieht – und der Zikade in der ersten Fabel trübt dieses positive, machtvollle Bild des Apologs jedoch. Denn die Wahrheit, die alle diese Figuren aussprechen, hat letztlich keine Macht, alle drei finden bei den Mächtigen ihrer Welt kein Gehör und werden zum Tode verurteilt.

893 Kritik wird in den FABLES zwar auch deutlich und offen geäußert wie in *La Génisse, la Chèvre et la Brebis, en société avec le Lion* (I-6), in der die Grausamkeit der Mächtigen angeklagt wird. Zumeist bleibt das kritische Potenzial der Fabeln aber zwischen den Zeilen verborgen. *Les Animaux malades de la peste* (VII-1) illustriert auf diese Weise einen Löwen, der sich im Angesicht der Pest, die über die Welt der Tiere gekommen ist, selbst beschuldigt und seine Bußwilligkeit erklärt. Von seinen Höflingen wird er aber sofort entschuldigt, sodass am Ende der Einfältigste seiner Untertanen bestraft und geopfert wird. Diese Fabel setzt zwar einen reumütigen und selbstlosen Löwen in Szene, zeigt aber, wie dieser auf geschickte Weise unter dem Deckmantel von Demut, Nächstenliebe und Selbstlosigkeit seine Umgebung unterdrückt. Vgl. hierzu auch Ratner/Danzner, *La Fontaine oder die Kunst, lächelnd die triste Wahrheit zu sagen* (2006), S. 44f..

894 La Fontaine wiederholt dies regelmäßig auch in den Einleitungstexten der späteren Ausgaben, so in der Widmung der Ausgabe von 1678/1679 VII-À *Mme de Montespan*, FC S. 247f. sowie des XII. Buches von 1694 XII-À *Monseigneur le Duc de Bourgogne*, FC S. 450. Allerdings wird diese Nähe von Fabel und Lüge schon in der ersten überlieferten Definition der Gattung betont. Aelius Theon beschreibt die Fabel in seinen *Progymnasmata* als Aussagen, die weder von wahren noch möglichen Ereignissen berichten, die aber dennoch einen nützlichen Charakter haben. Vgl. Theon, *prog.* 476.

difficile, der ersten Fabel des II. Buches, werden zudem die Apologe Äsops ausdrücklich als ‚mensonges‘ (V. 3) bezeichnet. Hier betont der Fabulist, dass „[l]e mensonge et les vers de tout temps sont amis“ (V. 4).⁸⁹⁵ Dieser paradoxe Status wird schließlich besonders in V-10 *La Montagne qui accouche* illustriert.

Quand je songe à cette fable,
Dont le récit est menteur
Et le sens est véritable.⁸⁹⁶

Auch in *Le Dépositaire infidèle* – die ersten des IX. Buches, die, wie alle anderen liminären Fabeln bei La Fontaine, auch programmatisch zu lesen ist – behandelt das Verhältnis von Traum, Lüge und Wahrheit. Dabei spielt er mit der lexikalischen Verwandtschaft von ‚mensonge‘ und ‚songe‘ und beschreibt verschiedene Formen der Lüge. Die „légions de menteurs“ (V. 19) stehen zunächst in einer Reihe mit „Trompeurs“, „Scélérats“, „Tyrans“, „Ingats“, „imprudente Pécore“, „Sots“ und „Flatteurs“ (V. 14–17). Jeder lügt, erkennt der Weise (V. 20), und damit ist auch tatsächlich jeder gemeint (V. 26). Aber:

Et même qui mentirait
Comme Ésope et Homère,
Un vrai menteur ne serait.⁸⁹⁷

Der Äsop aus der Fabel steht in einer Reihe mit Homer als der klassischen Verkörperung des Dichters. Äsops Dichtungen seien zudem Lügen, die aber letztlich keine *echten* Lügen sind. Aus dem „mensonge“ (V. 34) wird so „[l]e doux charme de maint songe“ (V. 32), der „[n]ous offre la vérité“ (V. 35). In der dichterischen Lüge, der ‚fiction poétique‘, verberge sich also stets eine Wahrheit. Dieser Wahrheit der Poesie stellt der Fabulist in seinen zwei Beispielen die Lüge aus purem Eigennutz gegenüber und unterstreicht somit noch ihren moralischen, künstlerischen Wert. Die weiteren Formen der Lüge fungieren schließlich einerseits als Mittel, Lügen zu entlarven, andererseits als stilistische Form der Übertreibung. In dieser Fabel illustriert der Autor also die verschiedenen Formen, die Unwahrheit

895 Alain-Marie Bassy macht das Lügen-Motiv sogar zum Thema der Einleitung seiner Edition der FABLES: „Les Fables sont mensonges. La Fontaine le dit et le répète à l’envi. Il persiste et signe. Mensonges. Pas seulement fiction poétique, mais duplicité, ou, comme on le dit au XVII^e siècle, «feinte».“ Bassy, *Les Fables ou Le Mensonge avoué* (1995), S. 7.

896 La Fontaine, V-10 *La Montagne qui accouche*, V. 7–9.

897 IX-1 *Le Dépositaire infidèle*, V. 29–31.

zu sagen, um die Verwendung dieses Synonyms zu rechtfertigen.⁸⁹⁸ Und auch Jean-Jacques Rousseau benutzt in seiner Kritik der Fabel den Begriff ‚mensonge‘ als Synonym für die Fabelhandlung, hier allerdings aus einer kritischen Perspektive: Die Lüge der Fabel „couvre la vérité d’un voile“.⁸⁹⁹ La Fontaine scheint seine Fabeln aber vor allem als Lügen zu inszenieren, um die in ihnen verborgene Wahrheit besser zu *verstecken*, nicht um sie im Sinne Rousseaus besser zu *verdecken*.⁹⁰⁰

Mit seiner häufigen Verwendung des Begriffs ‚mentir‘ in pejorativer Bedeutung betont La Fontaine, dass seine Apologe keine wirklichen Naturbeobachtungen, sondern literarische Erfindungen sind. Die Lehre bezeichnet er im Unterschied dazu meistens als ‚enseignement‘, ‚leçon‘, ‚moralité‘, ‚vérité‘ oder ‚sens moral‘. Somit ergibt sich in seinen eigenen Definitionen ein Paradox: Im wörtlichen Sinne ist der Apolog lügenhaft, wobei in seiner Darstellung die poetische Lüge auch ein Körnchen Wahrheit enthält. Der moralische Sinn verweist in Ergänzung dazu auf eine nützliche Wahrheit. Die scharfe Betonung der Gleichzeitigkeit von lügenhafter Geschichte und moralischer Wahrheit findet sich in dieser Form nur bei La Fontaine.⁹⁰¹ Das Motiv des ‚songe‘, das ebenfalls zur Beschreibung von Fabeln verwendet wird, verweist dabei zugleich auf eine literarische Tradition, in der der Traum des Scipio in Ciceros *De re publica*,⁹⁰² der *Roman de la Rose*⁹⁰³ von Guillaume de Lorris (ca. 1205–ca. 1240) und Jean de Meung (ca. 1240–ca. 1305) sowie der *Traum des Poliphilo*⁹⁰⁴ von Francesco Colonna (1433/1434–

898 Diese Wortbedeutung scheint dem zeitgenössischen Sprachgebrauch zu entsprechen. So definiert Furetières *Dictionnaire universel* von 1690 den ‚mensonge‘ als „[m]enterie concertée et étudiée, chose fausse et inventée, que l’on veut faire passer pour vraie. Un mensonge est un discours qui exprime le contraire de ce que l’on pense“ (S. 135a). Die Fabel wird also zum ‚mensonge‘, einem Diskurs, der etwas anderes bzw. das Gegenteil dessen sagt, was man eigentlich denkt. Auch im Lemma ‚Fable‘ verweist Furetière auf die Bedeutung ‚mensonge‘. Diese Konnotation ist auch schon früher belegt. Richelets *Dictionnaire français* von 1680 definiert sie als „[c]hose fausse“ (Tome I, S. 318b) und verweist auf Vincent Voiture. In dessen *Lettre à Madame de Saintot* heißt es: „parmi tant de fables, il vous dise quelques vérités“ (*Lettre à Madame Saintot*, 1967, S. 19). Und in Clément Marots Übersetzung der *Trois Colloques d’Érasme* werden Traum, Lüge und Fabel ausdrücklich miteinander assoziiert:

les songes,
Les fables, & sottes mensonges
Des romans.“
(*Colloque de l’Abbé et de la femme sçavante*, 1993, S. 523.)

Das *Dictionnaire de l’Académie française* von 1694 bestätigt diesen Sprachgebrauch.

899 Rousseau, *Émile* (1969), S. 352.

900 Siehe dazu auch Bassy, *Les Fables ou Le Mensonge avoué* (1995), S. 17.

901 Vgl. Ott, *La Fontaine als Vorbild* (1982), S. 86f..

902 Cicero, *rep.*, VI.9–29.

903 Lorris/Meung, *Le Roman de la Rose* (ca. 1481).

904 Colonna, *Hypnerotomachia Poliphili* (1499).

1527) stehen. Damit wird noch einmal die Zugehörigkeit der Fabel zur poetischen, also fiktionalen Rede betont. Das Traummotiv wird zudem schon in der *Préface* herangezogen, um die Entstehung von Apologen zu erklären. La Fontaine verweist hier auf Platons *Phaidon* (60b–61b) und berichtet, dass Sokrates in einem Traum von den Göttern den Auftrag erhalten habe, Äsops Fabeln in Verse zu setzen.⁹⁰⁵ Mit dieser Deutung begründet er sein Projekt, bekannte Fabeln in Versen neu zu fassen.

Das Spiel mit den Begrifflichkeiten dient aber nicht nur dazu, eine Reflexion über den Status der Fabel zu verschleiern. Auch in der Diegese der Fabelfiguren dienen diese Begriffe der gezielten Desorientierung der Figuren. Die erste Lüge in einer Fabel ist zugleich auch eine der bekanntesten der gesamten Sammlung. Bereits in der zweiten Fabel der I. Buches, *Le Corbeau et le Renard*, täuscht der Fuchs den Raben und gibt sogar explizit vor, die Wahrheit zu sagen:

Et bonjour, Monsieur du Corbeau.
Que vous êtes joli! que vous me semblez beau!
Sans mentir, si votre ramage
Se rapporte à votre plumage
Vous êtes le Phénix des hôtes de ces bois.⁹⁰⁶

Die Folge dieser Lüge ist nur zu bekannt: Der eitle Rabe öffnet den Schnabel, um seine Stimme ertönen zu lassen, und muss dabei den Käse fallen lassen, den der Fuchs triumphierend fängt. Diese Fabel verhandelt also die grundsätzliche Problematik, Wahrheit und Lüge auseinanderhalten zu können.

Daran schließt *Le Statuaire et la Statue de Jupiter* (IX-6) an. Sie veranschaulicht am Beispiel des Pygmalion-Mythos⁹ in den vier Versen der letzten Strophe, wie leicht Menschen Traum und Lüge für Realität und Wahrheit halten. Insbesondere Künstler zeigen sich von der Wahrheit ihrer eigenen Werke überzeugt. Wie zum Beispiel Pygmalion, der eine so schöne Statue der Venus erschaffen hatte, dass er sich in sie verliebte. Dem Mythos zufolge erweckten die Götter sie sogar zum Leben. Der Fabulist schließt dagegen mit folgender *moralité*:

Chacun tourne en réalités,
Autant qu'il peut, ses propres songes:

905 La Fontaine, *Préface*, FC S. 4f..

906 I-2 *Le Corbeau et le Renard*, V. 5–9 (Hervorhebung J. P.).

L'homme est de glace aux vérités;
Il est de feu pour les mensonges.⁹⁰⁷

Der Mensch hält seine eigenen Träume für wahr, was in dieser Fabel durch den Reim von ‚songs‘ (V. 34) und ‚mensonges‘ (V. 36) illustriert wird, die den ‚réalités‘ (V. 33) bzw. ‚vérités‘ (V. 35) im Kreuzreim gegenüberstehen.⁹⁰⁸ Traum, Schlaf und Einsamkeit werden bei La Fontaine zudem als Ausdruck von Unabhängigkeit gelesen. Diese Elemente repräsentieren eine Kritik bzw. Entzauberung des Lebens in der Gesellschaft und der Stadt, die mit Verzweiflung, Sorgen, Ärger und Frustration verbunden ist.⁹⁰⁹ Sie scheinen Ausdruck von La Fontaines Abneigung gegenüber der höfischen Gesellschaft zu sein.

Über diese terminologische Unschärfe werden die FABLES zu einer Reflexion darüber, wie aus einer poetischen Lüge eine moralische Wahrheit werden kann. Letztlich behandelt La Fontaine so die Frage, inwiefern Literatur im künstlerischen Modus Wahrheit ausdrücken kann. Diese poetologische Überlegung verleiht den FABLES einen Reiz, der insbesondere in den literarischen Salons geschätzt und der bewusst bezweckt wurde. Denn La Fontaine war sich sehr wohl darüber im Klaren, dass lyrische Geschichten über Tiere das kultivierte Salonpublikum kaum fesseln würden.⁹¹⁰ In

907 IX-6 *Le Statuaire et la Statue de Jupiter*, V. 33–36.

908 Die Verbindung von ‚songe‘ und ‚mensonge‘ im zeitgenössischen Sprachgebrauch ist für das 17. Jahrhundert belegt: In Philippe Quinaults Tragödie *Atys* werden Träume als Quelle für Lügen beschrieben, die manchmal aber auch die Wahrheit sagen:

ATYS: Les songes sont trompeurs, & je ne les croy pas. [...]

CYÈLE: Ne méprisez pas tant les songes [...]

S'ils font souvent des mensonges,
ils disent vray quelquefois.

(Quinault, *Atys*, 1667, III, 5, S. 36.)

Bei Jean-Antoine de Baïf wird der Traum sogar als süße Lüge benannt:

Or quand tu m'apparais en ce gracieux songe

Je me pay quelque peu d'une douce mensonge.

(de Baïf, *Poèmes*, Livre IV „Au Seigneur Bertelemi“, 1966, S. 201.)

Dieses Sprachverständnis ist auch im *Dictionnaire de l'Académie française* und im *Dictionnaire universel* von Antoine Furetière belegt.

909 Vgl. Branant, *Rêve et velléité de solitude chez La Fontaine* (1984), S. 225f.. Siehe dazu z. B. die Fabeln VII-3 *Le Rat qui s'est retiré du monde*, I-9 *Le Rat de ville et le Rat des champs*, XII-20 *Le Philosophe scythe*, XI-4 *Le Songe d'un habitant du Mogol*, VIII-10 *L'Ours et l'Amateur des jardins* und XII-29 *Le Juge arbitre, l'Hospitalier et le Solitaire*.

910 Grimm sieht die Tierfabel als Möglichkeit, durch eine ‚Lüge‘ von einer Wahrheit abzulenken. Dazu trügen auch weitere Elemente bei, so die Tatsache, dass einzelne Tiere Träger von verschiedenen Bedeutungen und Eigenschaften sein können. Weitere Techniken, um den Status der Fabel zu verschleiern, seien der Wechsel zwischen mehreren Schreibstilen, der Wechsel von explizit politischen und erzählenden Fabeln und die bewusste Verwendung mehrdeutiger Begriffe. Siehe dazu Grimm, *Stratégies de désorientation dans les Fables* (1988), S. 176 und S. 179–188 und Anmerkung 42 auf Seite 190f..

noch viel größerem Maß gilt dies für die moralische Belehrung. Die Mitglieder der literarischen Salons wussten aber, die poetologischen und philosophischen Reflexionen unter dem Mantel der Tierfabel zu lesen. So wird die scheinbar didaktische Fabel bei La Fontaine zur Illustration des Verhältnisses von Dichtung und Wahrheit in literarischen Texten.⁹¹¹

c) Verschleierung durch Aufzählungen

Die strategische Verschleierung des Wahrheitsgehaltes von Fabeln wird flankiert von weiteren Techniken, die teilweise an klassische aufklärerische Mittel der Zensurvermeidung erinnern. Häufig verwendet La Fontaine Zeit- und Ortsangaben, welche das Fabelgeschehen in großer Entfernung ansiedeln.⁹¹² Damit verbunden ist auch der Verweis auf teilweise vorgeschobene historische Quellen.⁹¹³ Häufig verlagert der Autor die Handlung in den Bereich von Mythos, Legende oder Vorgeschichte.⁹¹⁴ Die irreführende Angabe einer historischen Quelle soll auf die Tradition der Fabel verweisen und ihr so Authentizität verleihen. Zwar hütet sich La Fontaine zumeist, eine genaue Referenz anzugeben, um einer allzu leichten Nachprüfung zu entgehen – dennoch ist die Quelle durch den Verweis präsent.⁹¹⁵ Uneindeutige Begriffe, rhetorische Fragen und Verse, die nicht eindeutig zugeordnet werden können, tragen zur weiteren Desorientierung bei.⁹¹⁶

Ein typisches Phänomen diesbezüglich ist die Aufzählung. Der Autor nutzt sie, um Begriffe scheinbar gleichzusetzen, oder um neue Begriffe unauffällig einzuführen.⁹¹⁷ Zum Beweis des Satzes „[i]l ne faut point juger des gens sur l'apparence“ (V. 1) im *Paysan du Danube* (XI-7) werden Sokrates, Äsop und der Donaubaue aufgezählt. Alle drei zeichnen sich in gleicher Weise durch ihre Klugheit aus, aber bei einer körperlich beeinträchtigten

911 Vgl. Ott, *La Fontaine als Vorbild* (1982), S. 88.

912 Siehe z. B. III-1 *Le Meunier, son Fils et l'Âne*, IV-1 *Le Lion amoureux*, IV-7 *Le Singe et le Dauphin*, IV-8 *L'Homme et l'Idole de bois*, IV-12 *Tribut envoyé par les animaux à Alexandre* und IV-17 *Parole de Socrate*.

913 Siehe z. B. II-20 *Testament expliqué par Ésope*, III-18 *Le Chat et un vieux Rat*, IV-18 *Le Vieillard et ses Enfants*, VI-1 *Le Pâtre et le Lion*, XII-12 *Le Milan, le Roi et le Chasseur* und XII-15 *Le Corbeau, la Gazelle, la Tortue et le Rat*.

914 Siehe z. B. V-7 *Le Satyre et le Passant*, V-10 *La Montagne qui accouche*, VI-3 *Phébus et Borée*, VII-3 *Le Rat qui s'est retiré du monde*, VII-5 *Les Souhaits*, VIII-20 *Jupiter et les Tonnerres* und VIII-26 *Démocrite et les Abdéritains*.

915 Vgl. Biard, *Le Style des Fables de La Fontaine* (1970), S. 126.

916 Siehe zu letzterem Aspekt Abschnitt IV, Kapitel 3.2.

917 Vgl. Grimm, *«Diversité est ma devise!»* (1992), S. 187ff. und Gaucheron, *Jean de La Fontaine* (1964), S. 113 sowie vor allem Spitzer, *Die Kunst des Übergangs* (1959), S. 167ff.. Vgl. zur Frage der Fokalisation auch Fourmier, *L'Énonciation dans les Fables* (1996), S. 87f..

Person wie Äsop und einem einfachen Bauern sei sie weniger zu erwarten als bei Sokrates.

Die gehäufte Anwendung dieser Strategie im *Discours à Mme de la Sablière* (IX) hat Leo Spitzer sichtbar gemacht, auf den für die folgende Analyse verwiesen wird.⁹¹⁸ In dieser Hommage an seine Freundin, Gönnerin und Gastgeberin Marguerite Hessein de la Sablière stellt La Fontaine der Fabel *Les Deux Rats, le Renard et l'Œuf* eine längere Rede voran, in der er ausdrücklich Stellung gegen Descartes' Anthropologie bezieht. Dieser begründete die für die Neuzeit prägende Dichotomie von Leib und Seele. Tieren hingegen sprach er eine Seele ab, sie ähneln seiner Ansicht nach vielmehr einer Maschine. Gegen diese Auffassung bezieht La Fontaine im Verlauf der Vorrede Stellung. In seiner Hymne auf die Salonnière wird dabei zunächst das zu preisende Triumvirat aus *Simonide préservé par les Dieux* (I-14) leicht variiert wieder aufgenommen:

Elle est commune aux **Dieux**, aux **Monarques**, aux **Belles**.
Ce breuvage vanté par le peuple rimeur,
Le Nectar que l'on sert au **Maître du Tonnerre**,
Et dont nous enivrons tons les **dieux de la terre**,
C'est la louange, **Iris**. Vous ne la goûtez point;
D'autres propos chez vous récompensent ce point.⁹¹⁹

An die Gliederung *Dieux – Monarques – Belles* wird mit *Maître du Tonnerre – dieux de la terre – Iris* angeknüpft, wobei das letzte Glied die Überleitung zum eigentlichen Thema der Vorrede bildet. Denn Iris, also Marguerite Hessein de la Sablière, bevorzuge anstatt des Lobpreises die galante Salonkonversation:

Propos, agréables **commerces**,
Où le hasard fournit cent matières diverses:
Jusque là qu'en votre entretien
La **bagatelle** à part: le monde n'en croit rien.
Laissons le monde, et sa croyance:
La **bagatelle**, la **science**,

918 Vgl. Spitzer, *Die Kunst des Übergangs* (1959), S. 167f. und S. 184.

Spitzer sieht ein ähnliches Verfahren im fließenden Übergang zwischen Haupthandlung und Hintergrund, durch welche der Übergang von Narration zu *moralité* kunstvoll verschleiert wird. Die Lehre, die in die Erzählung integriert wird, erwecke so den Schein der *suavitas*. In ihrem Plauderton und in ihrer auch satirischen Intention stünden die *FABLES* somit in einer Tradition mit den horaz'schen *Sermones*. Siehe dazu Spitzer, *Études de style* (1970), S. 168 und S. 170.

919 IX *Discours à Mme de la Sablière*, V. 7–12 (Hervorhebung J. P.).

Les *chimères*, le *rien*, *tout* est bon. Je soutiens
Qu'il faut de *tout* aux entretiens:⁹²⁰

Marguerite Hessein de la Sablière als Iris wird aber nicht nur mit der Salonkonversation assoziiert, sondern erscheint auch als ‚femme savante‘. Dies wird durch eine weitere Aufzählung unterstrichen, in der ein einzelnes Wort gegen die Allgemeinbegriffe ‚le monde‘ und ‚tout‘ steht: ‚la science‘. Neben ‚bagatelle‘ und ‚chimères, le rien‘ droht es allerdings unterzugehen. Mit der Wissenschaft hat der Fabulist aber das Hauptziel seiner Rede erreicht:

Ce fondement posé, ne trouvez pas mauvais
Qu'en ces fables aussi j'entremêle des traits
De certaine philosophie
Subtile, engageante et hardie.⁹²¹

Die Fabeln sind also mit allen Formen der Rede garniert, unter anderem auch der philosophischen, die „subtile, engageante et hardie“ sei (V. 27). Somit ist ausreichend gerechtfertigt, in einer Fabelsammlung auch über die Seele von Tieren zu reflektieren und in einer philosophischen Debatte Stellung zu beziehen. Durch Aufzählungen entsteht in dieser Fabel eine Kette von Bezügen: *belles – science – certaine philosophie – subtile, engageante et hardie*. Auf diese Weise werden mehrgliedrige Aufzählungen nicht nur genutzt, um kunstvoll von einem Thema zum anderen überzuleiten, sondern auch, um eine Wahrheit in der Fabel zu verbergen, die einzeln auszusprechen gewagt wäre.⁹²²

d) *Panorama der Bedeutungen: Das Verhältnis von histoire, moralité und sagesse*

Durch eine weitere Strategie der Desorientierung werden in den FABLES die drei wesentlichen Elemente *histoire*, *moralité* und *sagesse* gegeneinander ausgespielt. So öffnet La Fontaine den Raum für weitere Sinnebenen und vervielfältigt das Bedeutungspotenzial der einzelnen Fabeln. Er nutzt diese Strategie aber auch, um in einer Vielzahl von Aussagen eine Form der Kritik zu verstecken.

920 IX *Discours à Mme de la Sablière*, V. 13–20 (Hervorhebung J. P.).

921 IX *Discours à Mme de la Sablière*, V. 24–27.

922 Vgl. Spitzer, *Die Kunst des Übergangs* (1959), S. 167. Siehe zu La Fontaines Auseinandersetzung mit zeitgenössischen philosophischen und naturwissenschaftlichen Debatten insbesondere Darmon, *Philosophie épicurienne* (1998).

Simonide préservé par les Dieux (I-14) soll als Beispiel dafür dienen, wie insbesondere *moralité* und *sagesse* gegeneinander in Stellung gebracht werden. Die Fabel berichtet vom Dichter Simonides, der beauftragt wird, eine Hymne auf einen gewöhnlichen Sportler zu verfassen. Da sich dieser aber weder durch seine Persönlichkeit, noch durch seine Leistungen für eine Lobgesang anbietet, preist Simonides in seinem Werk ausführlich die Götter, um eine angemessene Textlänge zu erreichen. Der Sportler verweigert in der Folge aufgrund dieses Ungleichgewichts – das zu seinen Lasten geht – die Zahlung des Lohns, lädt den Dichter aber zu einem – nicht sehr verlockenden – Gastmahl ein. Um wenigstens irgendeine Form von Entschädigung für seine Mühen zu erhalten, nimmt Simonides die Einladung an. Im Verlauf des Abends wird er vor die Tür gerufen, da ihn dort jemand zu sprechen verlangt. Als er vor dem Haus steht, fällt dieses plötzlich zusammen und Simonides überlebt als einziger das Gastmahl. Später kann er die Namen der Toten ausgehend von ihrem Fundort angeben, da er sich ihren Platz an der Tafel gemerkt hatte.

In dieser Fabel finden sich mehrere explizite Weisheiten, mit denen sich das Publikum zufrieden geben könnte. Gleich zu Beginn steht eine allgemeine Warnung:

On ne peut trop louer trois sortes de personnes:
Les Dieux, sa maîtresse et son Roi.⁹²³

In Vers 5 folgt „[l]a Louange chatouille, et gagne les esprits.“ Am Ende der Fabel fasst der Fabulist gleich mehrfach zusammen:

1. [O]n ne saurait manquer de louer largement
Les Dieux et leurs pareils.⁹²⁴

2. [...] Melpomène
Souvent sans déroger trafique de sa peine.⁹²⁵

und 3. „on doit tenir notre art en quelque prix“ (V. 65). Man soll also diejenigen loben, von deren Gunst man besonders abhängt, z. B. Götter, die Geliebte und den König; außerdem sei Schmeicheln grundsätzlich nicht falsch. Kunst habe aber ihren Preis, und Undankbarkeit gegenüber bzw. die Missachtung von Künstlern würden letztlich bestraft.

Diese Fabel enthält so viele offensichtliche Lehren und Lehrsätze, dass

923 I-14 *Simonide préservé par les Dieux*, V. 1f..

924 I-14 *Simonide préservé par les Dieux*, V. 62f..

925 I-14 *Simonide préservé par les Dieux*, V. 63f..

eigentlich nicht noch nach weiteren gesucht werden müsste. Eine genaue Analyse rückt die in ihr enthaltenen Weisheiten jedoch in ein anderes Licht, wie zunächst durch die Betrachtung des Promythiums deutlich wird:

On ne peut trop louer trois sortes de personnes:
Les Dieux, sa maîtresse et son Roi.⁹²⁶

Von den drei Personengruppen, die hier genannt werden, bleibt eine im weiteren Verlauf unberücksichtigt: Der Bericht von Simonides' Erlebnissen verhandelt die Dankbarkeit der Götter (V. 41–44 und V. 55–60), während der Geliebten zumindest noch ein Vers gewidmet wird (V. 6). Unerwähnt bleibt aber der König, der noch im ersten Vers am prominenten Ende genannt wird und als drittes Glied zugleich Endpunkt der Aufzählung ist. Durch den Begriff ‚échansons‘ (V. 49), wird der bürgerliche Sportler aber zum Adeligen aufgewertet, da ein Mundschenk eigentlich nur dem König zusteht. Der Sportler übernimmt so die Rolle des Fürsten und wird dem König gleichgestellt. Verbunden mit der Leerstelle, die der König in der Erzählung hinterlässt, wird die Kritik an der Undankbarkeit des Sportlers auf den König übertragen, der die Künste nicht zu schätzen wisse.⁹²⁷ Man mag darin La Fontaines persönliche Betroffenheit sehen, da er bei Louis XIV nie in hohem Ansehen stand. Der Sonnenkönig hatte auch seine Aufnahme in die *Académie Française* lange Zeit verhindert. In diesem Sinne drückt diese Fabel auch La Fontaines Bedauern aus, seinen Mäzen Nicolas Fouquet verloren zu haben. Zwar waren die auf die Verhaftung von Fouquet folgenden Jahre durchaus auch vom publizistischen Erfolg der *CONTES* und später der *FABLES* geprägt. La Fontaines materielle Sorgen lösten sich jedoch erst, als Marguerite Hessein de la Sablière ihn 1673 als dauerhaften Gast bei sich aufnahm.

Die Interpretation des Sportlers als König offenbart noch eine weitere Bedeutungsebene. Der Sportler wird als Mensch von einfacher Herkunft beschrieben, dessen Vorfahren ohne Rang und Namen waren (V. 10–12). Simonides wisse deshalb nicht viel aus dieser „[m]atière infertile et petite“ (V. 13) zu machen und fügt aus Verzweiflung einen längeren Abschnitt ein, in dem er den Göttern dankt, um seinem Werk den nötigen Umfang zu geben. Auf diese Weise wird die Fabel zu einer Poetik des Lobes, die vor allem dann greift, wenn der eigentliche Gegenstand wenig inspirierend ist. In der Fabel erkennt der Sportler nicht, welches Mittel der Dichter angesichts der Dürftigkeit seines Gegenstandes angewandt hat. Er ist nur verärgert,

926 I-14 *Simonide préservé par les Dieux*, V. 1f..

927 Die Undankbarkeit des Sportlers ist zudem eine doppelte, da er sich zum einen weigert, den versprochenen Lohn zu zahlen, und zum anderen seine Abendgesellschaft unbekümmert mit dem Mahl fortführt, obwohl der Gast Simonides zur Tür gebeten wird.

dass die Götter in *seiner* Lobeshymne einen so großen Platz einnehmen und verweigert aus Undankbarkeit den versprochenen Lohn. Das kritische Potenzial bezieht sich nicht nur auf die Undankbarkeit, mit der ein Künstler von Seiten seiner königlichen Auftraggeber rechnen muss. Es ist auch auf die intellektuellen Fähigkeiten des Sportlers bzw. Königs gerichtet, der ihm gewidmete Lobeshymnen genau daraufhin prüfen sollte, ob sie nicht ein vergiftetes Lob enthalten.

Neben diese indirekt formulierte Kritik tritt eine Empfehlung an das Publikum, vor allem aber den Thronfolger, dem der erste Fabelband gewidmet wurde. Melpomene, die Singende der neun Musen, fungiert in dieser Fabel als Verkörperung der Künste. Sie ist nicht nur die Muse der tragischen Dichtung und des Trauergesangs – und evoziert die möglichen negativen Folgen einer Missachtung der Kunst –, sondern agiert auch als Führerin, die den Menschen in allen Lebenslagen mit Rat zur Seite steht. Die Fabel empfiehlt dem zukünftigen König also die Kunst als Ratgeber. Deren Bedeutung kommt zudem durch intratextuelle Verweise zur ersten (*La Cigale et la Fourmi*), vorletzten (I-21 *Les Frelons et les Mouches à miel*) und letzten Fabel des I. Buches (I-22 *Le Chêne et le Roseau*), zur ersten Fabel des II. Buches (*Contre ceux qui ont le goût difficile*) und zu den Einleitungstexten und ihren metapoetischen Überlegungen zum Tragen (*À Monseigneur le Dauphin [I]*, *Préface*, *La Vie d'Ésope le Phrygien*, *À Monseigneur le Dauphin [II]*). Diese Texte präsentieren ebenfalls literarische Symbole der Dichtung, des Dichters und der Kunst (Zikade, Rosenholz und Biene) und illustrieren vor allem deren Überlegenheit.

Simonides von Keos (557/556–468/467) gilt schließlich auch als der Erfinder der klassischen Mnemotechnik, die ihren Ausgangspunkt in der Verbindung von Wort und Bild hat. So berichtet Cicero in *De oratore*, dass Simonides die vom Einsturz eines Gebäudes entstellten Leichen deshalb identifizieren konnte, weil er den Grundriss der Abendtafel aufzeichnen und somit rekonstruieren konnte, wo jede Person gegessen hatte.⁹²⁸ La Fontaine betont in seiner Fabel, in der diese mythische Erfindung der Erinnerungskunst aufgenommen wird, den Wert, aber vor allem die Funktionsweise eines guten Gedächtnisses.

Eine ähnliche Strategie wie diese Juxtaposition von *moralité* und *sagesse* verfolgt das Auseinanderfallen von *histoire* und *moralité*. Darunter ist eine grundlegende Inkongruenz von Erzählung und Lehrsatz zu verstehen, bei der im Unterschied zu *Simonide préservé par les Dieux* (I-14) Handlung und Lehre nicht mehr in Verbindung zueinander zu stehen scheinen. Vielmehr werden in der *moralité* Gedanken geäußert, die ein neues Thema auf-

928 Vgl. Cicero, *de orat.* 2.86.352–353.

werfen. Diese Strategie stellt zunächst eine Abweichung von der gattungstypischen Norm dar und präsentiert den Text als Problem, das nach einer Lösung verlangt. Sie kann zumeist bei Fabeln beobachtet werden, die mit einem Epimythium abschließen, bei dem die finale *moralité* nicht in einen Sinnzusammenhang zur vorangehenden Erzählung gebracht werden kann.⁹²⁹

Diese Technik wird beispielsweise in *Le Rat qui s'est retiré du monde* (VII-3) angewandt. Die Fabel erzählt von einer Ratte, die sich abseits der Welt, aber mit reichlichen Vorräten versehen, in eine Einsiedelei zurückzieht. Von ihren Artgenossen im Kampf gegen die Katzen um Hilfe gebeten, verweist sie auf ihre schwache Konstitution, verspricht aber, für göttlichen Beistand zu beten. Wie es für den Moralisten La Fontaine typisch ist, wird in dieser Fabel kein Lehrsatz formuliert, der ein konkretes Verhalten empfiehlt oder eine Lehre aus der geschilderten Situation zieht. Sie illustriert hingegen eine bestimmte, beobachtete Verhaltensweise. Die *moralité* stellt dann am Ende die Frage, auf wen sich diese Beobachtung nun beziehe:

Qui désignai-je, à votre avis,
Par ce Rat si peu secourable?
Un Moine? Non, mais un Dervis:
Je suppose qu'un Moine est toujours charitable.⁹³⁰

Die ostentative Versicherung, dass hier *kein* Mönch beschrieben wurde, überrascht zunächst, da der *récit* genau diesen Eindruck erweckt. Das Thema des Rückzugs aus der Welt (Titel und V. 4), die damit verbundene Einsamkeit (V. 5 und V. 24) und das religiöse Wortfeld mit ‚ermite‘ (V. 7), ‚ermitage‘ (V. 9), ‚Dieu prodigue ses biens‘ (V. 11), ‚font vœu‘ (V. 12), ‚dévot‘ (V. 13), ‚les choses d'ici-bas‘ (V. 25), ‚Reclus‘ (V. 26), ‚prier le Ciel‘ (V. 28) und ‚Saint‘ (V. 31) beschwören das Bild eines Geistlichen. Die Ratte, die in ihrer Einsiedelei „gros et gras“ (V. 11) wird, verweist zudem auf den Reichtum der Kirche und evoziert den Geistlichen, der es sich auf dem Rücken der Gläubigen gut gehen lasse. Der ironisch zu verstehende letzte Vers „[j]e suppose qu'un Moine est toujours charitable“ (V. 35) verdeutlicht also, dass es sich hier tatsächlich um einen Mönch handelt, und somit um eine Kritik an der Kirche, die Nächstenliebe predige, aber sich, wenn es darauf ankommt, darauf beschränke, zu Gott zu beten. Die Inkongruenz von Lehrsatz und Erzählung, insbesondere durch den ironischen Schlussvers,

929 Siehe dazu auch Abschnitt III, Kapitel 2.2.

930 VII-3 *Le Rat qui s'est retiré du monde*, V. 32–35.

verdeutlicht in dieser Fabel die durch den *récit* tatsächlich formulierte Kritik an der Kirche.

In *Les Souris et le Chat-huant* (XI-9) ist das Auseinanderfallen von *moralité* und *histoire* besonders auffällig und wird zudem an einem strategischen Ort positioniert. Diese Fabel ist die neunte und letzte des XI. Buches, und bildet zusammen mit dem *Épilogue* einen vorläufigen Abschluss der FABLES. Dabei versucht der Fabulist auch hier wieder, den Charakter des Textes zu verschleiern, wenn er in einem nachgestellten Kommentar behauptet: „Ceci n'est point une fable.“⁹³¹ Die *histoire* berichtet jedenfalls von einem Waldkauz, der sich lebende Mäuse als Vorrat hält und sie mäset. Damit sie nicht entkommen können, hat er ihnen vorher die Beine abgebissen. Das Promythium dagegen empfiehlt:

Il ne faut jamais dire aux gens:
Écoutez un bon mot, oyez une merveille.
Savez-vous si les écoutants
En feront une estime à la vôtre pareille?⁹³²

Diese Belehrung steht in keinem Zusammenhang zur Fabelhandlung, die eher eine Lektion in intelligenter, wenn auch grausamer Voraussicht ist. Der Fabulist knüpft hier vielmehr an den *Discours à Mme de la Sablière* (IX) an, in dem er gegen die cartesianische Auffassung von Tieren als Maschinen Stellung bezogen hatte. Um dem „cartésien“ (V. 28) zu widersprechen, der dennoch fortfahren könnte „[à] traiter ce Hibou de montre et de machine“ (V. 29), führt er in den folgenden zehn Versen die Überlegungen des Waldkauzes aus und schließt:

Quel autre art de penser Aristote et sa suite
Enseignent-ils, par votre foi?⁹³³

Am Ende des XI. Buches steht somit eine Demonstration der Intelligenz von Tieren, die sich hier in Form von kluger Voraussicht zeigt. Damit wiederholt der Fabulist seine Positionierung gegen Descartes und betont, dass auch Tiere eine Seele haben.

Diesen philosophisch angehauchten Schlusspunkt überlagert das seltsame Promythium, dessen Ankündigung der Fabulist im nächsten Vers sofort widerruft. Anstatt sich an seine eigene Behauptung zu halten und die Menschen nicht mit der Erzählung eines angeblichen Wunders zu locken,

931 La Fontaine, *Les Souris et le Chat-huant*, FC S. 444.

932 XI-9 *Les Souris et le Chat-huant*, V. 1–4.

933 XI-9 *Les Souris et le Chat-huant*, V. 42f..

erklärt er paralyptisch, dass die folgende Fabel eine Ausnahme sei – bei La Fontaine ein häufiges Verfahren zur Einleitung von Fabeln.⁹³⁴ Der Fabulist bezeichnet die Geschichte vom Waldkauz sogar als ‚prodige‘ (V. 6), der einer Fabel gleiche:

[...] tel que d'une fable
Il a l'air et les traits.⁹³⁵

Im nachgestellten Kommentar betont er dann den Charakter „merveilleux“ und „presque incroyable“ der Erzählung.⁹³⁶

An dieser Stelle wird also erneut das Verhältnis von Wahrheit und Fiktion in den Fabeln aufgegriffen. Zunächst wird die Fabel durch die Begriffe ‚merveille‘ (V. 2), ‚prodige‘ (V. 6) und ‚merveilleuse et presque incroyable‘ (im nachgestellten Kommentar) eindeutig als nicht vertrauenswürdiger Text markiert. Dieser Darstellung wird allerdings nahezu gleichzeitig durch die Paralipse widersprochen und die Erzählung als ‚véritable‘ (V. 7) bzw. ‚véritablement arrivée‘ (im nachgestellten Kommentar) beschrieben. Dieses raffinierte Spiel zwischen Promythium, Erzählung und Post-Scriptum einerseits, die oberflächliche Diskrepanz zwischen Lehrsatz und Fabelhandlung andererseits, unterstreichen die Stellungnahme gegen Descartes. Die Fabel erzählt eine fast ungläubliche Geschichte, die aber wahr sein soll. Ebenso überraschend mag es scheinen, dass Tiere eine Seele haben – dennoch sei es wahr.⁹³⁷

Die ästhetische Analyse der eigentlichen Erzählung vom Waldkauz deckt noch eine dritte Bedeutungsebene auf. Vom Fabulisten wird er als Vogel der Atropos bezeichnet. Atropos ist eine der drei Moiren, den Schicksalsgöttinnen der griechischen Mythologie. Ihre Aufgabe ist es, den Lebensfaden zu durchschneiden, der von ihren Schwestern gesponnen und bemessen wird. Ähnlich wie Atropos durchbeißt der Waldkauz zwar – zunächst – nicht den Lebensfaden, dafür aber die Beine der Mäuse. Auch die Pinie, in der die Mäuse gefangen gehalten werden, und die als Baum für Leben, Kraft, Fruchtbarkeit und Gemeinschaft steht, wird schließlich gefällt

934 Vgl. z. B. IX-8 *Le Fou qui vend la sagesse*, XI-6 *Le Loup et le Renard* und XII-26 *La Matrone d'Éphèse*.

935 XI-9 *Les Souris et le Chat-buant*, V. 6f..

936 La Fontaine, *Les Souris et le Chat-buant*, FC S. 444.

937 Collinet verweist in einer Anmerkung darauf, dass François Bernier in seinem *Abrégé de la philosophie de Gassendi* die gleiche Begebenheit berichtet (Tome VII, S. 674). Bernier und La Fontaine kannten sich als Hausgenossen von Marguerite Hessein de la Sablière sehr gut. Bernier veröffentlichte diesen Teil seines *Abrégé* 1678, sodass davon auszugehen ist, dass sich er und La Fontaine auf die gleiche Quelle beziehen. Collinet verweist in seiner Anmerkung auf Berniers Ausgabe von 1684. Dies würde hingegen eher darauf hindeuten, dass Bernier sich auf die 1678/1679 veröffentlichte Fabel von La Fontaine bezieht.

und stirbt. Atropos, die Mäuse, der Waldkauz und die Pinie stehen so für die Präsenz des Todes in dieser Fabel.⁹³⁸ Maus und Eule stehen zudem für Vorsicht.⁹³⁹ Der – im eigentlichen Wortsinn – vor-sichtige Waldkauz, die Mäuse als Symbol der Vor-Sicht und die dem Tod geweihte Pinie verweisen chiasmatisch auf die überhebliche, aber am Ende gefällte Eiche und das demütige, aber flexible Rosenholz aus *Le Chêne et le Roseau* (I-22). Am Anfang dieser letzten Fabel des I. Buches steht eine selbstbewusste, aber überhebliche und deshalb unvorsichtige Eiche; im Zentrum der Fabel tritt das flexible, in Demut vorausschauende Rosenholz auf; die Fabel endet mit dem Tod der Eiche. Am Anfang von *Les Souris et le Chat-huant*, der letzten Fabel des XI. Buches, steht eine gefällte, tote Pinie. Ihr folgen die amputierten Mäuse als warnendes Symbol, und schließlich die weitsichtigen, aber grausamen Überlegungen des Waldkauzes. So schlägt die Fabel ästhetisch einen Bogen zum ersten Buch und demonstriert mit der klugen Voraussicht des Waldkauzes abschließend eines der zentralen Themen des Werkes.

Der Apolog *Les Frelons et les Mouches à miel* (I-21) berichtet von einem Streit zwischen Hornissen und Bienen um einen verlassenen, mit Honig gefüllten Bienenstock.⁹⁴⁰ Die Auseinandersetzung kann auch von einer Wespe nicht geklärt werden, die als Richterin angerufen wird und zahlreiche Zeugen befragt. Schließlich schlägt eine Biene vor, dem Promythium der Fabel „À l'œuvre on connaît l'artisan“ (V. 1) zu folgen: Bienen und Hornissen sollen ihre Baukünste demonstrieren, um zu bestimmen, wer ein rechtmäßiges Anrecht auf den Bienenstock hat. Die Hornissen entziehen sich dieser Probe, und die Fabel endet mit einem Lob auf den gesunden Menschenverstand, der in dieser Angelegenheit – und vielen anderen auch – zielführender sei als Gesetzesbücher und Prozessordnungen.

Denn auch wenn sie einen vorbildlichen Prozess mit Zeugen, Richter, Klägern und Beweismitteln inszeniert, mit dem der Streit geschlichtet werden soll, handelt es sich gleichwohl um eine Kritik des Gerichtswesens. Es erweist sich als ineffizient, denn selbst nach einem halben Jahr (V. 18) ist noch keine Lösung gefunden, sodass der Honig im Bienenstock droht, zu

938 Mäuse gelten als Symbol der Zerstörung, vgl. Neagu, *Maus* (2008), S. 226a. Neagu verweist auch auf die Legende von Barlaam und Josaphat, in der eine schwarze und eine weiße Maus am Baum bzw. Strauch des Lebens nagen. Der mit der Eule verwandte Waldkauz (Dormann verweist explizit auf La Fontaines Fabel, in der die Eule kritisch gegen den Utilitarismus seiner Zeit dargestellt werde als Verbindung von Klugheit und Grausamkeit, die nur Habgier und Eigennutz dienen) ist ein Symbol des Todes und wird sogar als Todesvogel angesehen. Seine Nachtaktivität und sein langes, bewegungsloses Sitzen in Schlupfwinkeln lassen ihn unheil drohend erscheinen. Vgl. Dormann, *Eule* (2008), S. 91b.

939 Vgl. Neagu, *Maus* (2008), S. 226a und Dormann, *Eule* (2008), S. 91b.

940 Siehe dazu auch Abschnitt III, Kapitel 1.

verderben. Die Kritik an den langsamen Mühlen der Justiz wird in den letzten Versen besonders deutlich:

Plût à Dieu qu'on réglât ainsi tous les procès!
Que des Turcs en cela en suivît la méthode!
Le simple sens commun nous tiendrait lieu de Code;
Il ne faudrait point tant de frais;
Au lieu qu'on nous mange, on nous gruge, 35
On nous mine par des longueurs:
On fait tant, à la fin, que l'huître est pour le juge,
Les écailles pour les plaideurs.⁹⁴¹

Der Fabulist verweist auf *L'Huître et les plaideurs* (IX-9), die ebenfalls eine Gerichtsfarce darstellt, und listet eine ganze Reihe an Aspekten auf, die am Rechtswesen zu kritisieren sind. Statt für ein formalisiertes Verfahren plädiert er für den einfachen, gesunden Menschenverstand (V. 33).

Diese Weisheit, die durch die *histoire* und den Kommentar am Ende proklamiert wird, tritt neben das Promythium „À l'œuvre on connaît l'artisan“ (V. 1). Darin ist eine Empfehlung an den König bzw. den Thronfolger zu sehen, die Menschen nicht nach ihrem *Aussehen*, sondern nach ihren *Taten* zu beurteilen. Gleichzeitig bezieht sich diese Aussage aber auch auf den Dichter bzw. den Künstler selbst, der an seinen Werken gemessen werden will. ‚Œuvre‘ und ‚artisan‘ (V. 1) sowie ‚abeille‘ (V. 4) und ‚miel‘ (V. 2) evozieren das Wortfeld des Künstlerischen bzw. sind Symbole für den Dichter und die Poesie. Der ‚artisan‘ galt noch bis zum Ende des 16. Jahrhunderts als Synonym von ‚artiste‘, was sich u. a. anhand der Sonette Joaquim Du Bellays nachweisen lässt.⁹⁴² Heute ist die Bezeichnung eines Künstlers als ‚artisan‘, als Handwerker, eher ein ironisches Kompliment, aber in den Bedeutungsvarianten „artisan de la parole, de mots, du verbe, d'idées“ als „[c]elui qui sait manier les mots, les idées, qui en possède les techniques, qui sait les agencer, les rapprocher habilement, les ordonner avec minutie“⁹⁴³ ist noch die künstlerische Bedeutung enthalten.

Auf die Kunst wird auch durch den Ausdruck ‚lécher l'ours‘ (V. 22) verwiesen. Dieser betont zunächst den Gegensatz zwischen der Wespe, die auch nach sechs Monaten und der Befragung einer ganzen „fourmilière“ (V. 14) noch zu keinem Urteil gekommen ist, und der „Abeille fort prudente“ (V. 17), die in dieser Fabel die Klugheit verkörpert und die Lösung

941 1-21 *Les Frelons et les Mouches à Miel*, V. 31-38.

942 Du Bellay, *Sonnets divers* (posth.), 31, V. 7f.:

Les artizants qui les premiers seront
En marbre, en table, aux chansons et au livre.

943 *Trésor de la langue française*.

des Problems vorschlägt. In der Version des römischen Fabeldichters Phaedrus hatte dies noch die Wespe getan.⁹⁴⁴ Auffällig ist auch, dass die Gegenspielerin der Biene, die Hornisse, keinen Redeanteil hat. Der Ausdruck ‚lécher l'ours‘ in den Worten der Biene veranschaulicht die Inkompetenz der Wespe, die für das Richteramt nicht geeignet ist. Die ‚Abeille fort prudente‘ beweist im Gegensatz dazu ihre Fähigkeiten, wodurch der Ausdruck auf ihre Bedeutung als Symbol für den Dichter verweist. Schon in der Antike galt der Nektar bzw. *Honig* der Musen als Inspirationsquelle.⁹⁴⁵ Der Honig, der von den Bienen hergestellt wird, steht zudem für Überfluss und göttliche Zuwendung, kann auch – in gegorenem Zustand – eine be rauschende Wirkung entfalten.⁹⁴⁶ Diese Fabel evoziert also das Bild eines Dichters, der verlangt, an seinen Werken gemessen zu werden, wobei der göttliche Schutz und die angenehme Wirkung der Kunstwerke betont werden. Neben einer Kritik am Rechtswesen und dem Lob des gesunden Menschenverstandes unterstreicht *Les Frelons et les Mouches à miel* (I-21) somit die Bedeutung der Kunst.⁹⁴⁷

Die Inkongruenz von *moralité* und *histoire* bzw. *moralité* und *sagesse* lassen sich mit Iser als gezielter Konsistenzbruch bezeichnen, der dem Zweck dient, „habituelle Orientierungen versagen zu lassen“.⁹⁴⁸ Ein solcher Konsistenzbruch öffne den Text und schaffe Raum für zusätzliche Bedeutungen. Denn zunächst bietet sich dem Fabulisten die Möglichkeit, Ideen zu äußern, die keinen offensichtlichen Bezug zur Fabel haben, insbesondere wenn schon die Erzählung selbst eine moralisierende Funktion übernimmt. Wird die *moralité* dann noch deutlich hervorgehoben – z. B. durch einen Absatz, eine Leerzeile oder den Wechsel der Fokalisation –, wird die *histoire* in gewissem Sinne übererklärt, was in einem Lehrsatz resultiert, der von der in der Fabelhandlung repräsentierten Weisheit ablenkt. Anders als beim Fehlen der *moralité* wird aber zumindest *eine* Lösung für das Rätsel mitgeliefert. Der Fabulist hat zudem immer die Möglichkeit, sich auf die explizite *moralité* der Fabel zurückziehen, ohne sich von einer im *récit* versteckten Weisheit distanzieren zu müssen.⁹⁴⁹

944 Vgl. Phaedrus, *fab.*, III-13.

945 Vgl. Butzer/Jacob, *Biene* (2008), S. 44b–45b.

946 Vgl. Butzer/Jacob, *Honig* (2008), S. 164b.

947 Siehe für eine Illustration dieser Technik beispielsweise auch VIII-9 *Le Rat et l'Huître*.

948 Vgl. Iser, *Der Akt des Lesens* (1976), S. 35.

949 Für diese Überlegungen sei auf Iser, *Der Akt des Lesens* (1976), S. 35, Gruffat, *L'Art du moraliste dans les Fables* (2000), S. 528ff., Ishii, *La Fonction morale du récit ésoptique* (1982), S. 27 sowie Grimm, *Stratégies de désorientation dans les Fables* (1988), S. 187f. verwiesen.

In den zahlreichen Bedeutungsmomenten von *Simonide préservé par les Dieux* (I-14) verliert man leicht die Orientierung, denn hier ist nicht mehr ersichtlich, worin die ‚eigentliche‘ Aussage der Fabel bestehen könnte. Diese Vervielfältigung der Bedeutung⁹⁵⁰ lässt immer neue Sinnebenen sichtbar werden, die dem Text eine erstaunliche Bedeutungstiefe geben. In Fabeln wie *Le Rat qui s'est retiré du monde* (VII-3) und *Les Souris et le Chatbuant* (XI-9) wird dieses Spektrum erweitert, indem durch den Lehrsatz über die Fabelhandlung hinausgehende Gedanken formuliert werden. Diese Technik ermöglicht es, kritische Gedanken zu äußern, Empfehlungen zu geben und darüber hinaus metapoetische Überlegungen einfließen zu lassen. Sie kann zudem mit einem Wechsel der Perspektive auftreten, insbesondere wenn die *moralité* am Ende der Fabel steht und die Aufmerksamkeit des Lesers in eine Richtung lenkt, die in keinem Zusammenhang mehr zur Fabelhandlung zu stehen scheint. Durch einen überraschenden Perspektivwechsel entsteht schließlich eine Offenheit, in der weder auf die in der Fabel aufgeworfenen Fragen geantwortet, noch die in ihr geäußerte Kritik neutralisiert wird.⁹⁵¹

e) Wer spricht da? – Ambivalenz der Fokalisation

In den FABLES werden Desorientierungsstrategien ebenfalls gezielt als Technik eingesetzt, um Zusammenhänge und Sachverhalte im Unklaren zu lassen. Häufig ist dabei nicht klar, wer überhaupt spricht:⁹⁵² der Fabulist, der Autor oder eine Figur bzw. welche Figur? Dies wird dadurch erreicht, dass ein Verb fehlt, das eine Meinung oder ein Urteil vor einer Replik ankündigen würde. Auch eine genaue Analyse der Fokalisation kann nicht mit Sicherheit bestimmen, ob und welche Figur, der Fabulist oder sogar der

950 Siehe dazu auch Abschnitt II, Kapitel 2.4.

951 Vgl. Grimm, *Stratégies de désorientation dans les Fables* (1988), S. 187f.. Dazu können weitere Elemente beitragen, beispielsweise die Tatsache, dass einzelne Tiere verschiedene Bedeutungen und Eigenschaften transportieren. Weitere Verwirrungstechniken sind der Wechsel zwischen mehreren Schreibstilen, Abwechslung von explizit politischen mit erzählenden Fabeln und die bewusste Verwendung mehrdeutiger Begriffe. Sie dienen dazu, mögliche Verbindungen zu zeitgenössischen Ereignissen zu kaschieren. Vgl. Grimm, *Stratégies de désorientation dans les Fables* (1988), S. 179–188 und Anmerkung 42 auf Seite 190f.. An anderer Stelle zeigt Grimm, dass Marguerite de Navarre im *Heptaméron* in gleicher Absicht auf ähnliche Strategien zurückgreift. Vgl. Grimm, *L'Expression de la morale* (2001).

952 Hier scheint La Fontaines gute Kenntnis der antiken Literatur deutlich zu werden. Dort wurde die direkte Rede nicht gekennzeichnet, sodass wie in den *Bucolica* (ca. 42/39 v. Chr.) von Vergil manchmal unklar bleibt, wer spricht. Siehe dazu auch Holzberg, *Einführung* (2016), S. 9f..

Autor spricht.⁹⁵³ Möglich ist dies vor allem durch den häufigen Rückgriff auf den *discours indirect libre*.

Le Meunier, son Fils et l'Âne (III-1) ist die berühmte Fabel, die von einem Müller und seinem Sohn erzählt, die ihren Esel verkaufen wollen. Zunächst tragen Vater und Sohn den Esel, dann reitet zuerst der Sohn, später der Vater, schließlich beide, und am Ende gehen alle drei zu Fuß. Der Müller passt sein Verhalten so immer den Meinungen der Menschen an, denen die Gruppe begegnet. Gleich im ersten Treffen ist aber nicht eindeutig, wer von »[p]auvres gens, idiots, couple ignorant et rustre« (V. 34) spricht. Ist es der »premier qui les vit« (V. 35), oder doch der Fabulist?

Le Savetier et le Financier (VIII-2) nimmt das Motiv des freigiebigen, in den Tag hinein lebenden Künstlers aus *La Cigale et la Fourmi* (I-1) auf. Im Gegensatz zur Sängerin aus der ersten Fabel stört der Flickschuster mit seinem Gesang die Ruhe seines reichen Nachbarn, der ihn schließlich mit einer großen Summe Geldes von der Notwendigkeit des Singens befreit, um dafür in Ruhe schlafen zu können. Seinen Schlaf verliert im Gegenzug hingegen der Flickschuster, der nun in ständiger Angst lebt, bestohlen zu werden, und der deshalb nicht mehr schlafen kann:

[...] et la nuit
Si quelque chat faisait du bruit
Le chat prenait l'argent [...].⁹⁵⁴

Ist es hier der Fabulist, der mit Ironie die überzogene Angst des Flickschusters kommentiert, oder ein Blick in die Gedanken des Sängers, der seine Besessenheit offenbart?

Ein ähnlicher Fall ist in *Le Coche et la Mouche* (VII-8) zu finden. Hier bildet sich eine Fliege ein, mit ihren Stichen allein dafür gesorgt zu haben, dass Pferde eine Kutsche auf den Berg gezogen haben. Die Reisenden sind so aus ihrer Perspektive auch anderweitig beschäftigt:

Le moine disait son bréviaire:
Il prenait bien son temps! une femme chantait;
C'était bien de chansons qu'il s'agissait!⁹⁵⁵

Auch an dieser Stelle bleibt letztlich fraglich, ob es sich tatsächlich um die

953 Vgl. Biard, *Le Style des Fables de La Fontaine* (1970), S. 133f.. Siehe auch Jousset, « *Varietas varietatis...* » (2003), S. 87.

954 VIII-2 *Le Savetier et le Financier*, V. 44–46.

955 VII-8 *Le Coche et la Mouche*, V. 20–22.

Gedanken der Fliege oder um den sarkastischen Kommentar des Fabulisten handelt.⁹⁵⁶

In *Le Pouvoir des fables* (VIII-4) wendet La Fontaine diese Technik am kunstvollsten an. Diese Fabel ist Paul de Ba(r)rillon d'Amoncourt gewidmet, dem damaligen französischen Botschafter am englischen Königshof und Jugendfreund von La Fontaine. Gerade durch die Widmung wird diese eigentlich allgemeine, unpersönliche Fabel in einem konkreten Kontext verankert und erhält dadurch eine auf die Äußerungssituation verweisende Relevanz.⁹⁵⁷ An Paul De Barillon ist der erste Teil der Fabel (V. 1–33) gerichtet. Er wird beschworen, seinen verantwortungsvollen Aufgaben als Botschafter mit dem gebührenden Ernst nachzukommen und Kriege von Frankreich abzuwenden (V. 10–20) – und diesen Apolog gnädigst als Hommage zu akzeptieren (V. 26–33).

Im zweiten Teil wird die eigentliche Fabel erzählt (V. 34–70), in der ein Redner aus Athen, der vor einer drohenden Gefahr warnen will, erst die Aufmerksamkeit des Volkes auf sich ziehen kann, als er eine Fabel erzählt. *Le Pouvoir des fables* (VIII-4) erweist sich dabei als Text, der durch ein subtiles Spiel mit unterschiedlichen Fokalisationen geprägt ist. Im ersten Teil scheint der Autor selbst das Wort zu ergreifen – bzw. der Fabulist erster Instanz – und sich direkt an De Barillon zu wenden. Im zweiten Teil spricht zunächst der textinterne, eigentliche Fabulist – zweiter Instanz –, der aber auch die direkte Rede einer der Fabelfiguren wiedergibt (V. 49–53), die selbst eine Fabel erzählt, und die deshalb auch als Fabulist dritter Instanz auftritt. Hier ist dann aber nicht mehr eindeutig gekennzeichnet, ob die Fabelfigur spricht, oder der Fabulist – also der Fabulist dritter oder zweiter Instanz (V. 55–60). Zudem scheint auch der Autor bzw. Fabulist erster Instanz durch, der dem Adressaten Paul De Barillon, empfiehlt, sich nicht mit Fabeln – den „contes d'enfants“ (V. 57) – zu beschäftigen, sondern seiner eigentlichen Verantwortung nachzukommen und einen Krieg zu verhindern. Der Dichter La Fontaine versucht auf diese Weise, seinen Freund mit einer Fabel für seinen Friedenswunsch zu gewinnen.⁹⁵⁸

Le Pouvoir des fables (VIII-4) gibt dem Botschafter auch einen Hinweis, auf welche Art dieses Ziel am besten zu erreichen ist. Denn die Geschichte des athenischen Redners zeigt, mit welcher Form der Rede man seine Ziele erreichen könne. Ein Diskurs, der auf ein „forcer les cœurs“ (V. 37) abzielt, mit „art tyrannique“ (V. 36), „figures violentes“ (40), durch ein „par[er] fortement“ (V. 38) und „tonn[er]“ (V. 42), sei zum Scheitern verurteilt. Starke Worte und rhetorische Mittel hätten nicht dazu geführt,

956 Für weitere Beispiele siehe XI-6 *Le Loup et le Renard*, V. 21–24, oder V-6 *La Vieille et les Deux Servantes*, V. 8–11.

957 Vgl. Génétiot, *La Fontaine et le badinage galant* (1996), S. 113bf..

958 Siehe dazu auch Grimm, *Le Pouvoir des fables* (1970), S. 37.

dass das Volk von Athen dem Redner zuhört und seinen Argumenten folgt. Analog dazu werde der Botschafter den englischen König nicht mit Gewalt vom Frieden überzeugen können. England müsse hingegen beruhigt werden, es gehe also vielmehr um ein „adoucir les cœurs“ (V. 23), „par éloquence et par adresse“ (V. 22) und mit einem „esprit plein de souplesse“ (V. 21). Wie der Redner aus Athen solle Paul De Barillon auf aufwändige rhetorische Mittel verzichten⁹⁵⁹ und nicht versuchen, die Engländer mit Macht zu überzeugen, sondern danach streben, ihre Herzen zu bewegen.⁹⁶⁰ Brody bezeichnet dies auch als „esthétique de la-grandeur-dans-la-petitesse [...] de la-force-dans-la-faiblesse“.⁹⁶¹ In der Umkehrung verberge sich darin allerdings auch noch eine Warnung an die französischen Leser, die sich nicht wie die Athener in einer gefährlichen Situation leichtfertig von einer Fabel ablenken lassen sollten.⁹⁶²

Dabei überrascht zunächst, dass diese für La Fontaines Ästhetik so bedeutsame und schon durch ihren Titel programmatische Fabel nicht wie so viele andere an einem strategisch wichtigen Ort in einem der Bücher platziert wurde. Jürgen Grimm vermutet in seiner Analyse, dass dies entweder auf den Zeitpunkt ihres Entstehens, oder auf ihre theoretische Relevanz zurückzuführen ist. Es lässt sich nicht feststellen, wann genau die Fabel entstand, sie muss aber – ausgehend vom historischen Kontext – kurz vor oder kurz nach der Erteilung der Druckerlaubnis für den zweiten Band der FABLES verfasst worden sein. Wenn sie danach entstanden ist, könnte La Fontaine eine Veränderung seines Buchmanuskripts verborgen haben, indem er die Fabel im ‚Innern‘ eines der Bücher versteckte. Wahrscheinlicher ist für Grimm jedoch, dass er diesem so wichtigen theoretischen Text durch seine äußere Positionierung in einem Buch der FABLES nicht einen übermäßigen Wert beimessen wollte. Dies bestätigt auch ein Blick in andere Fabelsammlungen: Bei La Fontaines Vorgängern Abstemius, Desmay und Boursault stehe diese Fabel entweder im Prolog oder an zweiter Stelle.⁹⁶³

959 Ähnlich negativ werden rhetorische Mittel – wo sie nicht hingehören und zu unnötiger Länge führen – auch in IX-5 *L'Écolier, le Pédant et le Maître d'un jardin* dargestellt. Der Fabulist bekennt hier:

Je hais les pièces d'éloquence
Hors de leur place, et qui n'ont point de fin.
(IX-5 *L'Écolier, le Pédant et le Maître d'un jardin*, V. 31f..)

960 Siehe hierzu auch Grimm, *Le Pouvoir des fables* (1970), S. 36.

961 Vgl. Brody, «*Le Pouvoir des fables*» (1994), S. 76 und S. 80. Dieses ästhetische Programm wird schon in V-1 *Le Bûcheron et Mercure* formuliert:

Je tâche de tourner le vice en ridicule,
Ne pouvant l'attaquer avec des bras d'Hercule.
(V-1 *Le Bûcheron et Mercure*, V. 15f..)

962 Vgl. Grimm, *Le Pouvoir des fables* (1970), S. 34.

963 Vgl. Grimm, *Le Pouvoir des fables* (1970), S. 31–33. Siehe zur Widmung dieser Fabel auch Fröhlicher, *La Fontaine «intellectuel»* (2008), S. 70f..

3.3 Differenzierungen und Perspektivwechsel

Eines der auffälligsten gartenbautechnischen Prinzipien Le Nôtres in Vaux-le-Vicomte ist das Spiel mit immer wieder neuen und überraschenden Ausblicken und Perspektiven. Die ästhetischen Ähnlichkeiten mit den FABLES werden darin besonders deutlich, denn La Fontaine erschafft in seinen Apologen zahlreiche Beziehungs- und Bedeutungsebenen. Diese Technik steht einerseits auch mit der Komplexitätssteigerung in Zusammenhang⁹⁶⁴, wie sie durch eine Vervielfältigung von Lehrsätzen erreicht wird, korrespondiert andererseits mit der Verschleierung der Fokalisation⁹⁶⁵ und vervielfältigt die in den Fabeln präsentierten Perspektiven.

Les Poissons et le Cormoran (X-3) illustriert eine weitere Form der Mehrdeutigkeit, die Mehrperspektivität.⁹⁶⁶ In dieser Fabel bietet ein Kormoran den Fischen in einem Teich an, sie in ein anderes Gewässer umzusetzen, um sie vor dem Fischer zu retten, der angeblich plant, den Teich in Kürze abzufischen:

[...] Sur le bord d'un étang
Cormoran vit une Écrevisse.
Ma commère, dit-il, allez tout à l'instant
Porter un avis important 15
À ce peuple. Il faut qu'il périsse:
Le maître de ce lieu dans huit jours pêchera.⁹⁶⁷

Die gutgläubigen Fische nehmen das Angebot gern an, werden aber in einen seichten Tümpel,

[...] un endroit
Transparent, peu creux, fort étroit⁹⁶⁸

gebracht, wo sie der Vogel in der Folge ohne Mühe fangen und fressen kann.

Die Mehrperspektivität zeigt sich nicht nur in den unterschiedlichen Figuren und ihren Wahrnehmungen der Situation. Sie drückt sich auch in unterschiedlichen Vorstellungen von Wirklichkeit aus. Die Fabel beschreibt zunächst aus Sicht des Kormorans die erfolgreiche Umsetzung einer Täu-

964 Siehe dazu Abschnitt III, Kapitel 2.4.

965 Siehe dazu Abschnitt IV, Kapitel 3.2.

966 Vgl. hierzu auch Gris , *La Structure cognitive des Fables de La Fontaine* (1994), S. 45–48.

967 X-3 *Les Poissons et le Cormoran*, V. 12–17.

968 X-3 *Les Poissons et le Cormoran*, V. 39f..

schungsstrategie, mit der der Vogel dem Hungertod entgeht. Er ist Herr der Lage und hat eine realistische Vorstellung der Wirklichkeit, denn er weiß, dass der Fischer das Wasser nicht so bald aus dem Teich ablassen wird, und dass er selbst die Fische nicht retten, sondern ihnen eine Falle stellen will. Die Fische dagegen bauen – im Vertrauen auf die Rechtschaffenheit ihres Widersachers – eine falsche, dystopische Vorstellungswelt auf: Sie glauben, dass ihr See in Kürze abgefischt wird und sie alle sterben müssen. Aus diesem Blickwinkel erscheint es ihnen sinnvoll, sich vom Kormoran in ein anderes, scheinbar sicheres Gewässer umsetzen zu lassen. Dort wird ihr falsches, utopisches Weltbild zerstört: Sie wännen sich in Sicherheit und erkennen – zu spät – die wahre Absicht des Kormorans.

Das Publikum kennt beide Perspektiven. Zusätzlich dazu wird ihm am Ende der Fabel auch die Ansicht des Fabulisten präsentiert. Dieser zieht aus dieser Erzählung nicht eine Lehre von Vorsicht und realistischer Einschätzung der Welt, sondern präsentiert überraschenderweise eine fatalistische Grundhaltung:

Ils y perdirent peu, puisque l'humaine engeance
En aurait aussi bien croqué sa bonne part;
Qu'importe qui vous mange? homme ou loup; toute panse 45
Me paraît une à cet égard;
Un jour plus tôt, un jour plus tard,
Ce n'est pas grande différence.⁹⁶⁹

In dieser Fabel werden also gleich drei Perspektiven auf ein Ereignis präsentiert. Zu Beginn steht die Erfahrung des Kormorans, aus dessen Blickwinkel erzählt wird. In einer existenziellen Notlage greift er auf eine List zurück, um sein Überleben zu sichern. Diesem Erfahrungshorizont steht die Position der Fische gegenüber. Ihnen präsentiert sich in einer – wie sie später erfahren, nur scheinbaren – Notsituation ein Retter. Sie vertrauen ihm, glauben sich gerettet und müssen schließlich ihren tödlichen Irrtum erkennen. Der Fabulist ergänzt diese zwei Seiten eines Ereignisses um eine Metaperspektive, wenn er darauf hinweist, dass die Fische früher oder später in jedem Fall gestorben wären. Denn irgendwann wäre ihr See tatsächlich abgefischt worden. Ob sie nun dem Fischer in die Hände fallen, oder dem Kormoran in die Falle gehen – wo sei da letztlich der Unterschied?

Dem Publikum eröffnet sich zudem noch eine weitere, vierte Betrachtungsweise, denn die Fabel veranschaulicht, wie eine Situation sich auf durchaus unterschiedliche Weise darstellen lässt und wahrgenommen bzw.

969 X-3 *Les Poissons et le Cormoran*, V. 43–48.

erlebt werden kann. Diese Erkenntnis ist ein erster Schritt zur Fähigkeit, sich in andere hineinversetzen zu können, insbesondere in Konfliktsituationen. Es wird also die Befähigung entwickelt, den eigenen Standpunkt zu verlassen und beide bzw. mehrere Wahrnehmungsmöglichkeiten zu berücksichtigen, was für die Beilegung von Konflikten unerlässlich ist. Der Wert dieser Eigenschaft und grundsätzlich der Versuch, zwischen zwei oder mehreren Parteien in einem Streitfall zu vermitteln, sollte aber immer auch die Folgen im Blick haben. Denn in diesem Fall mag man den Kormoran noch so sehr für seine grausame List tadeln, und den Fischen ihre naive Gutgläubigkeit vorwerfen – an ihrem sicheren Tod ist nichts zu ändern.

Auch die Erzählinstanz in La Fontaines FABLES trägt zu dieser Pluralität der Perspektiven bei. Runte unterscheidet insbesondere zwei Rollen, die vom Fabulisten erster Instanz – dem Autor – eingenommen werden. Neben dem Übersetzer bzw. Herausgeber, der – wie der Titel der FABLES andeutet – die jeweiligen Fabeln ausdrücklich in die antike Tradition stellt und seinen eigenen Anteil minimiert,⁹⁷⁰ steht der Kommentator, der in den Fabeln selbst das Wort ergreift. Dieser soll der *moralité* eine größere Glaubwürdigkeit verleihen. Dafür zeigt er sich nie allwissend, sondern gibt vor, die Lehre gemeinsam mit dem Publikum zu entwickeln,⁹⁷¹ indem er es direkt anspricht oder (oftmals ironisch) auf die eigene Unzulänglichkeit verweist, was der dramatischen Funktion der *apartés* im Drama ähnelt,⁹⁷² und wie die ostentative Sinnsuche die *moralité* in Frage stellt.⁹⁷³ Durch sein Eingreifen bestimmt der Fabulist also die Tragweite der Lehre oder kommentiert das Verhalten einer Figur, wobei er auch auf Tatsachen verweist. Dadurch präsentiert er mit seinem Standpunkt einen weiteren, die eigentliche *histoire* ergänzenden Blickwinkel. Ähnlich wie das *aparté* im Drama (auch *aside* oder Beiseitesprechen), bei dem sich eine Figur an eine imaginierte Person oder direkt an das Publikum wendet, durchbreche er die Fiktion, schaffe eine Art Komplizenschaft mit dem Publikum, vermittele diesem zusätzliche Informationen über Handlung und Figuren, und schließe eventuelle Informationslücken.⁹⁷⁴

Der Wechsel der Perspektive biete grundsätzlich die Gelegenheit für

970 Vgl. Runte, *Reconstruction and Deconstruction* (1979), S. 29.

971 Vgl. Runte, *Reconstruction and Deconstruction* (1979), S. 32f..

972 Vgl. Runte, *Reconstruction and Deconstruction* (1979), S. 38 und Runte, *Montesquieu et La Fontaine* (2000), S. 58f..

973 Siehe hierzu beispielsweise III-17 *La Belette entrée dans un grenier*, VI-19 *Le Charlatan*, VII-4 *Le Héron – La Fille* und VII-6 *La Cour du Lion*, bzw. II-19 *Le Lion et l'Âne chassant*.

974 Siehe dazu auch Marx, *Handbuch Drama* (2012), S. 119ab und Platz-Waury, *Drama und Theater* (1999), S. 61ff..

eine Diskursveränderung.⁹⁷⁵ Häufig findet dabei ein Wechsel von und zur 1. Person Singular statt, sodass entweder der Fabulist oder eine Figur das Wort ergreift. Boris Uspenski hat in diesem Sinne die Erzählinstanz in Märchen, Balladen und Romanen untersucht.⁹⁷⁶ Die 1. Person Singular markiert – insbesondere wenn sie am Ende einer Erzählung zum ersten Mal verwendet wird – nicht nur das Ende der *histoire*, sondern überträgt die exemplarische Handlung der Erzählung auch auf die reale Welt und verallgemeinert sie.⁹⁷⁷ Der Wechsel der Perspektive von der literarischen zur wirklichen Welt kann dabei auch durch die Reimstruktur betont werden, wie z. B. in II-2 *Conseil tenu par les Rats* oder II-7 *La Lice et sa Compagne*. In letzterer folgen auf die vierzehn Verse der *histoire* sechs Verse, in denen der Fabulist die Erzählung erläutert. Dieser Kommentar ist durch eine Leerzeile schon optisch abgehoben – ein Mittel, das La Fontaine wiederholt, aber nicht systematisch einsetzt. Der Kommentar wird durch die Reimstruktur abgesetzt und ist damit akustisch und in der mündlichen Rezitation zu erkennen. Auf eine für La Fontaine ungewöhnlich regelmäßige Reimfolge mit drei umarmenden Reimen folgt ein Paarreim, der die Handlung abschließt. Der Kommentar beginnt wieder mit einem Paarreim und schließt mit einem alternierenden Reim. Auf diese Weise wird dem Publikum – vor allem beim Hören, da es die Leerzeile nicht sehen kann – signalisiert, dass nach dem sehr regelmäßigen Beginn nun ein Wechsel in der Fabel erfolgt und der Fabulist als Kommentator auftritt.⁹⁷⁸

Der Wechsel zur 2. Person Singular am Ende einer Erzählung verweist hingegen auf eine dem Chor in der klassischen Tragödie ähnliche Funktion. Dieser tritt dort als Ratgeber oder Beistand auf, nimmt wohlmeinend Einfluss auf die Handlung und kommt den Tragödienhelden zu Hilfe. Das Auftreten des Chores kann aber auch dazu dienen, eine Konfrontation zu verdeutlichen. Häufiger strebt er jedoch nach der Auflösung eines Konfliktes und greift ein, um zu beschwichtigen. Er reagiert immer auf die Handlung, die durch dieses Mittel auch rhetorisch vor Augen geführt wird. Durch die zusätzlichen Informationen des Chores kann die tragische Situation zudem zugespitzt und somit eine Spannung erzeugt werden, welche die Handlung vorantreibt. In jedem Fall ist der Chor aber ein Element der Reflexion, der die Handlung auf einer anderen Ebene betrachtet und kom-

975 Jean-Yves Tadié in der Sendung „Répliques“ vom 18.06.2016 auf *France Culture*.

976 Vgl. Uspenski, *Fragment* (1972).

977 Siehe dazu beispielsweise II-10 *L'Âne chargé d'éponges et l'Âne chargé de sel*, III-13 *Les Loups et les Brebis* oder IV-10 *Le Chameau et les Bâtons flottants*.

978 Zugleich ist diese Fabel ein gutes Beispiel für die von Herrstein-Smith beschriebenen Mechanismen der *poetic closure*, die dem Publikum das Ende eines Gedichtes ankündigen und dem Text eine poetische Form der Abgeschlossenheit einschreiben. Siehe dafür ausführlicher die Analyse in Abschnitt II, Kapitel 2.2.

mentiert.⁹⁷⁹ I-19 *L'Enfant et le Maître d'école* beispielsweise nutzt diesen Wechsel der Fokalisation zur 2. Person Singular. Die Schlussverse der Fabel lauten:

Hé mon ami, tire-moi de danger;
Tu feras après ta harangue.⁹⁸⁰

Auf diese Weise wird der Beistand mit dem hilfeschenden Kind demonstriert und die problematische Handlungsweise des Schulmeisters vor Augen geführt.

Durch intratextuelle Verweise wird schon in den ersten Texten der FABLES auf weitere Perspektiven verwiesen. Ein Apolog kann z. B. positiv konnotierte Elemente enthalten, die an anderer Stelle in den FABLES in einem negativen Kontext stehen. Fällt die negative bzw. positive Rahmung des entsprechenden Elements besonders ausführlich aus, überträgt sich diese Konnotation auf den jeweils anderen Text.

Bereits der erste Text der FABLES verwendet dieses Verfahren. Die Prosawidmung *À Monseigneur le Dauphin [I]*, die an den französischen Thronfolger Louis, den siebenjährigen Sohn von Louis XIV, gerichtet ist, beschreibt den Sonnenkönig als Vorbild, an dem sich der Thronfolger nur orientieren müsse, um selbst einmal ein guter König zu werden:

Quand vous le voyez former de si grands desseins ; quand vous le considérez qui regarde sans s'étonner l'agitation de l'Europe, et les machines qu'elle remue pour le détourner de son entreprise ; quand il pénètre dès sa première démarche jusque dans le cœur d'une province où l'on trouve à chaque pas des barrières insurmontables, et qu'il subjugue une autre en huit jours, pendant la saison la plus ennemie de la guerre, lorsque le repos et les plaisirs règnent dans les cours des autres princes ; quand, non content de dompter les hommes, il veut triompher aussi des éléments et quand au retour de cette expédition, où il a vaincu comme un Alexandre, vous le voyez gouverner ses peuples comme un Auguste.⁹⁸¹

Die Widmung zählt vor allem die militärischen Kampagnen von Louis XIV auf, der mit Alexander dem Großen und dem römischen Kaiser Augustus (63 v. Chr.–14 n. Chr.) verglichen wird. Der Verweis auf die antiken Vorbil-

979 Siehe zur Funktion des Chores ausführlicher Gruber, *Der Chor in den Tragödien des Aischylos* (2009) und Burton, *The Chorus in Sophocles' Tragedies* (1980), S. 2–4.

980 I-19 *L'Enfant et le Maître d'école*, V. 26–27.

981 La Fontaine, *À Monseigneur le Dauphin [I]*, FC S. 4.

der offenbart jedoch, wie stark das Lob des Feldherrn Louis XIV vergiftet ist. Alexander der Große gilt vor allem als großer Kriegsherr, weniger als großer König. IV-12 *Tribut envoyé par les animaux à Alexandre* zeichnet zudem ein wenig schmeichelhaftes Bild von ihm.⁹⁸² Alexander wird dort zunächst als Sohn des Zeus beschrieben (V. 6), was in Bezug auf den Sonnenkönig auf dessen programmatische Nähe zum griechischen Sonnengott Apollon verweist. Der neue Herrscher (V. 14), der überall Angst und Schrecken verbreitet (V. 13), verlangt von allen Völkern, dass sie sich ihm unterwerfen (V. 9). Die Tiere beschließen daraufhin, Botschafter mit Geschenken zu Alexander zu schicken (V. 18–33). Unterwegs treffen diese auf einen Löwen, der sich ihnen anschließt und sie sein Geschenk tragen lässt. Kurz vor der Ankunft bei Alexander beraubt er sie allerdings (V. 34–67). Als die Abgesandten der Tiere von Alexander ihr Recht einfordern, verweigert er ihnen seine Unterstützung (V. 70f.). Entscheidend ist die Gleichsetzung von Alexander und dem Löwen, denn so heißt es als Begründung dafür, dass er nicht gegen diesen vorgehen will:

Qu'eût-il fait? c'eût été Lion contre Lion;
Et le proverbe dit: Corsaires à Corsaires
L'un l'autre s'attaquant, ne font pas leurs affaires.⁹⁸³

Alexander übernimmt die negative Charakterisierung des Löwen, der als faul, räuberisch und betrügerisch dargestellt wird. Dieses negative Bild, dass die *FABLES* ihm zeichnen, überlagert deshalb die Charakterisierung von Louis XIV in der Prosawidmung. Zudem verlangt auch der zweite Fürst der Antike, der dort als Referenzfolie für die Herrschaft des Sonnenkönigs dient, eine differenzierte Betrachtung. Zwar gilt Augustus als Ideal eines Herrschers, und seine Regierungszeit später als goldenes Zeitalter des Römischen Imperiums. Allerdings stürzte er die Römische Republik auf seinem Weg zur Macht in einen jahrelangen Bürgerkrieg, der später ihr Ende besiegelte. Diese beiden Vergleiche mit Alexander dem Großen und Augustus bringen so hyperbolisch die königliche Hybris zum Ausdruck.⁹⁸⁴

Louis XIV verkörpert nur scheinbar das Ideal eines guten Königs, und die Beschreibung seiner Leistungen erscheint in einem ganz anderen Licht. Er „regarde sans s'étonner les agitations de l'Europe“,⁹⁸⁵ stehe also den Sorgen sowie Anstrengungen ganz Europas, einen Krieg zu verhindern, gleich-

982 Vgl. auch Fröhlicher, *La Fontaine «intellectuel»* (2008), S. 73f..

983 IV-12 *Tribut envoyé par les animaux à Alexandre*, V. 72–74.

984 Vgl. Fröhlicher, *La Fontaine «intellectuel»* (2008), S. 73. Siehe zum Bild Alexanders des Großen bei La Fontaine auch Abschnitt I, Kapitel 2.2.

985 Hier und für die folgenden Zitate: La Fontaine, *À Monseigneur le Dauphin [I]*, FC S. 4.

gültig gegenüber. Seine militärischen Kampagnen, bei denen er schnell und tief in das feindliche Territorium vordringe, dabei „à chaque pas des barrières insurmontables“ überwinde, den Gegner in nur wenigen Tagen besiege, noch dazu in der „saison la plus ennemie de la guerre“, lassen eher vermuten, dass er die Kriege mit dem größten Maß an Rücksichtslosigkeit und Brutalität geführt hat. Seine Unternehmungen stehen dem Frieden, „le repos et les plaisirs“, die überall sonst herrschen, diametral gegenüber. Auch gebe er sich in seiner Hybris nicht damit zufrieden, „de dompter les cœurs“, sondern wolle sich sogar die Naturgewalten unterwerfen.

In der Prosawidmung steht Louis XIV also vor allem für Krieg und den damit verbundenen (zweifelhaften) Ruhm.⁹⁸⁶ Dem gegenüber wird die ‚instruction‘, die Erziehung des Thronfolgers, valorisiert, die in der Beschreibung von Louis XIV durch die ‚plaisirs‘ anklingt. Erziehung bildet das zweite große Thema dieses Textes, wodurch betont wird, dass sich die Qualitäten eines Königs nicht im Krieg, sondern vielmehr im Frieden erweisen.⁹⁸⁷ Dieser wird bildlich durch die „jeune plante qui couvrira un jour de son ombre tant de peuples et de nations“⁹⁸⁸ dargestellt, die den Baum

986 Die Kritik an Louis XIV wird noch dadurch deutlich, dass La Fontaine keinen seiner Fabelbände dem Sonnenkönig selbst gewidmet hat. Sie enthalten zwar ein obligatorisches Lob des Königs, sind aber immer nur an Personen aus seiner nächsten Umgebung gerichtet: der erste Band seinem Sohn, der zweite seiner Mätresse Madame de Montespan (1640–1707), und der dritte seinem Enkel. Einzelne Fabeln sind ebenfalls dem Thronfolger sowie Freunden La Fontaines gewidmet.

Tatsächlich sind nur sehr wenige seiner Werke dem König gewidmet. Eine der seltenen Ausnahmen ist die ODE AU ROI (OD S. 530–532). Hier bittet das lyrische Ich allerdings um Gnade für den entmachteten Fouquet, der Text stellt also eher eine Kritik der Politik von Louis XIV dar als ein Lobpreis. Die Ballade AU ROI (OD S. 638f.) ist zwar an den Sonnenkönig gerichtet, betont aber dessen militärische Unternehmungen und erinnert sprachlich stark an die Prosawidmung der FABLES. La Fontaine schrieb die Ballade, nachdem Louis XIV im November 1683 seine Aufnahme in die *Académie Française* zunächst verhindert hatte. Siehe dazu auch OD S. 978.

Ein noch aus der Zeit von Vaux-le-Vicomte stammendes kurzes Gedicht POUR LE ROI (OD S. 500) ist dem jungen Louis XIV gewidmet und nimmt seine Verlobung zum Anlass, ebenso wie ein MADRIGAL POUR LE ROI (OD S. 500). Beide Texte sind gänzlich unpolitisch. Ein zu gleicher Zeit verfasstes Madrigal AU ROI ET À L'INFANTE (OD S. 508) scheint hingegen ein erstes Mal La Fontaines später in den Widmungen der FABLES verborgene Kritik an einem kriegstreiberischen Herrscher zu äußern. Anlässlich der Verlobung von Louis XIV mit der spanischen Thronfolgerin deutet das lyrische Ich an, dass die Liebe – also der Frieden – ruhmreichen Kriegen vorzuziehen ist. Der Vierzeiler SUR UN PORTRAIT DU ROI (OD S. 627) unterstreicht diese Tendenz. Hier äußert das lyrische Ich ein für La Fontaine ungewöhnliches Lob des Königs. Der Text entstand allerdings anlässlich des Friedens von Nimwegen, in dem Louis XIV eine große Zurückhaltung gezeigt hatte (siehe dazu auch OD S. 970). Bei diesen Texten handelt es sich jedoch um vergleichsweise unbedeutende Werke, die zudem zum Teil nicht veröffentlicht wurden.

987 Vgl. Fröhlicher, *La Fontaine «intellectuel»* (2008), S. 73.

988 La Fontaine, *À Monseigneur le Dauphin [I]*, FC S. 4.

evoziert, der in den FABLES als (allerdings bedrohtes⁹⁸⁹) Symbol des Lebens gilt. Deutlich wird dies auch in Verbindung mit einem der letzten Texte der FABLES, *Philemon et Baucis* (XII-25). Die schattenspendenden Bäume beschreiben ausdrücklich einen Ort des Friedens, der Ruhe und der Freundschaft.⁹⁹⁰ An der Oberfläche wird Louis XIV somit als nachahmenswertes Beispiel dafür beschrieben, dass das Handeln von Königen ruhmreich sein soll. Auf der Bildebene wird dem jedoch durch intratextuelle Verweise gegenübergestellt, dass Ruhm nicht in kriegerischen Erfolgen liege, sondern in der Bewahrung einer friedlichen Gesellschaftsordnung.

Ein weiterer intratextueller Verweis prägt die lyrische Widmung *À Monseigneur le Dauphin [II]*,⁹⁹¹ welche das erste Buch der FABLES eröffnet. Die Mehrdeutigkeit des Begriffs ‚dauphin‘⁹⁹² stellt sich als Verweis auf die einzige Fabel dar, in der ein ‚dauphin‘ als Delphin auftritt. In *Le Singe et le Dauphin* (IV-7) kommen die Delphine Seeleuten zu Hilfe, die Schiffbruch erlitten haben (V. 6f. und V. 11). Sie retten dabei sogar einen Affen, den sie für einen Menschen halten (V. 12f.). Dieser verrät sich aber durch seine unkluge Schwatzhaftigkeit und wird wieder ins Meer gestoßen (V. 35–43).

989 Siehe dazu vor allem I-22 *Le Chêne et le Roseau*, XI-9 *Les Souris et le Chat-huant* sowie XII-16 *La Forêt et le Bûcheron*.

990 Vgl. Fröhlicher, *La Fontaine «intellectuel»* (2008), S. S. 71 und S. 74f., und XII-25 *Philemon et Baucis*, V. 149, V. 156 und V. 160f..

991 *La Fontaine, À Monseigneur le Dauphin [II]*, FC S. 29.

992 Der Titel des ‚Dauphin‘ ist etymologisch nicht mit dem Delphin verwandt. Beide sind dennoch über die Homonymie hinaus miteinander verbunden, da der Delphin (in Folge der Homonymie) als Wappentier des Dauphin erscheint. Der Titel ‚Dauphin‘, mit dem der erste Sohn des Königs von Frankreich und somit der Thronfolger bezeichnet wird, geht auf die Provinz Dauphiné zurück. Seit diese 1349 an die französische Krone übergeben wurde, trägt der Thronfolger Frankreichs den Titel des Dauphin. Zuvor trugen ihn schon die Fürsten der Auvergne (Albon) und des Viennois, deren Ländereien Dauphiné genannt wurden. Wigo IX (er starb 1142) bekam 1110 diesen Beinamen, um ihn von seinem älteren, namensgleichen Bruder unterscheiden zu können, und gab ihn an seine Nachfolger weiter. Der Delphin erscheint auf deren Wappen und Münzen, ebenso wie später im Wappen des französischen Thronfolgers. Diese Verbindung geht aber nur auf das Homonym zurück, nicht auf eine tatsächliche Ableitung. Siehe dazu Gamillscheg, *Erymologisches Wörterbuch* (1969), S. 297ab und Rey, *Dictionnaire historique* (2012), T. I, S. 954a. Für die Herkunft des Namens werden zwei Theorien angeführt. Ernst Gamillscheg leitet ihn vom schottischen *dolfin* bzw. *dalfin* ab, das auf den altmordischen Namen *Dólg-finnr* zurückgehen soll und aus *dólg* (Feindschaft, Wunde) und *finn-r* gebildet wurde. Letzteres trat häufig als zweites Namensglied auf und verweist wohl auf das Volk der Finnen. In Südfrankreich wurde die abgeleitete Form *dalfinus* dann mit dem lateinischen *dalphinus* bzw. *delphinus* verbunden. Vgl. Gamillscheg, *Erymologisches Wörterbuch* (1969), S. 297ab. Alain Rey führt die Bezeichnung hingegen auf einen Bischof aus Bordeaux zurück, der Ende des 4. Jahrhunderts den vulgärlateinischen Namen *Dalpinus* bzw. *Delphinus* getragen haben soll. Vgl. Rey, *Dictionnaire historique* (2012), T. I, S. 954a.

Dem Delphin kommt die Aufgabe zu, zwischen Mensch und Tier, Wahrheit und Lüge, Weisheit und Torheit zu unterscheiden.⁹⁹³ Eben dies erwartet La Fontaine auch vom Thronfolger, der lexikalisch mit dem Delfin assoziiert wird – grundsätzlich als zukünftiger König, und im besonderen in Bezug auf die FABLES. Sollte der Thronfolger über sein Werk negativ befinden, sei La Fontaine bereit, die Konsequenzen zu tragen – so wie in der Fabel der Affe für seine Lüge bestraft wird und im Meer ertrinkt. Allerdings erweist sich La Fontaine in dieser demütigen Ankündigung als geschickt genug, damit zugleich eine Warnung zu verbinden. Der Begriff ‚dauphin‘ verweist auch auf die griechische Stadt Delphi (bzw. Delphis), d. h. Delphin. Schutzpatron dieser Stadt ist der griechische Sonnengott Apollon, dem der Delphin wiederum als Symbol für Kunst und vor allem die Dichtkunst zugeordnet ist. In der Lebensbeschreibung von Äsop, *La Vie d'Ésope le Phrygien* – dem Text also, der dieser Widmung direkt vorangeht und in dem Äsops Tod ganz am Ende beschrieben wird –, verortet La Fontaine Äsops Tod in Delphi. Die Bürger der Stadt hatten sich ihm sehr undankbar gezeigt. Äsop vergleicht sie deshalb wenig schmeichelhaft mit schwimmenden Ästen, die von fern betrachtet interessant wirken, sich von Nahem aber als bedeutungslos erweisen. Die beleidigten Delphier stürzen ihn daraufhin von einer Klippe ins Meer und schlagen seinen gut gemeinten Rat in den Wind. Kurz nach Äsops Tod erfüllt sich seine Weissagung, denn eine größere Macht als die der Delphier verwüstet die Stadt: die Pest.⁹⁹⁴

Die Bürger von Delphi haben gezeigt, dass sie Wahrheit nicht von Lüge unterscheiden können, im Gegensatz zum Delphin aus der Fabel. Dieser hat die Rede des Affen als leeres Geschwätz enttarnt und ihn deshalb bestraft. Ebenso bestraft wurden die Delphier, deren Stadt von der Pest verwüstet wurde. Die doppelte Widmung *À Monseigneur le Dauphin*, mit der die FABLES eröffnet werden, wird zu einer Demonstration dafür, wie wichtig es auch als König ist, Wahrheit von Lüge und Weisheit von Torheit unterscheiden zu können.⁹⁹⁵

993 Vgl. Debaisieux, *Le Retour des cigales* (1996), S. 62. Ursprung dieser Legende ist die Arion-Sage (vgl. Herodot, *Historien*, I, 23f.). Der griechische Sänger Arion wurde von Matrosen über Bord geworfen. Mit seinem Gesang lockte er jedoch Delfine an, die ihn retteten. Vgl. Rösch, *Delfin* (2008), S. 65ab.

994 Vgl. *La Vie d'Ésope le Phrygien*, FC S. 25f..

995 Die Bezüge zwischen den drei Texten lassen sich sogar noch weiter führen. So ist der Affe aus der Fabel in seiner Ähnlichkeit mit dem Menschen auch ein Bild des Äsop, der selbst missgestaltet ist.

3.4 Täuschung

In der Analyse der Gestaltung von Vaux-le-Vicomte wurde gezeigt, wie die verschiedenen Elemente des Gartens zu Täuschungen beim Betrachter führen können.⁹⁹⁶ André Le Nôtre greift dabei insbesondere auf verschiedenste Wassereffekte zurück, wie beispielsweise in der „Grille d'eau“, der großen Wasserfontäne und der Grotte. Tatsächliche Formen und Distanzen werden durch perspektivische Effekte verschleiert, u. a. die beachtlichen Niveauunterschiede des Geländes. Auch scheinen die Wasserfälle der Grotte mit dem Becken des „Canal de la Poêle“ verbunden und es überrascht, dass das von den Katarakten aufgewühlte Wasser in eine ruhige Wasserfläche übergeht. Erst der Spaziergang durch den Garten offenbart, um was es sich jeweils tatsächlich handelt. ‚Alles ist Täuschung‘, so ließe sich Vaux-le-Vicomte zutreffend beschreiben.

Täuschungseffekte prägen auch die Ästhetik der FABLES. „Chacun se trompe“, heißt es in *Le Chien qui lâche sa proie pour l'ombre* (VI-17).⁹⁹⁷ In der Reflexivität dieses Ausdrucks zeigt sich La Fontaine als Vertreter des Moralismus und folgt der Devise ‚connaître soi-même‘ im Sinne eines ‚Täusche dich nicht über dich selbst‘.⁹⁹⁸ Das Prinzip der Täuschung wird somit durchaus offensiv thematisiert. VII-17 *Un Animal dans la lune* gehört dabei zu den Texten, in denen dies am prägnantesten geschieht und La Fontaine zugleich eine Theorie der Sinnestäuschung entwickelt.

Die Fabel berichtet von einer Anekdote, die sich am englischen Königshof zugetragen haben soll: Beim Blick durch ein Teleskop entdecken Astronomen ein Tier auf dem Mond. Es stellt sich jedoch heraus, dass es sich dabei nur um eine Maus handelt, die sich zwischen den Gläsern des Teleskopes versteckt. La Fontaine zeigt mit dieser Fabel, die von der Leichtgläubigkeit und Einfalt der englischen Wissenschaftler berichtet, dass er auf der Höhe der zeitgenössischen philosophischen Debatten ist. Denn der eigentlichen und sehr kurzen Erzählung der Anekdote (V. 42–54) geht eine längere erkenntnistheoretische Reflexion voraus (V. 1–41). In dieser nimmt er Bezug auf eine philosophische Frage, die von René Descartes in seinen *Principes de la Philosophie* (1644 auf Latein, 1647 auf Franzö-

996 Siehe Abschnitt IV, Kapitel 2. Dass diese ästhetischen Grundlagen auch für andere Autoren prägend waren, zeigt die Komödie *L'illusion* (1636), in der Pierre Corneille das Prinzip der Täuschung thematisiert. Er inszeniert hier ein Spiel auf der Grundlage von Sinnestäuschungen und mit den Darstellungskonventionen des Theaters, und zeugt von einer regelrechten Lust an der Täuschung. Vgl. dazu auch Lazardzig, *Theatermaschine und Festungsbau* (2007), S. 190.

997 VI-17 *Le Chien qui lâche sa proie pour l'ombre*, V. 1.

998 Vgl. Lafond, *Qu'est-ce qu'un moraliste* (1993), S. 135, Thirouin, *Paradoxe et contradiction dans le discours des moralistes français* (1996), S. 24 und van Delft, *Littérature et anthropologie* (1993), S. 150 und S. 157.

sisch), von Gassendi⁹⁹⁹ in seiner *Philosophieae Epicuriae syntagma* (1649) und vor allem von Nicolas Malebranche (1638–1715) im ersten Band seiner *Recherche de la vérité* (1674) behandelt wurde. Im Zentrum des erkenntnistheoretischen Streits zwischen ‚Rationalisten‘ und ‚Empiristen‘ steht die Frage nach dem Ursprung des Wissens. Erstere sehen alle Erkenntnis *a priori* im menschlichen Geist veranlagt, sodass sie nur hervorgebracht oder erinnert werden muss. Letztere dagegen betrachten Wissen als Folge von Sinneswahrnehmungen. La Fontaine strebt, wie es für ihn typisch ist, nach einem Konsens und lässt seinen Fabulisten zunächst feststellen: „Tous les deux ont raison“ (V. 5). Dies ist der Ausgangspunkt, eine eigene Theorie der Wahrnehmung zu entfalten, in der eine Synthese entwickelt wird, die in ihren Grundzügen den philosophischen Kritizismus von Immanuel Kant vorwegnimmt. Die über die Sinne vermittelten Eindrücke werden dabei zunächst von der Seele gefiltert (V. 25f.). Entscheidend ist die Beteiligung der Vernunft – der Begriff ‚raison‘ wird in der Einleitung allein viermal verwendet. Durch sie, also durch apriorisches Wissen und konzeptuelles Hintergrundwissen, können Sinneswahrnehmungen erst eingeordnet und richtig gedeutet werden (V. 31).

VII-17 Un Animal dans la lune

Pendant qu'un Philosophe assure,
 Que toujours par leurs sens les hommes sont dupés,
 Un autre Philosophe jure,
 Qu'ils ne nous ont jamais trompés.
 Tous les deux ont raison; et la Philosophie 5
 Dit vrai, quand elle dit que les sens tromperont
 Tant que sur leur rapport les hommes jugeront;
 Mais aussi si l'on rectifie
 L'image de l'objet sur son éloignement,
 Sur le milieu qui l'environne, 10
 Sur l'organe, et sur l'instrument,
 Les sens ne tromperont personne.
 La nature ordonna ces choses sagement
 J'en dirai quelque jour les raisons amplement.
 J'aperçois le soleil; quelle en est la figure? 15
 Ici-bas ce grand corps n'a que trois pieds de tour
 Mais si je le voyais là-haut dans son séjour,
 Que serait-ce à mes yeux que l'œil de la nature?
 Sa distance me fait juger de sa grandeur;

999 Gassendis Thesen wurden vor allem über François Bernier und seinen *Abrégé de la philosophie de Gassendi* verbreitet. Bernier lebte mit La Fontaine zusammen im Haus von Marguerite Hessein de la Sablière.

Sur l'angle et les côtés ma main la détermine; 20
 L'ignorant le croit plat, j'épaissis sa rondeur;
 Je le rends immobile, et la terre chemine.
 Bref je démens mes yeux en toute sa machine.
 Ce sens ne me nuit point par son illusion.

Mon âme en toute occasion 25
 Développe le vrai caché sous l'apparence.
 Je ne suis point d'intelligence
 Avecque mes regards peut-être un peu trop prompts,
 Ni mon oreille lente à m'apporter les sons.

Quand l'eau courbe un bâton, ma raison le redresse, 30
 La raison décide en maîtresse.
 Mes yeux, moyennant ce secours,
 Ne me trompent jamais, en me mentant toujours.
 Si je crois leur rapport, erreur assez commune,

Une tête de femme est au corps de la lune. 35
 Y peut-elle être? Non. D'où vient donc cet objet?
 Quelques lieux inégaux font de loin cet effet.
 La lune nulle part n'a sa surface unie
 Montueuse en des lieux, en d'autres aplanie,
 L'ombre avec la lumière y peut tracer souvent 40
 Un homme, un bœuf, un éléphant.
 Naguère l'Angleterre y vit chose pareille.
 La lunette placée, un animal nouveau
 Parut dans cet astre si beau;
 Et chacun de crier merveille. 45

Il était arrivé là-haut un changement
 Qui présageait sans doute un grand événement.
 Savait-on si la guerre entre tant de puissances
 N'en était point l'effet? Le Monarque accourut
 Il favorise en Roi ces hautes connaissances. 50
 Le Monstre dans la lune à son tour lui parut.
 C'était une Souris cachée entre les verres:
 Dans la lunette était la source de ces guerres.
 On en rit. Peuple heureux, quand pourront les François
 Se donner comme vous entiers à ces emplois? 55
 Mars nous fait recueillir d'amples moissons de gloire:
 C'est à nos ennemis de craindre les combats,
 À nous de les chercher, certains que la victoire
 Amante de Louis suivra partout ses pas.
 Ses lauriers nous rendront célèbres dans l'histoire. 60
 Même les filles de Mémoire

Ne nous ont point quittés: nous goûtons des plaisirs:
 La paix fait nos souhaits, et non point nos soupirs.
 Charles en sait jouir. Il saurait dans la guerre
 Signaler sa valeur, et mener l'Angleterre 65
 À ces jeux qu'en repos elle voit aujourd'hui.
 Cependant, s'il pouvait apaiser la querelle,
 Que d'encens! Est-il rien de plus digne de lui?
 La carrière d'Auguste a-t-elle été moins belle
 Que les fameux exploits du premier des Césars? 70
 O peuple trop heureux, quand la paix viendra-t-elle
 Nous rendre comme vous tout entiers aux beaux-arts?¹⁰⁰⁰

Sinnestäuschungen entstünden dann, wenn die Vernunft räumliche Distanzen, den Kontext, die Spezifika der Sinnesorgane und die Hilfsmittel der Wahrnehmung unberücksichtigt lasse (V. 7–11). Dann erscheint ein Stock, der ins Wasser gehalten wird, krumm (V. 30f.), die Sonne als kleine Scheibe (V. 15–21), die Erde als feststehender Körper, um den sich die Sonne dreht (V. 22), und sind Gesichter im Mond zu sehen (V. 35–41). Der richtige Gebrauch der Vernunft führe also erst zur Erkenntnis des Wesens der Dinge – eine Vorstellung, die auf Platons Erkenntnistheorie zurückgeht, die er im Höhlengleichnis nicht in einer Fabel, aber einem Gleichnis formuliert. Wenn wir heute, fährt der Fabulist fort, etwas nicht verstehen, liegt dies daran, dass wir noch nicht die nötigen Kenntnisse erworben haben (V. 13f.). In Bezug auf die Erzählung vom Tier auf dem Mond liegt der Fehler also nicht in den Sinnen, die uns täuschen, sondern in einem unzureichenden Gebrauch der Vernunft. Bei den Astronomen ist der Wunsch, Leben auf dem Mond zu entdecken, so groß, dass sie ihre ‚Entdeckung‘ nicht mehr kritisch prüfen, und deshalb eine Maus für ein Mondwesen halten. In diesem Sinne kann auch nicht mehr von optischer Täuschung gesprochen werden, da nicht die Sinne, sondern der Geist sich täuscht.¹⁰⁰¹

La Fontaine bezieht hier abermals Stellung in einer zeitgenössischen philosophischen Debatte und zeigt, dass er dabei eine durchaus differenzierte Position vertritt. *Un Animal dans la lune* (VII-17) entlarvt eine einfältige und vor allem unkritische Wissenschaft und nimmt auch in dieser Hinsicht spätere wissenschaftstheoretische Entwicklungen vorweg. Aus heutiger Sicht erscheint es zudem pikant, dass ein Dichter die Gelehrten ermahnt, ihre Erkenntnisse kritisch zu hinterfragen. In einer präaufklärerischen Haltung betont La Fontaine die Bedeutung der Vernunft und ent-

1000 VII-17 *Un Animal dans la Lune*.

1001 Siehe für eine erkenntnistheoretische Analyse dieser Fabel auch Schmidt, *Die diversité von Montaigne bis Montesquieu* (2016), S. 322–342.

wickelt *en passant* ein frühes Modell wissenschaftlicher Standards. Kritische Distanz zur eigenen Forschung sowie die Vernunft werden dabei als entscheidende Instanzen präsentiert, die Täuschungen verhindern und vor den negativen Folgen von Irrtümern schützen, wie sie die FABLES häufig darstellen. In dieser Hinsicht übernimmt La Fontaine die Position der Cartesianer, wenn sie die experimentalistische, in England und an der *Académie des Sciences* dominierende Wissenschaft ablehnen und danach streben, Hypothesen theoriegeleitet zu überprüfen, also vernunftgestützte Theorien empirisch zu überprüfen.¹⁰⁰²

Ausdruck dieser Haltung La Fontaines ist auch die Darstellung des Äsop in der *Vie d'Ésope le Phrygien*. Hier veranschaulicht der mythische Fabeldichter in einer Anekdote genau den modernen, wissenschaftlichen und rationalistischen Geist, den auch La Fontaine verteidigt. Äsop, der zu diesem Zeitpunkt noch nicht sprechen kann, wird beschuldigt, Feigen geraubt und gegessen zu haben. Um seine Unschuld zu beweisen, greift er zu einer experimentellen Demonstration. Er trinkt warmes Wasser, erbricht sich daraufhin und beweist, dass sein Magen keine Feigen enthält hat.¹⁰⁰³ La Fontaines Äsop-Biographie liegt zeitlich weit vor seiner Beschäftigung mit dem Cartesianismus. Allerdings zeugt seine Charakterisierung des griechischen Dichters davon, wie sehr ihn dessen intelligenter, überraschender und überzeugender Gebrauch der Vernunft faszinierte.

Im dritten Teil von *Un Animal dans la Lune* (V. 54–72) wird noch eine ganz andere, pragmatischere Überlegung des Fabulisten deutlich. Im selben Vers (V. 54), in dem die englischen Astronomen abschließend mit einem für La Fontaine typischen, lakonischen „On en rit“ dem Gelächter

1002 Vgl zu diesem Aspekt auch Gipper, *Experiment und Öffentlichkeit* (2006), S. 249f..

Gipper weist zudem auf interessante Verbindungen zwischen der cartesianischen Philosophie und der Salonkultur hin. So appelliere Descartes an den ‚bon sens‘ der *hommes gens* und vermeide Spezialthemen und Kontroversen, was ebenso für die Konversation in den Salons gültig war. Der Cartesianismus strebe danach, die aristotelische Schulphilosophie mit ihrem endlosen Meinungsstreit, sowie den unkritischen Sensationalismus der Kuriositätensammler zu überwinden und inszeniere sich als Instrument der Streitschlichtung. Zwar bestehe die Gefahr, durch die Bedeutung von Mathematik und Geometrie für die cartesianische Philosophie als pedantisch zu erscheinen, und zudem gehe vom Experiment ein der Salonkultur verhasster Zustimmungszwang aus – dennoch erweise sich die Nähe zum Salon insbesondere durch die Wertschätzung des weiblichen Publikums, dessen ‚bon sens‘ weniger durch Bildungsballast verdorben sei. Schließlich hätten die Cartesianer ebenso abseits des Hofes gestanden wie die Salonnières, denn die *Académie des Sciences* war zunächst experimentalistisch geprägt. Über eine Form der sozialen Wissensvermittlung in Form von öffentlichen Vorträgen und Schauexperimenten, bei der das Publikum noch stärker sozial durchmischt war als im Salon, habe sich schließlich der Cartesianismus als dominierende Wissenschaftsmethode etabliert. Vgl. Gipper, *Experiment und Öffentlichkeit* (2006), S. 244f. und S. 257f..

1003 La Fontaine, *La Vie d'Ésope le Phrygien*, FC S. 12. Siehe zu diesem Aspekt auch Sweetser, *La Fontaine et Ésope* (1989), hier besonders S. 18b.

preisgegeben werden, blickt der Fabulist mit Bedauern und Neid auf den „Peuple heureux“ und fragt:

[...] Quand pourront les François
Se donner comme vous entiers à ces emplois?¹⁰⁰⁴

Denn Frankreich steht immer noch in einem der zahlreichen, von Louis XIV geführten Kriege, die zwar in der Darstellung der Fabel durchaus erfolgreich und ruhmreich geführt werden, aber dennoch die Sehnsucht nach Frieden wecken: „La paix fait nos souhaits, et non point nos soupirs“ (V. 63). In England herrscht hingegen Frieden.¹⁰⁰⁵

Un Animal dans la lune (VII-17) setzt die in der Fabel dargestellte Erkenntnistheorie direkt um. Das französische Publikum soll sich nicht nur auf seine Sinne verlassen, die Fabel lesen und sich über einfältige Gelehrte amüsieren. Es soll stattdessen den Apolog – und die Erzählung von Frankreichs ruhmreichen Kriegen – bis zum Ende lesen, sich seiner Vernunft bedienen und erkennen, dass die Beschäftigungen von (englischen) Gelehrten zwar amüsant und lächerlich sein mögen, sie aber immer noch besser sind als der ehrenvolle, aber blutige Krieg, den Frankreich führt. Die Gelehrten fordert der Dichter in tatsächlich aufklärerischer Manier zur Berücksichtigung wissenschaftlicher Standards auf, das französische Publikum zum kritischen Denken.¹⁰⁰⁶

Als Fabel, die zudem mehrere Lehrsätze enthält, illustriert VII-17 *Un Animal dans la lune*, wie der Fabulist zwischen zwei Lehren schwankt, bzw. scheinbar nicht entscheiden will.¹⁰⁰⁷ Beide Lehren sind dabei im Text präsent. Die *moralité* am Ende stellt fest, was die *histoire* suggeriert, allerdings in der Endstellung und durch das Auftreten des Fabulisten auf explizite Art und Weise. Der Fabulist demonstriert am Ende mit dem letzten Wort die Überlegenheit der Fabeln über jeden anderen Diskurs.¹⁰⁰⁸ Die *moralité* in der *histoire* hingegen schreibt sie selbst als Allegorie in die Erzählung ein, sodass die Lehre immer auch *im* Text, aus dem Text heraus wirkt.¹⁰⁰⁹

Die FABLES geben in diesem Sinn einen Ausblick auf die Folgen von

1004 VII-17 *Un Animal dans la lune*, V. 54ff..

1005 Vgl. VII-17 *Un Animal dans la lune*, V. 64–72.

1006 Dass La Fontaine trotz dieser satirischen Fabel durchaus kein Feind Englands war, wird nicht nur durch diesen Schluss, sondern auch in XII-22 *Le Renard anglais* deutlich, in der er mehrfach die geistigen Fähigkeiten der Engländer positiv betont und auch die bedeutenden Erkenntnisse aus Experimenten englischer Wissenschaftler hervorhebt.

1007 Vgl. Dandrey, *La Fabrique des Fables* (1992), S. 230.

1008 Vgl. Dandrey, *La Fabrique des Fables* (1992), S. 241.

1009 Vgl. Dandrey, *La Fabrique des Fables* (1992), S. 246.

mangelndem kritischem Denken. Die Figuren werden oftmals entweder durch ihre Eitelkeit, durch ihre Sinne bzw. wenn eine andere Figur ihre Wahrnehmungen verfälscht, oder in ihrem Urteil über andere getäuscht.¹⁰¹⁰ Das bewusste Täuschen einer anderen Figur stellt dabei einen Sonderfall dar, den Catherine Grisé sogar als ‚Manipulation der Gedankenwelt des Opfers‘ bezeichnet. Sie analysiert in ihrer Studie die Struktur dieser Beeinflussung und deckt die Techniken der Täuschung auf: Verkleidung, Schmeichelei, Lüge,¹⁰¹¹ falsche Versprechen¹⁰¹² und Täuschungsmanöver.¹⁰¹³

Am Beispiel von *Le Chat et un vieux Rat* (III-18) ist ersichtlich, wie der Aufbau und die Zerstörung einer kontrafaktischen Vorstellungswelt mittels eines Täuschungsvorgangs operiert werden. Die Katze in dieser Fabel bewirkt¹⁰¹⁴ zunächst bei den Mäusen eine falsche Vorstellung der Wirklichkeit:

Le Galand fait le mort, et du haut d'un plancher
Se pend la tête en bas.¹⁰¹⁵

Die Mäuse handeln dann im Kontext ihrer falschen Annahmen:

Toutes, dis-je, unanimement
Se promettent de rire à son enterrement,
Mettent le nez à l'air, montrent un peu la tête,
Puis rentrent dans leurs nids à Rats,
Puis ressortent font quatre pas,
Puis enfin se mettent en quête.¹⁰¹⁶

Damit tappen sie in die Falle der Katze, die ihre kontrafaktische Gedankenwelt zerstört.

1010 Vgl. Grisé, *La Structure cognitive des Fables de La Fontaine* (1994), S. 41.

1011 Siehe dazu auch II-5 *La Chauve-Souris et les Deux Belettes*, III-6 *L'Aigle, la Laie et la Chatte*, IV-1 *Le Lion amoureux*, IX-1 *Le Dépositaire infidèle* und X-4 *L'Enfouisseur et son Compère*.

1012 Siehe dazu auch I-18 *Le Renard et la Cigogne*, II-15 *Le Coq et le Renard*, III-5 *Le Renard et le Bouc*, IV-11 *La Grenouille et le Rat*, VI-14 *Le Lion malade et le Renard* und X-3 *Les Poissons et le Cormoran*.

1013 Siehe dazu auch III-7 *L'IVrogne et sa Femme*, IV-15 *Le Loup, la Chèvre et le Chevreau*, V-8 *Le Cheval et le Loup*, V-20 *L'Ours et les Deux Compagnons* und XII-18 *Le Renard et les Poulets d'Inde*.

1014 La Fontaine verwendet den Begriff ‚fait‘, einen Ausdruck, der auch in den Beschreibungen von Vaux-le-Vicomte sehr häufig verwendet wird, siehe dazu Abschnitt IV, Kapitel 2.2.

1015 III-18 *Le Chat et un vieux Rat*, V. 15f..

1016 III-18 *Le Chat et un vieux Rat*, V. 22–28.

Mais voici bien une autre fête:
Le pendu ressuscite; et sur ses pieds tombant
Attrape les plus paresseuses.¹⁰¹⁷

Die Täuschung gelingt ihr sogar ein zweites Mal. Wieder baut sie bei den Mäusen zunächst eine falsche Vorstellungswelt auf, um sie dann zu zerstören.

[...] notre maître Mitis,
Pour la seconde fois les trompe et les affine,
Blanchit sa robe, et s'enfarine,
Et de la sorte déguisé
Se niche et se blottit dans une huche ouverte.
Ce fut à lui bien avisé:
La Gent trotte-menu s'en vient chercher sa perte.¹⁰¹⁸

Die Mäuse haben die Warnung der Katze nicht ernst genommen und auch nichts aus der ersten Täuschung gelernt. Als sie ihren Irrtum erkennen, ist es bereits zu spät.

Ihnen gegenüber steht in der Fabel das Bild der erfahrenen Ratte. Sie lässt sich nicht beirren und erkennt auch in der toten bzw. weißen Katze immer noch das Raubtier. Ihre Vorstellungswelt wird noch durch die Perspektive des Publikums ergänzt, das sowohl die Sichtweise der Mäuse als auch die der Ratte kennt. So entsteht durch den virtuosen Aufbau von Vorstellungswelten ein komplexes Geflecht zwischen einer Vielzahl von Perspektiven, die das kunstvolle Spiel der Täuschungen begleiten.¹⁰¹⁹ Zweimal werden die Mäuse von der Katze überlistet, zweimal gelingt es dieser, die Gedankenwelt der Mäuse zu manipulieren. Die erfahrene Ratte dient dabei als Gegenbild und steht für den richtigen Gebrauch der Vernunft.

Das direkte Täuschen einer anderen Figur stellt einen Sonderfall dar. Als prägendes Motiv können zumeist Figuren beobachtet werden, die sich selbst als Folge von Eitelkeit, Hybris und mangelndem Vernunftgebrauch täuschen. Einige Fabeln erzählen von Figuren, die (zumeist durch Verkleidung) als etwas anderes erscheinen wollen, als sie sind, und dabei scheitern: Ein Häher schmückt sich mit den Federn eines Pfaus, wird von anderen Pfauen enttarnt und anschließend auch von seinen eigenen Artgenossen

1017 III-18 *Le Chat et un vieux Rat*, V. 29–30.

1018 III-18 *Le Chat et un vieux Rat*, V. 35–41.

1019 Vgl. Grisé, *La Structure cognitive des Fables de La Fontaine* (1994), S. 43–45.

verjagt;¹⁰²⁰ ein Esel kleidet sich in das Fell eines toten Löwen, verrät sich aber durch seine Stimme und wird deshalb von einem Müller enttarnt und vor den Mühlstein gespannt;¹⁰²¹ ein Frosch wäre gern so groß wie ein Stier und platzt bei dem Versuch, sich größer zu machen als er ist;¹⁰²² und ein Wolf will sich als Hirte verkleiden, verrät sich aber durch seine Stimme.¹⁰²³ XII-9 *Le Loup et le Renard* illustriert den Wunsch, etwas anderes zu werden, auf eindrucksvolle Weise. In diesem Fall erweist sich der Fuchs als nicht so schlau wie gewöhnlich. Er beneidet den Wolf um die schmackhaften Schafe, während er nur alte Hähne und mageres Hühnerfleisch frisst. Deshalb bittet er den Wolf, ihn in seiner Jagdkunst zu unterweisen. Der Fuchs befolgt gelehrt die Anweisungen des Wolfes und trägt zudem einen Wolfspelz. Bald versetzen beide ein Dorf in Angst und Schrecken. Beim ersten Hahnenschrei allerdings vergisst der Fuchs seine Lehren, wirft das Wolfsfell ab und begibt sich auf die Jagd nach dem Hahn. Im Vergleich zu den oben genannten Beispielen kommt er in dieser Fabel aber glimpflich davon: Er muss mit der Erkenntnis leben, sein Wesen nicht verleugnen zu können.

Diese Fabeln entlarven dabei nicht nur die unzureichenden intellektuellen Fähigkeiten der Protagonisten. Sie verdeutlichen auch ein konservatives Element, denn der Autor problematisiert den Wunsch nach Veränderung, den Wunsch, seinen Stand zu verlassen. Damit wird La Fontaines Zugehörigkeit zu den Moralisten deutlich, die bei aller explizit und subtil geäußerten Kritik an ausgewählten Personen und gesellschaftlichen Verhältnissen die bestehende Ordnung verteidigen – und keine Revolutionäre sind.

Andere Figuren in den FABLES täuschen sich über ihre tatsächlichen Fähigkeiten, wie ein Feldhase, der eine Schildkröte zum Wettrennen herausfordert und zu spät startet.¹⁰²⁴ Aus Überheblichkeit gibt er der Schildkröte einen Vorsprung, um seine Schnelligkeit noch triumphaler zu beweisen. Der Vorsprung der Schildkröte erweist sich aber als uneinholbar – und der Hase hat seine tatsächlichen Fähigkeiten falsch eingeschätzt. In *Le Coche et la Mouche* (VII-8) bildet sich eine Fliege ein, dass sie die Pferde einer Kutsche angetrieben hat. Sie täuscht sich über den wahren Grund, der für die Bewegung der Pferde verantwortlich ist.¹⁰²⁵ Berühmt ist auch der Rabe aus *Le Corbeau et le Renard* (I-2), der von der Schönheit seines

1020 IV-9 *Le Geai paré des plumes du Paon*.

1021 V-21 *L'Âne vêtu de la peau du lion*.

1022 I-3 *La Grenouille qui se veut faire aussi grosse que le Bœuf*.

1023 III-3 *Le Loup devenu Berger*.

1024 VI-10 *Le Lièvre et la Tortue*.

1025 VII-8 *Le Coche et la Mouche*.

Gesanges überzeugt ist, bis der Fuchs ihm zeigt, dass seine Selbstverliebtheit so weit reicht, einen Käse im Schnabel zu vergessen.

Schließlich erzählen einige Fabeln von Sinnestäuschungen: Der Hahn aus der Doppelfabel *Le Coq et la Perle* (I-20) zieht einer Perle ein Getreidekorn vor. Analog dazu schenkt ein Unwissender seinem Nachbarn eine wertvolle Handschrift. Der Hahn und der Unwissende erkennen beide nicht den eigentlich Wert der Perle bzw. der Handschrift.¹⁰²⁶ Ähnlich wie der Rabe aus *Le Corbeau et le Renard* (I-2) lässt ein Hund seine Beute fallen, weil er sein Spiegelbild für einen Widersacher hält.¹⁰²⁷ *Le Loup et le Renard* (XI-6) – nicht identisch mit der bereits zitierten Fabel – inszeniert sogar eine doppelte Täuschung. Zunächst hält der Fuchs die Spiegelung des Mondes auf der Wasseroberfläche eines Brunnens für einen Käse. Als er seinen Irrtum bemerkt, ist er aber im Brunnen gefangen. Erst ein Wolf, den er zum selben Irrtum verführt, befreit ihn, sitzt dann aber seinerseits in der Falle. Fuchs und Wolf lassen sich also von der Spiegelung täuschen, und der Wolf zudem noch von der List des Fuchses. Der Delphin aus der Fabel *Le Singe et le Dauphin* (IV-7) erkennt erst an der Stimme, dass er nicht einen Menschen, sondern einen Affen vor dem Ertrinken gerettet hat. Und in *Le Chameau et les Bâtons flottants* (IV-10) halten Wachposten einfaches Treibholz für ein großes Schiff, sodass der Fabulist mit dem Lehrsatz schließt: „De loin c'est quelque chose, et de près ce n'est rien“ (V. 19).¹⁰²⁸

Diese *moralité* verweist zugleich auf den Text, der das Motiv der Täuschung schon von Beginn an in die FABLES einschreibt: *La Vie d'Ésope le Phrygien*. Äsop reagiert fast wortgleich auf die Undankbarkeit der Delphier: „Ésope piqué de ce mépris les compara aux bâtons qui flottent sur l'onde. On s'imagine de loin que c'est quelque chose de considérable; de près on trouve que ce n'est rien.“¹⁰²⁹ Die Figur des griechischen Fabeldichters zeugt in ihrem ganzen Leben von Täuschungen: Äsops körperliche Behinderung hat immer wieder dazu geführt, dass er unterschätzt wurde. In diesem Sinne steht er für eine Umkehrung des obigen Zitats: Aus der Ferne betrachtet scheint er ein Nichts, von Nahem jedoch erkennt man seine Größe. Die zahlreichen Anekdoten aus *La Vie d'Ésope le Phrygien*, in denen die Menschen die wahren Fähigkeiten des Fabeldichters verkennen und von ihm getäuscht werden, die Schlussepisode mit dem Lehrsatz, der später in *Le Chameau et les Bâtons flottants* (IV-10) wiederholt wird und die zahlreichen Anspielungen und Verweise auf Äsop im Gesamtwerk der FABLES begründen die Präsenz des Prinzips der Täuschung. Im Anschluss an

1026 I-20 *Le Coq et la Perle*.

1027 VI-17 *Le Chien qui lâche sa proie pour l'ombre*.

1028 IV-10 *Le Chameau et les Bâtons flottants*, V. 19.

1029 La Fontaine, *La Vie d'Ésope le Phrygien*, FC S. 25.

La Fontaines Erkenntnistheorie in *Un Animal dans la lune* (VII-17) steht Äsop als Symbol der Täuschung für die Vernachlässigung der Vernunft.

3.5 Résumé: Die FABLES als Garten

Von Menschen gestaltete Gartenanlagen verknüpfen die Schätze der Natur mit moralischem und materiellem Nutzen. Blumen, der Wechsel von Licht, Sonne und Schatten, frische Luft, Wasser und ruhige und milde Nächte befördern einen syn-ästhetischen Genuss, da die Früchte des Gartens auch als Nahrung dienen. Als Sinnbild für Ruhe, Einsamkeit und Unabhängigkeit steht der Garten für die Abwesenheit von Furcht und körperlichen Bedürfnissen; ihm wird zudem eine Dämpfung unkontrollierter Affekte zugeschrieben.¹⁰³⁰ Der Garten wird zur Metamorphose der Natur zu hedonistischen und ästhetischen Zwecken und repräsentiert die Verbindung zweier formgebender Prinzipien: der Natur und der Kunst.¹⁰³¹

Das Bild des Gartens ist dabei hochgradig euphemisiert, denn er ist auch ein fragiles Gebilde, das in Europa stark vom Wetter abhängig ist. Die positive Konnotation von Gärten stammt ursprünglich aus dem Vorderen Orient, dem antiken Griechenland und Rom mit ihrem mediterranen Klima.¹⁰³² In Orangerien wurde ab dem 17. Jahrhundert nach Möglichkeiten gesucht, Pflanzen aus wärmeren Gefilden zu überwintern. Vom Garten als immergrünem, ganzjährig fruchtbarem Ort kann aber eigentlich erst mit den Mitte des 19. Jahrhunderts aufkommenden Wintergärten gesprochen werden. Somit erscheint der Garten angesichts seines tatsächlichen Nutzens als Symbol nahezu übertrieben mythisch aufgeladen. Seine Präsenz und Bedeutung für die Kunst ist dadurch aber nicht beeinträchtigt, zumal er im Bild des Paradieses auch in der christlichen Symbolik präsent ist. Im 17. Jahrhundert wird er in Form von großen Park- und Schlossanlagen zudem zu einem Macht- und Herrschaftssymbol, durch das die absolutistische Macht von Fürsten veranschaulicht wird und in dem zugleich verschiedenste Künste miteinander verbunden werden, um ein Gesamtwerk zu formen.

Die ästhetischen Grundlagen des klassischen französischen Gartens, wie er insbesondere von André Le Nôtre perfektioniert wurde, erweisen sich auch für andere Kunstformen als prägend. Geometrische Grundmuster, eine an Harmonie und Symmetrie ausgerichtete Gestaltung, die den Blick des Betrachters durch optische Täuschungen, vielfältige Perspek-

1030 Vgl. Sweetser, *Le Jardin* (1982), S. 61.

1031 Vgl. Sweetser, *Le Jardin* (1982), S. 65 und dazu auch Tocanne, *L'Idée de la nature en France* (1978), S. 10.

1032 Vgl. Forster, *Meditation in a Garden* (1977/1978), S. 33.

tiven, perspektivische Effekte und Überraschungen lenkt, liegt auch der Komposition der einzelnen Bücher der FABLES zugrunde. Der *jardin à la française* kann als Dispositiv verstanden werden, das den FABLES wie eine versteckte Weisheit eingeschrieben ist. Strukturen aus der Gartengestaltung geben dabei auch die Gliederung der einzelnen Fabeln vor. Dieser eigentlich Orientierung schaffende Rahmen wird allerdings von Strategien der Desorientierung begleitet, die im Verbund mit Täuschungseffekten zu einer Multiplikation der Bedeutungsebenen führen. Auf diese Weise verwirren und verwundern die Fabeln und regen in besonderem Maße einen Erkenntnisprozess an. In diesem Sinne verweist gerade der ostentative Einsatz dieser Strategien auf Leerstellen, die erst durch eine genaue Lektüre gefüllt werden können.¹⁰³³

Die Wirksamkeit der ästhetischen Grundlagen des französischen Gartens zeigt sich aber nicht nur in den FABLES von La Fontaine. Sie können auch – mit anderen Vorzeichen – in den *Maximes* von La Rochefoucauld oder der *Clélie* von Madeleine de Scudéry nachgewiesen werden. Die verschiedenen Standpunkte, die in den *Maximes* eingenommen werden, gehören sogar zu ihren charakteristischsten Eigenschaften. Sie präsentieren eine Vielzahl an Beschreibungen und versuchen, jeden inneren Beweggrund zu erfassen, der Menschen antreibt. Dabei machen sie allerdings eine eindeutige Erfassung des Betrachtungsgegenstandes unmöglich, da alles je nach Wechsel der Perspektive in einem anderen Licht erscheinen kann. Durch dieses Spiel mit überraschenden Perspektivwechseln stellen sie alles ständig in Frage und erschüttern vermeintlich feste Überzeugungen. In der *Clélie* dient die Polyphonie der Figuren somit dazu, ein Gespräch anzureichern und die Werte von Freiheit und Toleranz zu tragen. Der Synkretismus aus verschiedenen Denksystemen, die einander gegenüberstehen und eine pluri-perspektivische Sicht auf die Welt darstellen, führt auf rezeptionsästhetischer Ebene einerseits zur Unterhaltung des Publikums, provoziert aber auch eine Infragestellung seiner apriorischen Einstellungen.¹⁰³⁴ Die FABLES schließen hier an und erhalten durch die Literarisierung der ästhetischen Prinzipien des Gartenbaus eine zusätzliche inhaltliche Tiefe, die es Jean de La Fontaine zugleich erlaubt, Position in zeitgenössischen politischen, philosophischen und ästhetischen Debatten zu beziehen sowie Kritik an den herrschenden Verhältnissen zu äußern.

Als besonders charakteristisch erweist sich die Strategie der Desorientierung. In Le Nôtres Gärten bleiben die tatsächlichen Dimensionen der Gartenelemente im Unklaren, einzelne Bereiche werden perspektivisch

1033 Siehe dazu auch Brody, *Lire La Fontaine* (1994), S. XVII.

1034 Siehe hierzu auch Chariatte, *La Rochefoucauld et la culture mondaine* (2011), S. 240–243.

verzerrt, sind nicht von allen Standpunkten aus sichtbar, sondern erst im Verlauf eines Rundganges und verändern beständig das Erscheinungsbild des Gartens. In den FABLES schöpft La Fontaine die ganze Bandbreite an literarischen Strategien der Desorientierung aus, um es unmöglich zu machen, eine Fabel auf eine bestimmte Bedeutung festzulegen. Ein Apolog mit mehreren und widersprüchlichen Lehren, bei dem *sagesse* und *histoire* nicht in Zusammenhang miteinander stehen, lädt zum erneuten Lesen des Textes eben dadurch ein, dass es Widersprüche und offene Fragen gibt, die durch eine wiederholte Lektüre geprüft werden müssen. Rhetorische Mittel wie Aufzählung, Periphrase,¹⁰³⁵ *contaminatio*,¹⁰³⁶ die Paralipse wie in *Les Souris et le Chat-huant* (XI-9) oder die Auflösung eines Objektpronomens erst mehrere Zeilen später, wodurch sein eigentlicher Bezug verwischt wird,¹⁰³⁷ verweisen auf weitere Bedeutungsebenen. La Fontaine inszeniert seine Fabeln an der Grenze von Traum, Realität, Wahrheit und Lüge und reflektiert den Wahrheitsbegriff und -anspruch literarischer Texte. Unterstrichen wird dies schließlich durch das geschickte Verschleiern der Fokalisation. In den Fabeln ist nicht immer eindeutig festzustellen, welcher Figur bzw. Erzählinstanz bestimmte Aussagen zugeordnet werden können. Damit ist aber auch unklar, in welche Diegese eine Aussage gehört. La Fontaine ermöglicht auf diese Weise, dem Bedeutungsgehalt seiner Fabeln eine enorme Tiefe zu verleihen. Zugleich verbirgt sich darin eine defensive Strategie, die man sowohl als Opportunismus als auch als kluge Vorsicht verstehen kann. Denn aufgrund des umfangreichen Aussagegehaltes einer Fabel ist es nur eingeschränkt möglich, den Dichter auf eine bestimmte Bedeutung festzulegen. Der Autor schafft sich die Möglichkeit, auch kritische Gedanken zu

1035 Z. B. in VII-7 *Les Vautours et les Pigeons*, V. 6: „Vénus est en nous réveillée“, oder in VIII-5 *Le Pouvoir des fables*, V. 17–20:

N'est il point encor temps que Louis se repose?
 Quel autre Hercule enfin ne se trouverait las
 De combattre cette hydre? et faut-il qu'elle oppose
 Une nouvelle tête aux efforts de son bras?

1036 Hier im Sinne einer Mischung aus mehreren stratischen Varianten des Französischen, häufig von hochsprachlichen und alltagssprachlichen, teilweise auch archaischen Ausdrücken. Siehe z. B. *Le Chat, la Belette et le Petit Lapin* (VII-15), V. 8f. (Hervorhebung J. P.):

Après qu'il eut brouté, trotté, fait tous ses tours,

Janot Lapin retourne aux souterrains séjours.

Vgl. hierzu auch Brody, *Lire La Fontaine* (1994), S. XVIIIff.. Siehe zu diesem Aspekt auch Rosens Dissertation *Style and Morality in La Fontaine* (1951), insbesondere S. 73–86.

Chamfort bemerkt zudem zum *Chartier embourbé* (VI-18) in seinen *Notes sur les Fables de La Fontaine* (1824), S. 115:

Aucun poète français ne connaissait avant La Fontaine cet art plaisant d'employer des expressions nobles et prises de la haute poésie pour exprimer des choses vulgaires ou même basses. C'est un des artifices qui jette le plus d'agrément dans son style.

1037 Vgl. Spitzer, *Études de style* (1970), S. 183, der dies bezogen auf *Les Membres et l'Estomac* (III-2) illustriert.

äußern, und sich im Zweifelsfall immer auf andere Aussagen derselben Fabel zurückziehen zu können.

Die Fabeln sind derart gestaltet, dass in ihnen stets mehrere Perspektiven präsentiert werden. Dabei werden nicht nur die unterschiedlichen Wahrnehmungen der Figuren betont. Das Eingreifen und die Kommentare des extradiegetischen Fabulisten lassen eine Metaperspektive sichtbar werden. In einigen Texten wird diese zunächst noch durch eine weitere, kommentierende Erzählinstanz (der ‚Herausgeber‘) am Anfang oder am Ende der Fabel ergänzt, wie beispielsweise in XI-9 *Les Souris et le Chat-huant*. Dadurch entsteht eine komplexe, an die klassische Novelle erinnernde Erzählstruktur. Schließlich steht neben dieser Vielzahl an Standpunkten noch die Sichtweise des Publikums, das nicht nur mit einer einfachen Fabel, sondern auch mit pluralen Blickwinkeln auf die geschilderte Situation konfrontiert wird.

Intratextuelle Verweise und Rahmensetzungen wie in den Paratexten ergänzen dieses Spiel mit den Blickwinkeln insbesondere durch lexikalische Konnotationen. Vor allem diese Bezüge verdeutlichen, wie fruchtbar es ist, die FABLES als Gesamtwerk zu betrachten, also nicht einzelne Fabeln aus ihrem Kontext herauszunehmen, sondern vielmehr ihre Position zu berücksichtigen und einen Apolog durch die anderen Apologe zu lesen.

Der ‚Garten‘ der FABLES kann nicht nur auf eine Weise rezipiert und interpretiert werden, wie dies viele Ansätze mit ihrem Hang zu monothematischen Entschlüsselungen nahelegen. Stattdessen können sie wie ein kunstvoll angelegter französischer Garten aus unterschiedlichsten Perspektiven betrachtet und analysiert werden, wodurch ihre zahlreichen Bedeutungsebenen erst sichtbar werden.

4. Ausblicke: Muße und Bildung

Die FABLES in ihrer ästhetischen Ausrichtung an gartenbautechnischen Gestaltungsprinzipien des klassischen französischen Gartens zu verstehen, erlaubt es, sie auch als ästhetisch-epistemisches Modell zu lesen und somit eine weitere Perspektive auf das Werk von Jean de La Fontaine zu eröffnen. Das Konzept des Gartens fungiert in diesem Zusammenhang als Motiv, verschiedene thematische Interpretationsansätze miteinander zu verbinden, d. h. die den thematisch fokussierten Deutungen¹⁰³⁸ zugrunde-

1038 Für eine thematisch-stilistische Analyse, siehe u. a. Gross, *Order and Theme in La Fontaine's Fables* (1981), Collinet, *Le Monde littéraire de La Fontaine* (1970), Proust, *Remarques sur la disposition par livres des Fables* (1970), Spitzer, *Die Kunst des Übergangs* (1959) und Wadsworth, *Young La Fontaine* (1952). Für eine poli-

liegende politische, philosophische oder gesellschaftskritische Haltung zu erschließen.¹⁰³⁹

Die den FABLES zugrundeliegende Haltung wird sichtbar, wenn der Garten als epistemisches Modell verstanden wird, das in der Krise des Adels im 17. Jahrhundert in Frankreich zunächst eine räumlich-habituelle Klammer für soziale Praxen und Ideale der aristokratisch-mondänen Kultur bildet, die eng mit der Entstehung der FABLES verbunden ist.¹⁰⁴⁰ Die aristokratisch-mondäne Salonkultur entwickelt sich als Folge der gescheiterten Fronde, in der die ‚noblesse d’*épée*‘ ihre politischen Funktionen endgültig verloren hatte, da die Macht nun beim absolutistischen König bzw. seinen Ministern und einer neu entstandenen Funktionsträgerschicht konzentriert war, der ‚noblesse de robe‘. Der Verlust der politischen Funktionen führt zu einer existenziellen Krise, die durch die Herausbildung einer neuen Existenzweise kompensiert wird, die mit dem Ideal der *honnêteté* verbunden ist. Zu den Kernelementen dieser Existenzweise entwickeln sich soziale Tätigkeiten wie Konversation und Spaziergang an den Hauptorten Garten und Salon.

Als Legitimation und Kristallisationspunkt dieser Daseinsform fungiert das antike Konzept der Muße, das insbesondere im gesellschaftlichen Ideal der *honnêteté* wiederbelebt wird. Anhand des Verhältnisses von Garten, Salon, Spaziergang und Konversation soll im Folgenden zunächst analysiert werden, wie das antike Mußekonzept für die zeitgenössische Salonkultur wirksam werden konnte. Im Anschluss daran soll der Garten in La Fontaines Fabelwerk als aktualisierte Synthese des antiken Mußekonzeptes etabliert werden, das in den FABLES nicht nur eine Legitimierung der aristokratisch-mondänen Lebensweise darstellt, sondern diese um eine bildungstheoretische Reflexion ergänzt.

Als kultivierter, gestalteter Raum, der an eine sesshafte Lebensweise gebunden ist, steht der Garten der Natur gegenüber. Dabei ist er nicht nur als materieller, sondern auch als ein symbolischer Ort zu verstehen,

rische Interpretation der FABLES, siehe u. a. Grimm, «*Grande est la gloire*» (1989), Slater, *La Fontaine's Fables, Book VII* (1987), von Stackelberg, *War La Fontaine ein politischer Dichter?* (1985), Bornecque, *Thèmes et organisation des Fables* (1972) und Jasinski, *La Fontaine et le premier recueil des Fables* (1966).

Couton hebt sich von diesen Ansätzen ab und geht von strategischen Erwägungen in der Anordnung aus. So würden Fabeln voneinander getrennt, wenn ihre Nähe eine zu offensichtliche Gesellschaftskritik nach sich zöge. Eine räumliche Trennung mache es hingegen weniger wahrscheinlich, sie in Bezug zueinander zu setzen und das kritische Potenzial freizusetzen. Siehe dazu Couton, *Le Livre épicurien des Fables* (1975), S. 285.

1039 Für das erzählerische Werk von Giovanni Boccaccio und Marguerite de Navarre findet eine vergleichbare Form der Haltung Ausdruck in einer therapeutischen Funktion des Erzählens zur Vermeidung von Melancholie. Vgl. dazu Kellner/Müller/Strohschneider, *Erzählen und Episteme* (2011), S. 4 und S. 7.

1040 Siehe dazu auch Abschnitt II, Kapitel 1.

für den seine Stellung zwischen der ‚wilden‘, unkontrollierten und ungezähmten Natur und dem zivilisierten, kontrollierten Raum menschlicher Kultur charakteristisch ist.¹⁰⁴¹ Er kann sich aber nur entfalten, wenn der Mensch von den drängendsten existenziellen Aufgaben nicht vollständig in Anspruch genommen wird, also vom härtesten Kampf ums Überleben befreit ist und Mittel und Muße hat, sich um die Bewirtschaftung des Gartens zu kümmern.¹⁰⁴² Neben seinem eher privaten Gebrauch zur Erholung und Nahrungsproduktion entwickelt sich im Laufe der Zeit eine soziale Nutzung für den gesellschaftlichen und individuellen Spaziergang, wobei die Funktion als Rückzugsort und Symbol künstlerisch-schöpferischer Muße erhalten bleibt. Im 17. Jahrhundert ergänzt der Garten die soziale Funktion des Salons und dessen Bedeutung als Raum künstlerischer Produktion und Darbietung abseits des höfisch-normierten Geschmacks der ‚doctrine classique‘.

Bereits im antiken Rom bezeichnete das ‚heredium‘¹⁰⁴³ einen Ort für mußevolles Schlendern, sodass er als Symbol für die hellenistische, intellektuelle Muße galt, das *otium*.¹⁰⁴⁴ Die Gärten römischer Villen waren Rückzugsorte für philosophische Gespräche und Quelle literarischer Inspiration,¹⁰⁴⁵ sie erscheinen als Vorform des klassischen Salons. Als Ort der Repräsentation und Selbstdarstellung sollte der Garten im antiken Rom den erlesenen Geschmack und die Bildung seines Besitzers zeigen. Tiefgründige Kenntnisse in Botanik und Gartenbau waren ein wichtiges zivilisatorisches Distinktionsmerkmal, und ein sorgfältig und kunstvoll gepflegter und angelegter Garten Zeichen von Reichtum und Macht.¹⁰⁴⁶

Die Privatgärten des 15. Jahrhunderts belebten diese Tradition wieder, in der ein Garten nicht nur nützlich, sondern auch Ort der Geselligkeit ist

1041 Vgl. z. B. Coleman, *Melior's Plane Tree* (2014), S. 1–3.

Auf den Humanisten und Historiker Jacopo Bonfadio (1508–1550) geht die Bezeichnung des Gartens als ‚terza natura‘ zurück. Neben die vom Menschen nicht veränderte erste Natur tritt die zweite Natur als vom Menschen gestaltete, und die dritte Natur als Versuch des Menschen, ‚natürliche‘ Natur zu erschaffen. Vgl. auch Büttner, *Gemalte Gärten* (2008), S. 72.

1042 Vgl. Zerboni di Sposetti, *Il Giardino Segreto* (2003), S. 221.

1043 Der Mußegarten, im Gegensatz zum Gemüsegarten *hortus*.

1044 Vgl. Marzano, *Roman Gardens* (2014), S. 196f. und Carroll-Spillecke, *Die Gärten in ihrer kulturhistorischen Perspektive* (1992), S. 287.

1045 Vgl. Renger et al., *Gärten* (2006). Auch in diesen prägten geometrische Grundstrukturen wie Kreis und Rechteck die Gestaltung. Die Gärten römischer Villen sollten auch harmonisch mit der Natur verbunden werden. Zugeschnittene Büsche und ein ausgeprägter Wechsel von Nutz- und Zierpflanzen, Licht und Schatten, Bepflanzung und Rasen waren für sie charakteristisch, wie auch später für die klassischen französischen Gärten. Vgl. Olck, *Gartenbau* (1910), S. 827–830.

1046 Vgl. Marzano, *Roman Gardens* (2014), S. 200ff. und 225ff..

und für das Wohl der Menschen und den „Genuss ehrbarer Muße“¹⁰⁴⁷ angelegt wurde. Die Gärten von Gelehrten wie Justus Lipsius (1547–1606) in Leiden und Lorenz Scholz (1552–1599) in Wrocław können dabei in ihrer Funktion als Vorformen der Salons des 17. Jahrhunderts betrachtet werden. Die Blumenfeste in Scholz’ Garten galten sogar als Mittelpunkt des Wroclawer gesellschaftlichen Lebens.¹⁰⁴⁸ Bei Lipsius dient der Garten in erster Linie dem Rückzug aus der geschäftigen Welt, zur geistigen Sammlung und vor allem zum Studium.¹⁰⁴⁹ Vorbild für diese Form des humanistischen Gartens war Epikurs Philosophie der Lust und des Gartens, die in der Renaissance den Diskurs prägte. Dabei war jedoch nicht die körperliche, sondern die Lust von Gebildeten und Liebhabern von Bildung gemeint, also eine „maßvolle, anständige und nützliche“¹⁰⁵⁰ Lust. Die Privatgärten waren Orte des Gesprächs mit Gleichgesinnten und Personen gleichen Standes. Nur ausgewählten Personen wurde deshalb der Zutritt gestattet, und sogenannte Gartengesetze regelten das Verhalten der Besucher. Die in diesen Gärten geführten Gespräche sollten dabei einen heiteren Charakter haben, ernstere Themen waren zu vermeiden.¹⁰⁵¹

Im antiken Rom und den humanistischen Privatgärten des 15. Jahrhunderts wird der Garten als Ort der sozialen Zusammenkunft und der Konversation geprägt und macht deutlich, dass die gesellschaftliche Funktion der französischen Salons des 17. Jahrhunderts bereits lange Zeit vorher bestand, dort aber von anderen Räumen getragen wurde. Die mondäne Gesellschaft der Salons bildete sich in Frankreich – ähnlich wie im antiken Rom – als Folge politischer Veränderungen im Rahmen der gescheiterten Fronde heraus. Abseits des Hofes kamen Angehörige der königlichen Familie und der bedeutendsten Adelsgeschlechter zusammen, die unter der Regentschaft der Kardinäle Richelieu und Mazarin und der unter Louis XIV abgeschlossenen Entwicklung des absolutistischen Herrschafts-

1047 Lauterbach, *Gartengesetze des Späthumanismus* (2008), S. 21.

1048 Vgl. Lauterbach, *Gartengesetze des Späthumanismus* (2008), S. 21 und 23f..

1049 Vgl. Morford, *The Stoic Garden* (1987), S. 166. In *De Constantia* lässt Lipsius seinen Freund Langius über die philosophische Bedeutung des Gartens nachdenken. Dieser biete dem Stoiker nicht nur ein gemäßigtes und deshalb erstrebenswertes Vergnügen, er befreie auch von Furcht und sei der ideale Ort für aktive Muße, also Philosophie. Der Rückzug von der Welt sei der einzige Nutzen und Zweck des Gartens, wodurch Meditation, Lektüre und das wissenschaftliche Studium durch Entspannung und Vergnügen ideale Rahmenbedingungen vorfänden. Der Garten werde zu einem wahren Paradies (im christlichen Verständnis) und gleichzeitig zum Weg zu wahrer Tugend und Weisheit. Vgl. Lipsius, *De Constantia/Von der Standhaftigkeit* (1998) S. 177 und S. 185ff., sowie Morford, *The Stoic Garden* (1987), S. 161f. und S. 164. Siehe für eine Analyse des Gartens der Universität Leiden und seine Inbezugsetzung zum Anatomischen Theater Claudia Swans Studie *Of Gardens and other Natural History Collections* (2010), S. 173–190.

1050 Lauterbach, *Gartengesetze des Späthumanismus* (2008), S. 26.

1051 Vgl. Lauterbach, *Gartengesetze des Späthumanismus* (2008), S. 26ff..

dells ihre politische Funktion verloren hatten. Die Salons wurden zu Orten einer Art Gegenkultur, die sich von der offiziellen, vom Hof protegierten Ästhetik der ‚doctrine classique‘ absetzte.¹⁰⁵² Die inoffiziellen, privaten Zusammenkünfte standen unter der Leitung von Frauen, deren Anwesenheit maßgeblich zur Herausbildung der Salonkultur beigetragen hat. Die das Salonpublikum bildenden Personen verstanden sich im Gegensatz zur höfischen Kultur als ‚honnêtes personnes‘, als aufgeklärte Liebhaber von Wissenschaft und Kunst und distanzieren sich von den spezialisierten ‚pédants‘. Sie pflegten eine größere Freiheit im Umgang und im Ton der Konversation, unterhielten sich aus purer Freude am Gespräch und suchten nach einem „art de vivre heureux ensemble“. Dabei verfolgten sie ein Ideal „vécu comme le délassement et le repos d’une âme soumise aux pressions des obligations sociales“, wie sie am Hof herrschten.¹⁰⁵³

Das in den Salons praktizierte gesellschaftliche Gespräch ist als Luxus zu verstehen, als eine Lebenskunst, die kein bestimmtes Ziel verfolgt und kein Mittel zu einem Zweck ist. Allenfalls ist es eine „mise en scène artistique du soi“. ¹⁰⁵⁴ Die Konversation ist eher durch ihren Stil bestimmt als durch ihren Inhalt, wobei ihr Ton vor allem darauf abzielt, zu gefallen. In einer „liberté propre à accueillir et à exprimer les pensées comme elles viennent et d’où qu’elles viennent“ wird in der mondänen Konversation der Stil je nach Thema variiert, wodurch der Gesprächspartner unterhalten werden soll. In diesem Sinne zeugt die Konversation im Salon von einer hohen sozialen Kompetenz, da man in der Lage sein muss, das Gespräch im Bewusstsein für den eigenen Status je nach Zeit, Ort und Gesprächspartner zu modifizieren. Die Konversationskultur der Salons erweist sich zudem als Nährboden für literarische Werke, denn sie wurden insbesondere von Schriftstellern besucht, die dort ihre Werke präsentierten und sich an den ästhetischen Erwartungen des Publikums orientierten. Dabei entstanden vorzugsweise kurze, aber dichte, reich verzierte literarische Formen, während längere ‚pedantische‘ Monologe keinen Platz hatten. Die FABLES von La Fontaine sind als Paradebeispiel dieser durch die Konversationskunst der Salonkultur geprägten Literatur anzusehen.

Neben der Konversation entwickelte sich aber noch eine zweite gesellschaftliche Praxis, die typisch ist für die aristokratisch-mondäne Kultur: die ‚déambulation‘, bzw. der Spaziergang. Entscheidend dafür waren vor allem innerstädtische Gärten in Paris wie der Jardin du Luxembourg, der Jardin des Tuileries, der Jardin de l’Arsenal, der Garten des Palais Cardinal oder der Jardin botanique, die im 17. Jahrhundert erstmals für die Öff-

1052 Vgl. Génétiot, *Poétique du loisir mondain* (1997), S. 414.

1053 Génétiot, *Poétique du loisir mondain* (1997), S. S34f. und S. 406.

1054 Génétiot, *Poétique du loisir mondain* (1997), S. 405, und vgl. für die folgenden Ausführungen S. 405–409 sowie S. 282f..

fentlichkeit geöffnet wurden. Auch private Gärten waren nicht mehr nur auserwählten Gästen des Hauses, sondern auch sonstigen Besuchern geöffnet, nicht zuletzt, weil der Besitzer – eine erneute Parallele zum antiken Rom – für sie bewundert werden wollte.¹⁰⁵⁵ Diese Gartenanlagen verlängern die ‚déambulation‘ aus den Salons nach draußen und sind wie diese Orte des Spaziergangs, der gesellschaftlichen Konversation und des Rückzuges. Während im Salon die Dame des Hauses als Steuerungsinstanz fungiert und eine für alle angenehme Atmosphäre garantiert, übernimmt im Garten die Anlage des Wegenetzes, also die Gestaltung des Gartens, diese Funktion. Das Spiel mit wechselnden Perspektiven, Aussichtspunkten und Sichtachsen sowie der Dialog von bewegtem Wasser und statischer Vegetation soll nicht nur die schönsten Aussichten präsentieren, sondern auch die Phantasie anregen, wobei die Logik des französischen Gartens die Vielfalt in eine allgemeine, regelmäßige Ordnung bringt, in der einige Hauptelemente die Grundperspektive steuern.¹⁰⁵⁶

Konversation und Spaziergang bedingen sich allerdings gegenseitig. Denn wie die gesellschaftlichen Zusammenkünfte im Salon musste auch das gemeinsame Spaziergehen mit einer Aktivität verbunden werden, ohne die bloße Betrachtung von Landschaft und Garten oder die Bewegung zu stören. Spätestens für die 1650er Jahre kann bei aller Freiheit der Form eine starke Ritualisierung von Salonleben, Spaziergang und Konversation beobachtet werden. Die gesellschaftliche Konversation bildet sich dabei als ideale Aktivität für Salon und Spaziergang heraus. Für ernsthafte Gespräche stehen im Salon Sitzecken, in Garten und Park Rastbänke und Pavillons bereit.¹⁰⁵⁷ Der Garten ist deshalb nicht mehr nur ein Ort des Rückzugs und der schöpferischen Kreativität und somit nicht mehr nur ein Objekt, dem aktiv Aufmerksamkeit geschenkt wurde. Er fungiert vielmehr funktionell als Rahmen für die mondäne Unterhaltung, bei der die Wahrnehmung des Gartens die Erwartungshaltung und den geistigen Horizont der Besucher beeinflusst.¹⁰⁵⁸

Der Salon als Paradeort der aristokratisch-mondänen Kultur wird durch den Garten in die Öffentlichkeit und unter den freien Himmel erweitert.¹⁰⁵⁹ Der Garten fungiert dabei als ästhetischer Rahmen, in dem gesellschaftliche Kommunikation stattfindet, und gleichzeitig als Dispositiv, das diese vermittelt durch den Spaziergang steuert¹⁰⁶⁰ – eine Funktion, die im Salon von

1055 Vgl. Conan, *Promenade, Conversation and Courtship* (2003), S. 96f..

1056 Vgl. Dandrey, *Les Féeries d'Hortésie* (1996), S. 167a–168a.

1057 Vgl. Conan, *Promenade, Conversation and Courtship* (2003), S. 112f..

1058 Vgl. Conan, *Promenade, Conversation and Courtship* (2003), S. 113f..

1059 Siehe dazu auch Dandrey, *Les Féeries d'Hortésie* (1996), S. 166b.

1060 Gesellschaftliche Konversationen im Garten wurde auch literarisch verarbeitet. Besonders relevant ist hier die *Clélie* von Madeleine de Scudéry. Ein Großteil dieses Romans

der Salonnière übernommen wird. Konversation und Spaziergang begründen in ihrem Zusammenspiel Salon und Garten als Mußeorte¹⁰⁶¹ und knüpfen an die Funktion des Gartens im antiken Rom und den Privatgärten des 15. Jahrhunderts an.

Insbesondere zum antiken Rom ergibt sich dabei eine entscheidende Parallele. Literatur und künstlerisches Schaffen wurden dort zwar schon immer wertgeschätzt, eine politische Karriere galt allerdings als prestigeträchtiger. Mit dem Ende der Republik und dem Beginn des Kaiserreichs war die politische Laufbahn jedoch zunehmend mit Risiken verbunden. So kann schon unter Kaiser Augustus eine stärkere Hinwendung zum Rückzug ins Private bzw. auf den Landsitz mit seinen prunkvollen Gartenanlagen beobachtet werden. Dies war ebenfalls gefährlich, denn ein mit *otium* assoziierter Lebenswandel war zwar häufig sicherer als eine eigenständige politische Karriere. Müßiggang wurde aber noch immer als moralisch verwerflich angesehen, und besonders unter unbeliebten Herrschern barg ein Leben in Muße die Gefahr, als politischer Protest interpretiert und entsprechend sanktioniert zu werden.¹⁰⁶² *Otium* war dennoch für den funktionslosen Adel ein wirksamer Weg, sein Selbstverständnis zu manifestieren.

Die Rückbesinnung auf das antike Mußekonzept ist in diesem Sinne auch im 17. Jahrhundert ein Ausdruck aristokratischen Selbstverständnisses. Guez de Balzac (1597–1654), ein Zeitgenosse La Fontaines, der den Salon von Catherine de Rambouillet frequentierte, sieht den Salon in der Tradition des römischen *otium* als „un espace temporel arraché par la classe aristocratique à la difficulté des temps.“¹⁰⁶³ Salon und Garten als Orte der Muße werden zu einem Rückzugsort für den entmachteten französischen Adel, der seine Zeit nun dem feinsinnigen Gespräch und den schönen Künsten widmet. Muße, Salon und Garten etablieren sich aber nicht nur für die ‚noblesse d’épée‘ als Zufluchtort abseits des Hofes. Furetières *Dictionnaire universel* kennt auch das *honnête loisir*, mit dem eine Art Rente oder Pension gemeint ist, die es Künstlern und Wissenschaftlern erlaubt, sich ganz der Kunst bzw. der Wissenschaft zu widmen.¹⁰⁶⁴ Dichter wie La Fontaine – der bei der Salonnière Marguerite Hessein de la Sablière sogar gewohnt hat – waren nicht mehr allein von der Gunst des

umfasst Gespräche, die zumeist auf einen Konsens über Verhaltensnormen in der privaten Gesellschaft hinauslaufen. Conan sieht die Konversation – und damit den Garten – deshalb als Mittel, entgegengesetzte Ansichten auf eine friedliche Art und Weise zu verhandeln, nämlich im Diskurs. Vgl. Conan, *Promenade, Conversation and Courtship* (2003), S. 113.

1061 Siehe dazu auch Génétiot, *Poétique du loisir mondain* (1997), S. 508.

1062 Vgl. Myers, *Docta Otia* (2005), S. 104f..

1063 Génétiot, *Poétique du loisir mondain* (1997), S. 436f.. Siehe auch Balzac, *Les Entretiens* (1972) I, S. 52 und Balzac, *De La Conversation des Romains* (1822), S. 234f. und S. 244f..

1064 Vgl. Furetière, *Dictionnaire universel* (1727), III, n. p..

Königs abhängig und konnten sich im Salon ihrer Kunst widmen. Hierin zeigt sich auch die befriedende soziale Funktion der in den Salons gepflegten Muße: Sie legitimiert die neue Lebensweise des Adels, der eine Aufgabe findet und die Möglichkeit hat, mit seiner Unzufriedenheit in Form eines friedlichen, angenehmen und tugendhaften Zusammenlebens umzugehen.¹⁰⁶⁵ Diesen Nutzen der Muße verteidigt Paul Pellisson (1624–1693) in seinem *Discours sur les Œuvres de M. Sarasin* (1656) gegen den Vorwurf, die in Muße geschaffenen Werke würden nichts zum Wohl der Allgemeinheit beitragen:

[N]ous dirons que rien ne mérite d'être estimé s'il ne tend à l'utilité publique. [...] mais je ne puis croire qu'on travaille inutilement quand on travaille agréablement pour la plus grande partie du monde et que, sans corrompre les esprits, on vient à bout de les divertir et de leur plaire. Appellerons-nous inutiles des ouvrages où le père de famille se délassera des soucis domestiques, le prince et le ministre des soins de l'État, le magistrat du tumulte et de l'embarras du palais, le soldat de ses fatigues, l'artisan même de son travail; qui feront oublier pour un temps, à l'un sa pauvreté, à l'autre ses maladies, à un troisième ses cruelles passions, à tous généralement leurs infortunes? [...] Au contraire, ces autres écrits, qu'on traite communément de bagatelles, quand ils ne serviraient pas à régler les mœurs ou à éclairer l'esprit, comme ils le peuvent, comme ils le doivent, comme ils le font d'ordinaire directement ou indirectement, pour le moins, sans avoir besoin d'eux-mêmes, ils plaisent, ils divertissent, ils sèment et ils répandent partout la joie, qui est, après la vertu, le plus grand de tous les biens.¹⁰⁶⁶

Die Gartenanlagen von Vaux-le-Vicomte und Versailles stehen sinnbildlich für diese Entwicklung, indem sie die unterschiedlichen Existenzweisen im Machtzentrum des königlichen Hofes und den Salons als Orten einer Gegenkultur spiegeln. Versailles als Residenz des Sonnenkönigs steht symbolisch für die politische Macht des Monarchen. Dieser Ort, an dem die Staatsgeschäfte geführt werden, an dem ein strenges höfisches Zeremoniell herrscht und der von einer stark ausgeprägten Hierarchie geprägt ist, verkörpert das Konzept des *negotium*, das im antiken Rom für das politische und militärische Handeln steht. Vaux-le-Vicomte ist hingegen mit dem Konzept der Muße verbunden, dem *otium*. Die Gartenanlage war dem Kult der Künste gewidmet und inspirierte nicht nur die literarischen Dar-

1065 Vgl. Génétiot, *Poétique du loisir mondain* (1997), S. 438–442.

1066 Pellisson, *Discours sur les Œuvres de M. Sarasin* (1989), S. 65.

stellungen von Jean de La Fontaine, Madeleine de Scudéry oder Félibien. Auch in zahlreichen Gemälden und Stichen wurde es verewigt. Als Rückzugsort war es ursprünglich allerdings nicht konzipiert, erscheint aber durch die historischen Entwicklungen als ein solcher und insbesondere als Gegenentwurf zu Versailles. Während die Residenz des Sonnenkönigs eine ganze Landschaft sichtbar dominiert, liegt Nicolas Fouquets Anwesen abgelegen und versteckt in einer Talmulde. Lediglich durch seinen Fluchtpunkt, eine Heraklesstatue im Süden, scheint es auf die Welt zu verweisen. Als Fouquet seine Besitzungen in Vaux-le-Vicomte ausbauen ließ, befand sich die Residenz des Königs und des damals die Geschicke des Staates leitenden ersten Ministers, des Kardinals Mazarin, im nur wenige Kilometer entfernten Vincennes. Fouquet suchte also geradezu die Nähe des königlichen Hofes.¹⁰⁶⁷ Die Entscheidung, das auf der anderen Seite von Paris gelegene Versailles zur Residenz auszubauen, wurde deutlich später gefällt. Erst durch die Entmachtung von Nicolas Fouquet und die hymnischen Beschreibungen wird Vaux-le-Vicomte zum Gegenentwurf von Versailles, erscheint es als Rückzugsort und vor allem als Raum des *otium*.

Der Unterschied zwischen beiden Schlössern ist also weniger in einer erklärten Konkurrenz zueinander oder einer bewussten Distanzierung zu sehen, sondern vielmehr in ihrer funktionellen Konzeption. Der Garten von Vaux-le-Vicomte steht für einen Ort philosophischer Freiheit und inspirierender Muße. Versailles hingegen, das sich als Zentrum der königlichen Macht entwickelt, ist das Gegenteil eines Rückzugsortes. In den scheinbar allen zugänglichen Gartenanlagen konnte sich nur Louis XIV frei bewegen. Anderen Personen waren nur bestimmte Bereiche zum Aufenthalt und Spazieren zugewiesen, deren Grenzen sie nicht überschreiten durften.¹⁰⁶⁸ Charakteristisch für diese Funktion ist auch der vorgeschriebene Rundgang, die *Manière de montrer le jardin de Versailles*, den Louis XIV für seinen Garten entwirft.¹⁰⁶⁹ Darin legt er seinen Wunschweg durch die Gartenanlagen fest, folgt aber nicht der Zentralperspektive, sondern sucht Überraschungen sowie besondere Ausblicke und bricht mit den geometrischen Vorgaben des Raumes. Mit der „Einsicht in die Perspektive, [dem] Bruch der Perspektive [und] überraschende[n] Wendungen“ wird zudem eine Simulation dessen vorgegeben und niedergeschrieben, was auf einem spontanen Spaziergang geschehen könnte.¹⁰⁷⁰ Die *Manière de montrer le jardin de Versailles* ist keine Prosabeschreibung eines Rundgangs durch die

1067 Vgl. Cordey, *Vaux-le-Vicomte* (1924), S. 12.

1068 Vgl. Krüger, *Inszenierte Natur als Fortsetzung der Politik mit gartenbautechnischen Mitteln* (2001), S. 222.

1069 Louis XIV, *Manière de montrer le jardin de Versailles* (1982).

1070 Vgl. Krüger, *Inszenierte Natur als Fortsetzung der Politik mit gartenbautechnischen Mitteln* (2001), S. 221.

Gartenanlagen von Versailles, wie sie die *Clélie* von Madeleine de Scudéry und Félibiens Beschreibung von Vaux-le-Vicomte sogar sehr literarisch entwickeln. Louis XIV Text ist im Gegensatz dazu eine trockene Aneinanderreihung von lakonischen Anweisungen, deren Befehlston jegliches Abweichen von der vorgegebenen Route ausschließt.¹⁰⁷¹

Der Gartenrundgang unterstreicht also die machtpolitische Funktion von Versailles: Die prunkvollen Parkanlagen sollten durch die von ihnen ausgehende Lust jedes andere Vergnügen ersticken. Diese Überwältigung der Sinne (auch durch rauschende Feste) sollte zu einer Auslöschung des ‚agon‘ führen, der Kampfeslust. Versailles verweist dabei auf antike Mythen um Aineas und Odysseus, die von Dido und Kalypso mit allen Annehmlichkeiten des Lebens umgeben wurden, ihre Willenskraft verloren und sich erst nach langem Zögern aus dem einschläfernden Müßiggang befreien konnten. Analog dazu wird der Adel durch ein strenges, ausgefeiltes Hofzeremoniell kontrolliert und durch die Pracht der Residenz und der dort gefeierten Fest beschäftigt. Die Adligen sollten durch beständige Ablenkung und einen angenehmen Lebensstil keine Gelegenheit mehr haben, an Widerstand zu denken.¹⁰⁷² Versailles steht somit nicht nur für *negotium*, das politische Handeln, sondern auch für den Müßiggang, die *otiositas*. Vaux-le-Vicomte hingegen war zwar nicht weniger opulent angelegt als die Residenz von Louis XIV, es sollte jedoch eher die künstlerischen Ambitionen des Schlossherrn und seine Affinität zu den Künsten ausstellen und entwickelte sich später als verklärter Ort des *otium*. Vaux-le-Vicomte steht somit zwischen dem öffentlichen Raum des Königshofes, in dem alle (bis auf den König selbst) Untertanen sind, und dem privaten Salon, in dem jede Person etwas Besonderes ist.¹⁰⁷³ Zwar ist es als ‚kleiner Hofstaat‘ von Nicolas Fouquet konzipiert, es hat jedoch weder einen rein privaten, noch einen gänzlich öffentlichen Charakter. Diese Zwischenposition bietet die Möglichkeit, die Beziehung des Künstlers zur (höfischen) Gesellschaft neu auszuhandeln und erscheint als Ausweg neben der Alternative des Salons. Durch den repräsentativen Charakter untersteht seine Kunst immer

1071 Vgl. Hoog, [Introduction] (1982), S. 14. Die *Manière de montrer le jardin de Versailles* wurde zu Lebzeiten von Louis XIV nie veröffentlicht und existiert in sechs verschiedenen Varianten. Louis XIV scheint sie vor allem für das für die Gärten und Brunnen verantwortliche Personal verfasst zu haben, um auch in seiner Abwesenheit den reibungslosen Ablauf eines Besuchsprogrammes hoher Gäste zu gewährleisten. Auffällig in der *Manière de montrer le jardin de Versailles* ist, dass Louis XIV keinen Bezug auf die mythische Symbolik des Gartens nimmt, nicht einmal auf das Sonnenmotiv, das er sonst mit seiner Herrschaft verbindet. Dagegen zeigt er großes Feingefühl für die ästhetischen Effekte der jeweiligen Perspektiven. Vgl. für eine ausführlichere Analyse der *Manière de montrer le jardin de Versailles* die von Simone Hoog betreute Ausgabe von 1982.

1072 Vgl. Krüger, *Inszenierte Natur als Fortsetzung der Politik mit gartenbautechnischen Mitteln* (2001), S. 222.

1073 Vgl. Dandrey, *La Fontaine et Molière à Vaux* (1994), S. 20.

noch der extrem strengen Reguliertheit des absolutistischen Systems. Für den Künstler besteht dennoch die Möglichkeit, aus diesem durch die Distanzierung zum offiziellen Königshof auszubrechen.¹⁰⁷⁴

In La Fontaines Werk wird diese Verbindung von Salon bzw. Garten und dem antiken Konzept der Muße zunächst in seinem Poem *LE SONGE DE VAUX* deutlich. Der Autor thematisiert das ‚otium‘ hier sogar auffällig deutlich. Denn gleich zu Beginn des Textes – also an einem strategisch wichtigen Ort – wird die Bedeutung von Muße für das künstlerische Schaffen betont. Die „molle oisiveté“ verweist zwar begrifflich eher auf den Müßiggang, denn sie ist nicht durch Aktivität, sondern durch Bewegungslosigkeit gekennzeichnet.¹⁰⁷⁵ Sie muss dennoch als *otium* charakterisiert werden, denn erst sie ermögliche es, ein Kunstwerk ohne Zeitdruck zu vollenden:

Artisans qui peu chers, mais qui prompts et subtils,
N'ont besoin pour bâtir de marbre ni d'outils,
Font croître en un moment des fleurs et des ombrages,
Et, sans l'aide du temps, composent leurs ouvrages.¹⁰⁷⁶

In diesem Sinne verwendet er den Begriff ‚loisir‘ auch in der Vorrede zu *Daphnis et Alcimadure* (XII-24). Hier entschuldigt der Fabulist seine vergleichsweise kurz geratene Widmung mit Verweis auf seine schwindenden Kräfte:

Je vous dirai donc... Mais tout dire,
Ce serait trop; il faut choisir,
Ménageant ma voix et ma lyre,
Qui bientôt vont manquer de force et de loisir.¹⁰⁷⁷

Neben der nötigen Kraft fehle ihm also vor allem die nötige Zeit, aber auch Muße, um noch umfangreichere literarische Werke zu verfassen. Er müsse seine Kräfte schonen und beschränke sich auf das Wesentliche.

Ebenfalls am Anfang eines Werkes, in der Oper *DAPHNÉ* (1674),¹⁰⁷⁸ findet sich eine dritte explizite Erwähnung der Muße. Dort wird sie von Vé-

1074 Vgl. Marc Fumaroli in der *Discussion* in Dandrey, *La Fontaine et Molière à Vaux* (1994), S. 22.

1075 Vgl. La Fontaine, *Le Songe de Vaux*, OD S. 82f..

1076 La Fontaine, *Le Songe de Vaux*, OD S. 83.

1077 XII-24 *Daphnis et Alcimadure*, V. 9–12.

1078 Erstmals veröffentlicht 1682.

nus mit dem Adjektiv ‚charmant‘ versehen und als „repos délicieux“ beschrieben.¹⁰⁷⁹

Ne point souffrir
Ne point mourir,
Et ne rien faire,
Que peut-on souhaiter de mieux?
Ce qui fait le bonheur des dieux,
C'est de n'avoir aucune affaire,
Ne point souffrir,
Ne point mourir,
Et ne rien faire.¹⁰⁸⁰

Es ist ein Zustand, in dem man nicht leidet, nicht stirbt und nichts tut – eine Aufzählung, die zur Steigerung wiederholt wird – und sich um keine geschäftlichen Angelegenheiten kümmern muss. Muße wird wie in der griechischen Philosophie zur Voraussetzung von Glückseligkeit, dem höchsten Gut. Allein eine Bemerkung von Minerve weist darauf hin, dass es auch die ‚schlechte‘ Muße gibt, den auf Dauer langweiligen Müßiggang – den „repos ennuyeux“.¹⁰⁸¹

Bei diesen Zitaten handelt es sich um die wenigen Stellen in La Fontaines Werk, an denen Muße explizit thematisiert wird. Sie stehen dort aber in Verbindung zu literarischen Inszenierungen von Gärten und lassen deshalb den Schluss auf eine grundlegende Verknüpfung von Muße und Garten in La Fontaines Schriften zu. Diese intellektuelle Haltung wird in den FABLES vor allem in den Einleitungstexten deutlich. Die zahlreichen Verweise auf die Philosophen Sokrates und Platon vergegenwärtigen die griechische Antike und das dortige Lebensideal. Dieses bestand in den philosophischen Konzeptionen von Platon und Aristoteles in der *scholē*, der griechischen Muße.¹⁰⁸² Der Schöpfungsmythos der Fabel, in dem Sokrates die Wesensverwandtschaft von Fabel und Philosophie verkörpert, erhebt das Fabeldichten zudem in den Rang eine Mußeetätigkeit.

Eine intratextuelle und ästhetische Interpretation der ersten Fabel, *La Cigale et la Fourmi* (I-1), offenbart zudem im Anschluss daran die Bedeu-

1079 Vgl. La Fontaine, *Daphné*, OD S. 361.

1080 La Fontaine, *Daphné*, OD S. 361f..

1081 Vgl. La Fontaine, *Daphné*, OD S. 360.

1082 Siehe dazu Platon, *rep.*, 369b–373d, 536, 537a und 401d sowie *leg.*, 803b und 803e, und Aristoteles, *eth. Nic. Ethik*, 1094a und 1177b sowie *pol.*, 1254a, 1278a, 1328b–1329b, 1334a und 1337b.

tung der Muße für La Fontaines Werk.¹⁰⁸³ La Fontaine entwickelt eine Gegenüberstellung antiker Tätigkeitsformen. Die Ameise verkörpert in der Fabel ‚ponos‘ bzw. ‚labor‘, die subsistenzsichernde, landwirtschaftliche Arbeit, die eigentlich von Sklaven und Heloten – freien Menschen ohne Bürgerrecht –, verrichtet wurde.¹⁰⁸⁴ Die Zikade dagegen repräsentiert das antike Ideal der Muße, ‚scholē‘ bzw. ‚otium‘,¹⁰⁸⁵ da sie weder mit der Beschaffung von Nahrungsmitteln, noch mit der Verwaltung öffentlicher Angelegenheiten (*negotium*) beschäftigt ist, sondern sich Philosophie und Kunst widmet. Sie braucht nicht einmal Nahrung: Der Legende nach waren die Zikaden Menschen, die so sehr vom Gesang der Musen bezaubert waren, dass sie darüber das Essen vergaßen und starben, ohne es zu merken. Aus ihnen entstanden die Zikaden, die von den Musen das Privileg erhielten, keine Nahrung zu benötigen. Nach ihrem Tod steigen sie dem Mythos nach zu den Musen auf und berichten diesen, wer auf der Erde die Künste geehrt hat.¹⁰⁸⁶ In einem Verweis auf den *SONGE DE VAUX* wird zudem die Bedeutung von Vaux-le-Vicomte für La Fontaines Muße-Konzept deutlich. Sein fragmentarisches Poem inszeniert die Gartenanlagen von Vaux-le-Vicomte in einem Wettstreit der Musen, an dem auch Hortésie, die Muse der Gartenbaukunst, teilnimmt. Als Muse verweist sie aber auf die Zikade, was durch eine dezente intertextuelle Verweisstruktur markiert wird. In der Fabel singt die Zikade „nuit et jour“ (V. 19), im Poem wird mit der gleichen Wendung die Bewegungslosigkeit der Muße charakterisiert. Diese wiederum kann nicht einmal der Hahnenschrei bzw. sein Gesang, „le chant des coqs“¹⁰⁸⁷ aufwecken, was zurück auf den Gesang der Zikaden verweist.

Muße wird also in den *FABLES* zwar nicht ausdrücklich thematisiert, ist aber insbesondere durch die erste Fabel programmatisch in das Werk eingeschrieben ist. Während für die Salonkultur die sozialen Praxen der Konversation und des Spaziergangs als mußeprägend identifiziert werden können, stellt sich das Konzept in den *FABLES* als differenzierter dar, knüpft dadurch aber an einen in der historischen Entwicklung entscheidenden Aspekt an: die Bildung.

Platon leitet in diesem Zusammenhang ihre Entstehung aus veränderten

1083 Siehe dazu auch Abschnitt III, Kapitel 4.2 und Peter, *Fable et philosophie au seuil du recueil* (2017).

1084 Siehe für das lateinische ‚labor‘-Konzept Schalk, *Otium im Romanischen* (1992), S. 229f. und Cicero, *Tusc.* II, 35.

1085 Siehe zum griechischen Konzept der *scholē* auch Welskopf, *Probleme der Musse im alten Hellas* (1962), S. 182 und S. 188, sowie Arlt/Zech, *Arbeit und Muße* (2015), S. 15 und Stumpp, *Müßiggang als Provokation* (1991), S. 183. Zum lateinischen Konzept des ‚otium‘ vgl. Seneca, *dial. De otio*, VI.2.

1086 Vgl. Platon, *Phaidr.* 259bc.

1087 Vgl. La Fontaine, *Le Songe de Vaux*, OD S. 83.

gesellschaftlichen Produktionsbedingungen ab.¹⁰⁸⁸ Die vor allem körperliche Arbeit der Ackerbauern, die der Versorgung mit Lebensmitteln dient, ist anfangs von allen verrichtet worden, sodass sich jede Familie selbst versorgen konnte. Nachdem sich die Menschen über die Großfamilie hinaus zu größeren Gemeinschaften zusammenschlossen, in denen durch eine Produktivitätssteigerung nicht mehr alle Personen die existenzsichernde Arbeit verrichten mussten, bildeten sich verschiedene Berufszweige heraus. Die dadurch entstehende Arbeitsteilung führte zu einer zunehmenden Spezialisierung der unterschiedlichen Tätigkeiten bis zu einem Grad, der für ihre Ausübung eine Ausbildung notwendig machte. Daraus resultierte die Notwendigkeit der *paideia*, der Bildung, die allerdings eine Voraussetzung hatte: Wer (aus)gebildet werden sollte, musste von der subsistenzsichernden Arbeit (zumindest teilweise) befreit sein, ebenso wie diejenigen, die ihrerseits (aus)bilden sollten. Neben die Zeit für Erwerbsarbeit, *ascho-loi*, trat so eine Zeit für (Aus-)Bildung, die *scholē*, die sich später zur Muße entwickelte.

Die FABLES knüpfen an diesen Aspekt an und inszenieren den Garten vor allem als Bildungsort. Dieser wird in den einzelnen Texten nur wenig beschrieben und hebt sich von den üppigen literarischen Darstellungen von Vaux-le-Vicomte und Versailles ab. Dadurch liegt der Fokus nicht auf den ästhetischen Grundlagen des Gartens und seiner Wirkung auf den Betrachter, sondern auf den mit dem Garten verbundenen Tätigkeiten. Der erste Garten der FABLES wird programmatisch schon in der *Vie d'Ésope le Phrygien* erwähnt. Er dient hier als Rahmen, in dem sich die Klugheit Äsops entfalten kann, und steht der gelehrten Einfalt des Philosophielehrers gegenüber, dem Äsop in dieser Zeit noch als Sklave dient. Gartenarbeit wird mit Philosophie verglichen im Sinne eines profunden Wissens über die Welt. Der Gärtner müsse die Bedingungen in seinem Garten kennen, damit etwas wachsen kann, so wie der Philosoph wissen müsse, womit er es zu tun hat, um zu wahren Erkenntnissen zu gelangen. Diese Konzeption zeigt sich in einer Anekdote aus dem Leben Äsops: Ein Gärtner bittet den Philosophielehrer um Rat, jedoch weiß dieser ihm nicht zu helfen und bemüht deshalb die göttliche Vorsehung. Äsop hingegen erkennt das Problem und kann helfen. Der praktischen Intelligenz des mythischen Fabeldichters steht die eitle und zugleich abgehobene Weisheit eines selbsternannten Philosophen gegenüber. Zugleich entsteht in der Verbindung von Philosophie und Gartenbau ein Bildungsideal, in dem sich das moralistische Motto ‚connaître soi-même‘ auf die Beziehung zwischen Lehrer und Schüler übertragen lässt: Als Lehrer (Gärtner) muss man seinen Schüler (den Garten) kennen, damit man ihn angemessen unterrichten (kultivieren)

1088 Siehe dazu Platon, *rep.*, 369b–373d, 536, 537a und 401d sowie *leg.*, 803b und 803e.

kannst, denn man wird ihn nichts lehren können (nichts in ihm anbauen können), was nicht zu ihm passt. „Le jardin judicieusement cultivé, fécond et faisant la joie de son maître, symbolise l'heureux équilibre entre nature et culture, désirs spontanés et discipline morale.“¹⁰⁸⁹ Der kultivierte Garten verkörpert also den Ausgleich zwischen roher Natur und strenger Moral, deren harmonisches Gleichgewicht als Bildungsideal firmiert. Diese Verknüpfung von Garten und Bildung wird in den FABLES zu einem grundlegenden Motiv.

Le Jardinier et son Seigneur (IV-4) nimmt das Gartenmotiv als erste Fabel auf. Ein Gärtner ruft in diesem Apolog den Fürsten zu Hilfe, um einen Hasen aus seinem Garten zu verjagen. Der Fürst kommt dieser Bitte bereitwillig nach, verwüstet aber mit seiner Jagdgesellschaft das Grundstück und missbraucht die Tochter des Gärtners, welche den Garten, Symbol auch der Weiblichkeit, Schönheit und Fruchtbarkeit, gleichsam dupliziert und die brutale Zerstörung desselben unterstreicht. Der Garten mit Blumen (V. 7) und Pflanzen (V. 5) ist mit „plaisir“ (V. 6) und „félicité“ (V. 9) verbunden und erscheint als kleines Paradies, in dem das Angenehme mit dem Nützlichen, Natur und Kultur erfolgreich kombiniert werden. Die Hybris des Gärtners und die Rücksichtslosigkeit des Fürsten führen aber zu einer Zerstörung, deren Ausmaß durch die Beschreibungen ‚piteux‘ (V. 43), ‚pauvre‘ (V. 44), ‚plaie‘ und ‚horrible‘ (V. 49) gesteigert wird. Die Mühe, die notwendig ist, um ein Stück Land in einen fruchtbaren Garten zu verwandeln, verweist auf die Notwendigkeit von Bildung: Auf diese Weise kann der Mensch einerseits lernen, eine Situation richtig einzuschätzen, und andererseits der Natur und seinen Mitmenschen mit Respekt zu begegnen. Bildung wird somit in ihrem zivilisatorischen Moment¹⁰⁹⁰ dargestellt, indem in der Umkehrung die Zerstörung des gepflegten Gartens – Symbol erfolgreicher Wissensaneignung und -speicherung – der Mangel an Kultur und Bildung der beiden Figuren herausgestellt wird.

L'Écolier, le Pédant et le Maître d'un jardin (IX-5) unterstreicht in der Folge den Wert einer sorgfältigen Unterweisung und verknüpft das Gartenmotiv explizit mit einem Erziehungskontext. Der Garten wird auch in dieser Fabel als kleines, fruchtbares, Glückseligkeit spendendes Paradies beschrieben (V. 6–13). In der Diatypose wird der antike Topos des *locus amœnus* aus den *Georgica* von Vergil aufgerufen.¹⁰⁹¹ Wie in *Le Jardinier et son Seigneur* (IV-4) soll jede Störung der Ordnung – in diesem Fall fällt ein frecher Schüler in die Obstbäume ein – beseitigt werden, was jedoch letztlich zur Zerstörung des gesamten Gartens führt. Eine Steigerung un-

1089 Sweetser, *Le Jardin* (1982), S. 66.

1090 Vgl. auch Sweetser, *Le Jardin* (1982), S. 68.

1091 Vgl. Heller, *Les Ornaments de la poésie* (1994), S. 88.

terstreicht die zunehmende Gewalt, welcher der Baum zum Opfer fällt: „grim pant sans égards“ (V. 13), „Gâtait jusqu’aux boutons“ (V. 14) und „ébranchait l’arbre“ (V. 16). In seiner Verzweiflung bittet der Gärtner den Lehrer des Schülers um Hilfe und führt damit die Katastrophe herbei:

[...] Le Pédant, de sa grâce,
 Accrut le mal en amenant
 Cette jeunesse mal instruite:
 Le tout, à ce qu’il dit, pour faire un châ timent
 Qui pût servir d’exemple, et dont toute sa suite 25
 Se souvînt à jamais comme d’une leçon.
 Là-dessus il cita Virgile et Cicéron,
 Avec force traits de science.
 Son discours dura tant que la maudite engeance
 Eut le temps de gâter en cent lieux le jardin.¹⁰⁹² 30

Ähnlich wie in *Le Jardinier et son Seigneur* (IV-4) steht der Garten als Symbol für den bildungsbedürftigen Menschen. Während dort die Ursache des Bildungsmangels jedoch eine Leerstelle bildet, wird sie in dieser Fabel ausdrücklich benannt. Denn La Fontaine verbindet sein Plädoyer für Bildung mit einem Angriff auf die ‚pédants‘, die Lehrer, „qui ne se sont souciés pas d’éduquer les enfants qui leurs sont confiés, ils ne songent qu’à leur remplir la mémoire“. ¹⁰⁹³ Die ‚boutons‘ fungieren dabei als Symbol der Erziehung: „Les boutons sont «les *semina ingenii* que tout enfant porte en lui à sa naissance, et qu’il a fallu d’abord écraser par une éducation néfaste pour qu’apparaissent ces petits monstres destructeurs.»“ ¹⁰⁹⁴ Odette de Mourgues bezeichnet die „boutons, douce et frêle espérance“ (V. 14) in diesem Sinne als „deux qualités essentielles du bonheur humain: exquise fragilité du bonheur présent, confiance injustifiée dans l’avenir“. ¹⁰⁹⁵ Sie stehen für die „douceur et fragilité de la vie“, sowie die „rêves de bonheur, promesse de la vie heureuse“. ¹⁰⁹⁶ Die „«semences de l’esprit» de l’Enfant, cultivés pour le Bien aurait [sic!] peut-être produit un petit ange, mais le malheureux Pédant les a écrasées avec le résultat que l’on sait.“ ¹⁰⁹⁷ Ein kompetenterer Erzieher hätte die guten Anlagen seiner Schützlinge also zu entwickeln vermocht. Wobei nicht nur die Schüler einen Bedarf an Unterweisung haben,

1092 IX-5 *L’Écolier, le Pédant et le Maître d’un jardin*, V. 21–30.

1093 Sweetser, *Le Jardin* (1982), S. 67.

1094 Fumaroli, *La Fontaine. Fables* (1985), II, S. 364.

1095 De Mourgues, *O Muse, fuyante proie* (1962), S. 93.

1096 Heller, *Les Ornements de la poésie* (1994), S. 91.

1097 Fumaroli, *La Fontaine. Fables* (1985), II, S. 364.

denn schließlich war es der Gärtner, der die Folgen seiner Handlung nicht überblickt hat und die Zerstörung des Gartens provozierte. Die Verse 23 bis 25 sind auch an ihn gerichtet:

Le tout, à ce qu'il dit, pour faire un châtement
Qui pût servir d'exemple, et dont toute sa suite
Se souvînt à jamais comme d'une leçon.

Er wird bestraft, denn ihm sollte die Zerstörung des Gartens als Exempel und Lehre dienen, die er nie vergessen wird. Während die Verantwortung für die Verwüstung im *Jardinier et son Seigneur* (IV-4) noch bei den beiden Protagonisten liegt, sucht der Fabulist hier nach den Gründen für das un-zivilisierte Verhalten der Menschen. Während der Gärtner aus (IV-4) der Rücksichtslosigkeit seines Fürsten ausgeliefert ist, ergibt sich in der Figur des Pedanten aber die Möglichkeit auf Veränderung, denn er ist für das Verhalten des Schülers letztlich verantwortlich. Der Fabulist verweist somit auf die Hoffnung, dass ein anderer Lehrer, eine andere Erziehung also, auch ein anderes Verhalten bei den Schülern bewirken könnte.

Die Gefahren von schlechter Gärtnerei, also misslungener Bildung, illustriert auch die Fabel *Le Vieillard et les Trois Jeunes Hommes* (XI-8). Die drei jungen Männer machen sich über den alten Gärtner lustig, da es ihnen unsinnig erscheint, in seinem Alter noch Bäume zu pflanzen. Der Gärtner erklärt hingegen, dass seine Nachkommen ihm eines Tages dafür danken werden und weist die jungen Männer zudem darauf hin, dass sie nicht sicher sein können, tatsächlich länger zu leben als er. Deshalb seien ihre Zukunftspläne letztlich genauso fragwürdig wie seine. In der Tat sterben alle drei dann auch vor ihm: Während zwei der jungen Männer auf See und im Krieg umkommen, fällt der dritte pikanterweise von einem Baum. Er erscheint als Gegenbild zum alten Gärtner, der in seinem Garten bleibt und diesen nicht nur für sich, sondern für andere, seine Kinder und Enkel pflegt. Der Sturz vom Baum veranschaulicht die misslungene Gartenarbeit und illustriert die Folgen ungenügenden Weltwissens. Dies führe dazu, dass die Menschen den Sinn von Leben und Tod nicht erfassen können und nicht verstehen, dass auch Handlungen, die nicht direkt dem eigenen Wohlbefinden dienen, als sinnvoll erfahren werden können.¹⁰⁹⁸

In der Assoziation von Garten- und Bildungsarbeit stellt *Le Philosophe scythe* (XII-20) weitere problematische Folgen schlechter Gartenarbeit dar. Die Fabel erzählt von einem skythischen Philosophen, der einen griechischen Weisen besucht und beeindruckt ist von der Schönheit seines Gartens. Auf die Frage, warum der Weise die Pflanzen in seinem Garten so

1098 Vgl. Darmon, *Philosophie épicurienne* (1998), S. 272f..

stark beschneide, antwortet dieser, dass er nur das Überflüssige kürze. Der skythische Philosoph versucht dann, dieses Prinzip auch in seinem Garten umzusetzen und empfiehlt es zudem seinen Nachbarn. Es zeigt sich jedoch, dass er kein Bewusstsein für das rechte Maß hat, denn er beschneidet die Pflanzen seines Gartens zu stark, entfernt sogar „les branches les plus belles“ (V. 25), sodass schließlich alle Pflanzen eingehen. In der Maßlosigkeit des Gärtners zeigt sich seine Unfähigkeit, das Notwendige vom Überflüssigen zu unterscheiden. Während der griechische Weise nur das beschneidet, was zu viel ist, ist der skythische Philosoph nicht zu dieser Unterscheidungsleistung in der Lage.

Urteilkraft und Zurückhaltung zeichnen hingegen den epikureischen Weisen aus, der zu Beginn der Fabel mit den Göttern verglichen wird:

Homme égalant les Rois, homme approchant les Dieux,
Et comme ces derniers satisfait et tranquille.
Son bonheur consistait aux beautés d'un jardin.¹⁰⁹⁹

Sein Garten ist als Ort der Glückseligkeit konnotiert und gleichzeitig ein Bild der *autarkeia* des klassischen Weisen, der sich aus der hektischen Welt zurückgezogen hat. Diesem gegenüber steht der skythische Philosoph, dessen Reise ein unheilversprechendes Zeichen ist, das bei La Fontaine wiederholt auftritt. Die Hast, mit der er seine vermeintlichen Erkenntnisse an seine Nachbarn weitergeben will, und mit der er die Pflanzen in seinem Garten radikal stutzt (V. 23–29), zeigen ihn als Getriebenen. Er hat nicht die nötige Bildung, um die Zeichen von Lust und Leidenschaft richtig zu deuten. So versteht er nicht, dass die besondere Kunst und Lust des griechischen Gärtners in der Zurückhaltung besteht, in der Fähigkeit, Maß halten zu können.¹¹⁰⁰

Im *Songe d'un habitant du Mogol* (XI-4) wird der Garten nicht als Bildungsideal inszeniert, sondern als klassischer Rückzugsort. Der Fabulist erzählt hier von einem mongolischen Fürsten, der sich nach einem beunruhigenden Traum aus der Welt zurückzieht. Dabei wird über die „Champs Elysiens“ (V. 2) ein paradiesischer Garten evoziert. Explizit genannt und beschrieben wird dieser zwar nicht, er erscheint aber als idealer Rückzugs- und Mußeort, denn in ihm sind

[...] des biens sans embarras,
Biens purs, présents du Ciel¹¹⁰¹

1099 XII-20 *Le Philosophe scythe*, V. 5–7.

1100 Vgl. Darmon, *Philosophie épicurienne* (1998), S. 269–274.

1101 XI-4 *Le Songe d'un habitant du Mogol*, V. 20f..

zu finden. Die Einsamkeit erscheint zudem als „douceur secrète“ (V. 22), „loin du monde et du bruit“ (V. 24), wo „l'ombre et le frais“ (V. 24) genossen werden können. Der Gartencharakter zeigt sich schließlich in der „rive fleurie“ (V. 33) und den „ruisseaux“ als „doux objets“ (V. 32). Dieser Rückzugsort evoziert zudem über „les neuf Sœurs“ (V. 26), die Musen, das antike Ideal der Muße:

M'occuper tout entier, et m'apprendre des cieux
Les divers mouvements inconnus à nos yeux,
Les noms et les vertus de ces clartés errantes.¹¹⁰²

Der Garten als Ort des mußevollen Rückzugs zum Studium der Philosophie wird abschließend als Raum charakterisiert, an dem das lyrische Ich „sans remords“ (V. 40) sterben kann, wodurch der Bogen zu den im zweiten Vers evozierten „Champs Élysiens“ geschlagen wird, dem Reich der Toten in der griechischen Mythologie.¹¹⁰³ Wie *Le Philosophe scythe* (XII-20) plädiert diese Fabel also für Zurückhaltung, denn erst in der Ruhe des Gartens findet der mongolische Fürst seinen Frieden.¹¹⁰⁴

Die Fabel *L'Ours et l'Amateur des jardins* (VIII-10) schließt daran thematisch an, schränkt das Potenzial des Gartens als Rückzugs- und Mußeort zugleich aber auch ein. Sie berichtet von einem einsamen Gartenliebhaber, der in einem Bären einen Freund findet. Als sich eines Tages eine Fliege auf die Nase des Gartenliebhabers setzt und seinen Schlaf zu stören scheint, versucht der Bär, sie zu verjagen, damit sein Freund weiter in Ruhe schlafen kann. Der Pflasterstein, mit dem er nach der Fliege wirft, tötet aber nicht nur diese, sondern auch seinen Freund. Die rohe Gewalt des Bären, der nicht gelernt hat, die Folgen seiner Handlungen abzuschätzen, führt zum Tod des Gartenliebhabers, und in der Folge zur Verwilderung des Gartens. Der ursprünglich idyllische Rückzugsort wird zerstört. Die Einfalt des Bären dupliziert dabei den Gartenliebhaber, der sich als Folge seiner Einsamkeit den falschen, nämlich erstbesten Freund gesucht hat. Der Garten erscheint zwar als kleines Paradies, er allein kann den Menschen aber nicht glücklich machen (V. 19–21). Die Fabel betont somit den sozialen Aspekt von Muße. Als Rückzugsort ist der Garten zwar für sie geeignet, der Mensch brauche aber zusätzlich dazu die richtige Gesellschaft. Denn Einsamkeit oder die ‚falsche‘ Gesellschaft führen nicht zu erfolgreicher Muße und somit nicht zu Glückseligkeit.

1102 XI-4 *Le Songe d'un habitant du Mogol*, V. 27–29.

1103 Vgl. Dandrey, *Les Féeries d'Hortésie* (1996), S. 164b und 166a.

1104 Siehe für eine Interpretation dieser Fabel vor dem Hintergrund des Epikureismus vor allem Darmon, *Philosophie épicurienne* (1998), insbesondere S. 278–285.

Insgesamt wird der Garten in La Fontaines Werk nur selten explizit thematisiert, er erweist sich vielmehr als Motiv und ästhetischer Kontext. Einerseits prekäres Paradies, Symbol von Unschuld, Wissen und Neugier, das ständig bedroht ist und jederzeit verloren werden kann, ist er zugleich auch „[e]nclos protecteur et protégé, abrité des prédations et des désordres, incarnation du bel-et-bon des Grecs, de l'utile-et-agréable d'Horace, le jardin sans cesse est menacé de saccage.“¹¹⁰⁵ Als Ort des Rückzugs und des Schutzes repräsentiert er als Symbol der Weisheit die Hoffnung darauf, den Menschen zu kultivieren. Besonders im *SONGE DE VAUX*, der Oper *DAPHNÉ* und dem *PSYCHÉ* wird er in einer Reminiszenz an die *Georgica* von Vergil als bukolisch-pastorale Referenzfolie¹¹⁰⁶ inszeniert und somit als idealer Mußeort. Sie betonen dabei insbesondere seine Bedeutung für die künstlerische Inspiration. In den *FABLES* überwiegt hingegen ein pädagogisches bzw. bildungstheoretisches Interesse. Damit knüpfen sie nicht nur an Platons Konzeption der Muße (*scholē*) an, sondern aus gattungstheoretischer Perspektive auch an die *Georgica*.¹¹⁰⁷ Denn Vergils Werk gilt als Lehrgedicht über die Landwirtschaft und steht in einer langen Tradition dieser Textgattung, als deren hervorragendste Vertreter Hesiod mit den *Tagen und Werken*¹¹⁰⁸ und Lukrez' *De rerum natura* genannt werden können. Bis zur Zeit der klassischen griechischen Literatur galt die poetische Form als besonders eindringlich und für ein pädagogisches Anliegen deshalb gut geeignet. Im Hellenismus wurde dies umfunktioniert, sodass die pädagogische Aufbereitung eines Stoffes in der poetischen Form des Dozierens über ein Thema ein höheres Anliegen durchscheinen ließ.¹¹⁰⁹

An diese Tradition knüpfen die *FABLES* an, die in ihrer Akzentuierung des Gartens als literarischem Motiv auf seine Bedeutung für die Konstituierung des Mußekonzeptes verweisen. Mit dieser Schwerpunktsetzung stehen sie im Verbund mit dem *SONGE DE VAUX*, *DAPHNÉ* und dem *PSYCHÉ*, die den Garten als Ort des Rückzugs und der poetischen Inspiration etablieren. In den Fabeln erhält das Motiv des Rückzugs aber eine entscheidende Ergänzung: Muße kann nicht durch eine absolute Isolation von der

1105 Vgl. Dandrey, *Les Féeries d'Hortésie* (1996), S. 164b und S. 169a–170a.

1106 Vgl. La Fontaine, *Le Songe de Vaux*, „Fragment II“, FC S. 90 und Vergil, *georg.* IV, 113–148. Siehe hierzu auch Dandrey, *Les Féeries d'Hortésie* (1996), S. 163b. Mit den *Bucolica*, den Hirtengedichten von Vergil, haben die *FABLES* vor allem die häufige Verwendung von Zitaten und inter- und intratextuellen Verweisen, sowie die Anspielungen auf zeitgeschichtliche politische Ereignisse gemein. Vgl. Holzberg, *Einführung* (2016), S. 9.

1107 Die *Georgica* zählen wie Fabeln zu den ‚kleinen‘ literarischen Formen. Vergil nutze darüber hinaus Tiere für Einzelporträts heroischer Helden. Vgl. Holzberg, *Einführung* (2016), S. 30–33.

1108 Siehe besonders Hesiod, *op.* 201–381 und 694–763.

1109 Vgl. Holzberg, *Einführung* (2016), S. 12.

Gesellschaft erlangt werden. Sie kann vielmehr erst im Kontakt mit anderen Menschen wirksam werden, womit auf die aristokratisch-mondänen Salons verwiesen wird. Das zeitgenössische, in der Salonkultur wiederbelebte Muße-Konzept spiegelt sich in der Gartenmetapher auch im Bild der Figuren, die keinen Zutritt zum Garten, d. h. zum Salon haben: der König, die Ungebildeten und die Pedanten.¹¹¹⁰ Die Wiederbelebung der antiken Muße muss aber in einem Aspekt konkretisiert werden. Denn der Entscheidung für die Muße wohnt kein revolutionäres oder rebellisches Moment inne, sondern nur der Wunsch nach Legitimität. Der Adel reagiert also auf die Veränderung der politischen Machtverhältnisse nach der gescheiterten Fronde, und versucht, mit einer Wiederbelebung des antiken Muße-Konzeptes seine Existenz abseits des Hofes, ohne politische Funktion, zu legitimieren. Spaziergang und Konversation als wesentlichen Charakteristika der aristokratisch-mondänen Salonkultur bedingen in gewissem Sinne ein egoistisches, konservatives Motiv. Denn eine Veränderung der politischen Machtverhältnisse wird nicht angestrebt. Hier verweisen die FABLES im Bild des Gartens auf das bildungspolitische Potenzial der Muße. Sie beinhaltet zwar kein revolutionäres Moment, weist aber über den *status quo* hinaus auf eine anzustrebende Zukunft, in der Bildung zu kultivierten, zivilisierten Umgangsformen geführt hat.

Mit der Interpretation der FABLES als ästhetischem Dispositiv, in dem die zeitgenössischen Prinzipien des Gartenbaus zum Tragen kommen, besteht letztlich ein Mittel, die Struktur des lafontaineschen Fabelwerks zu entschlüsseln. Dass letzteres auch als ein epistemisches Modell gelesen werden kann, das eine Haltung zum Ausdruck bringt, wird durch ein Verständnis der FABLES als Ort der Muße deutlich, der auf das Bedürfnis des entmachteten Adels reagiert und ihm in der Muße eine Legitimation seiner neuen, an den Salon gebundenen Lebensweise bietet. „Les fables ne sont pas ce qu’elles semblent être.“ Und: „Le conte fait passer le précepte avec lui.“¹¹¹¹ Ein Verständnis des Werkes als ästhetisches Dispositiv und Ausdruck einer bestimmten Haltung lässt diese Aussagen nun in einem anderen Licht erscheinen. La Fontaines Sammlung erweist sich somit als aufs engste mit dem historischen Kontext verwobener Text, in dem die ästhetischen, philosophischen, gesellschaftlichen und auch die persönlichen Kontexte seines Entstehens sichtbar werden. In diesem Sinne verkörpern diese Kontexte die Weisheit der FABLES.

1110 Siehe dazu auch Bassy, *Les Fables de La Fontaine* (1976), S. 416–418.

1111 La Fontaine, VI-1/2 *Le Pâtre et le Lion – Le Lion et le Chasseur*, V. 1 und V. 4.

V. Schlussbetrachtung: Die *moralité* im Labyrinth

Zwischen 1664 und 1667 wird in den Gärten von Versailles im Rahmen der von Louis XIV angeordneten Umgestaltung ein Labyrinth angelegt. Dabei nehmen die Gartenarchitekten eine zeitgenössische Mode auf, denn fast alle damaligen Parkanlagen beinhalten ein Labyrinth, das seit dem 16. Jahrhundert in vergleichbaren Anlagen nachgewiesen ist. Bis dahin tritt es zumeist als Element christlicher Klosteranlagen auf, allerdings in Gestalt geometrischer Strukturen, bei denen genau ein Weg ohne Kreuzung zum Zentrum und wieder hinausführt. In Versailles hingegen wird ein Irrgarten mit Sackgassen und Kreuzungen angelegt. Der zunächst nur aus den Hecken bestehende Gartenbereich wird schließlich ab 1671/1672 um 38, später 40 Ensembles aus Bronzefiguren ergänzt, die Szenen aus Fabeln darstellen und jeweils durch einen Vierzeiler beschrieben werden.¹¹¹² Die Pläne für das 1674/1675 fertiggestellte Labyrinth entwirft der Gartenarchitekt André Le Nôtre, der nach der Entmachtung von Nicolas Fouquet von Louis XIV mit der Gestaltung der Gärten von Versailles beauftragt wurde. Die bronzenen Figurenensembles der im 18. Jahrhundert wieder zerstörten Anlage werden zumeist Charles Le Brun (1619–1690) zugeschrieben, stammen aber mit größerer Wahrscheinlichkeit von Charles und Claude Perrault (1613–1688).¹¹¹³

Das Labyrinth von Versailles eignet sich auf besondere Weise, um die Gestaltung der FABLES als Garten beispielhaft zu veranschaulichen. Es gibt zunächst eine feste Route vor und legt auch die Reihenfolge der Brunnen und Fabeln fest. Die Anordnung der Tiergruppen ist zudem bewusst gewählt: Der Spaziergang soll eine „quête à la fois physique et morale d'une heureuse issue“ verkörpern, deren vierzig Fabeln die vierzig Stationen auf

1112 Vgl. Ruge, *Das Labyrinth in Wörlitz* (2008), S. 137 und Wilhelm, *Le Labyrinthe de Versailles* (1936), S. 44. Diese Art der Darstellung verweist auf die mittelalterlichen Vorgänger der neuzeitlichen Fabeldichtung, die Embleme, und spiegelt zugleich die Tradition, Fabeln zu illustrieren. Auch die erste Ausgabe von La Fontaines FABLES erscheint bereits mit Illustrationen von François Chauveau. Im Unterschied zu den Emblemen hat die Illustration der lafontaineschen Apologe jedoch nur eine dekorative Funktion und gehört nicht genuin zur Fabel. Siehe dazu auch Dandrey, *La Fable de La Fontaine et les deux usages de l'image* (2013), S. 113b–114a.

1113 Vgl. Wilhelm, *Le Labyrinthe de Versailles* (1936), S. 45. Le Brun, der wie Le Nôtre nach seinem Wirken in Vaux-le-Vicomte gewissermaßen von Louis XIV übernommen wurde, entwarf zahlreich Elemente der Gärten von Versailles und orientierte sich dafür an antiken Vorbildern. Die Bronzefiguren im Labyrinth wirken jedoch fast naiv-infantil, sodass Le Brun Urheberschaft zweifelhaft erscheint. Jacques Wilhelm sieht für den Entwurf der Brunnen daher Charles Perrault, „Premier commis à la Surintendance des bâtiments“, und dessen Bruder, den Architekten Claude Perrault (1613–1688), verantwortlich, die auch die Pläne für zahlreiche andere Gebäude in Versailles und Paris erstellt hatten.

dem Weg zur Weisheit darstellen.¹¹¹⁴ Mehrere kleine Pfade ermöglichen es aber, im Labyrinth von Versailles vom eigentlich vorgegebenen Weg abzuweichen oder zurückzugehen. Ursprünglich hat es nur einen Eingang und soll auch nur durch ein eigens eingerichtetes Tor verlassen werden, das gleichzeitig nicht als Eingang benutzt werden kann. Ein Zaun verhindert zudem ein ‚wildes‘ Betreten oder Verlassen der Anlage.¹¹¹⁵ Der eigentlich vorgegebene Weg wird nur selten genommen, was auch aus der von Louis XIV entworfenen *Manière de montrer le Jardin de Versailles* hervorgeht. Bei diesem geplanten Rundgang durch die Gärten von Versailles wurde das Labyrinth ebenfalls passiert, aber nicht in Gänze abgeschritten.¹¹¹⁶ Trotz der letztlich freien Benutzung scheint das Labyrinth eine gewisse Wirkung auf das Publikum nicht verfehlt zu haben. Charles Perrault führt in seiner *Description du Labyrinthe de Versailles* (1677) aus, wie leicht man sich in ihm verirren kann, und welche Überraschungen jeder Schritt bietet. Dazu trage die labyrinthische Wegstruktur ebenso bei wie die unterschiedlich gestalteten, kunstvoll ausgeführten Springbrunnen. Den Aufenthalt in diesem Teil von Versailles betrachtet Perrault deshalb als besonders angenehm.¹¹¹⁷

1114 Vgl. Jehasse, *De La Fable aux Fables* (1981), S. 331f..

In diesem Sinne knüpft der Irrgarten von Versailles an das klassische Motiv des Labyrinths als Überwindungsschema an, beispielsweise im Mythos des Minotaurus. Im christlichen Kontext dient es hingegen der Suche nach Gott. Der Pfad im christlichen Labyrinth ist ohne Kreuzungen, dafür so verschlungen, dass der Weg vom Ausgangspunkt zum Zentrum so lang wie möglich ist. Der Weg selbst soll den Menschen hier führen und ihm so ermöglichen, seine Konzentration auf sich selbst zu richten. Während das Labyrinth mit Sackgassen und Kreuzungen als Symbol für die Verwicklungen des Menschen in der materiellen Welt und als allumfassendes Symbol des menschlichen Lebens schlechthin gilt, dient das christliche Labyrinth im Rahmen der spirituellen Meditation als Weg der geistigen Läuterung. In der Moderne ist hingegen eine Verschiebung hin zum Topos der Ausweglosigkeit zu beobachten. Vgl. Ruge, *Das Labyrinth in Wörlitz* (2008), S. 137 und S. 145. Die vierzig Brunnen können auch als Verweis auf die vierzig Tage, die Jesus in der Wüste verbracht hatte, gelesen werden. Vgl. Mk. 1.12–13, Lk 4,1–13 und Mt 4,1–4.

1115 Der tatsächliche Eingang wird allerdings häufig auch als Ausgang benutzt. Ein drittes Tor erlaubt ebenfalls, das Labyrinth zu verlassen, dient aber vor allem den Gärtnern als Wirtschaftsweg. Später werden noch zwei weitere Ausgänge angelegt, um den Aufenthalt im Labyrinth abkürzen zu können. Vgl. Jehan, *Le Labyrinthe de Versailles* (1899/1900), S. 93ab, S. 130 und S. 144b.

1116 Vgl. Jehan, *Le Labyrinthe de Versailles* (1899/1900), S. 93ab, S. 130 und S. 144b. Neben der Wertschätzung des Königs, die sich darin ausdrückt, hat das Labyrinth zudem die Besonderheit, dass es der einzige Gartenbereich von Versailles ist, der nicht später wieder von Louis XIV in seiner Gestalt verändert wird. Die Öffentlichkeit hat keinen freien Zutritt zu diesem Irrgarten. Vielmehr schien es zunächst einer der Lieblingsorte des Dauphin gewesen zu sein, der sich dort sehr gern aufgehalten haben soll (vgl. beispielsweise Lister, *A Journey to Paris*, 1699, S. 203) – der gleiche Thronfolger, dem auch die *FABLES* gewidmet sind. Daraus eine pädagogische Absicht abzuleiten, in der die Erziehung des Dauphin, die in den *FABLES* begonnen wird, an diesem Ort nicht unterbrochen werden sollte, ist jedoch eher spekulativ. Vgl. auch Wilhelm, *Le Labyrinthe de Versailles* (1936), S. 48f..

1117 Vgl. Perrault, *Description du Labyrinthe de Versailles* (1677), S. 3–7.

In der Tat verhindern übermannshohe Hecken einen Gesamtüberblick und kanalisieren die Blickrichtung, wodurch das Orientierungsvermögen herausgefordert wird. Von jedem Standort aus können mindestens zwei, häufig sogar mehr Figurenensembles gesehen werden. Das Labyrinth stellt sich als Raum verführerischer Perspektiven dar, kann aber auch zu Sackgassen oder falschen Ausgängen führen.¹¹¹⁸ Das Plätschern der Wasserstrahlen in den Springbrunnen verleiht den Tierplastiken darüber hinaus gleichsam eine Stimme, sodass das Publikum glaubt, den Fabeln zuhören zu können.

Die Arbeiten an diesem Labyrinth stehen in einer auffälligen zeitlichen Nähe zur Veröffentlichung des ersten Teils der *FABLES* von La Fontaine 1668. Allerdings ist umstritten, ob die in Versailles dargestellten Fabeln an seine Texte angelehnt waren. Während viele der Künstler, die von Fouquet für die Gestaltung seines Anwesens in Vaux-le-Vicomte beschäftigt worden waren, nach dessen Entmachtung in den Dienst des Königs wechselten, hielt La Fontaine Fouquet die Treue. Er stand deshalb bei Louis XIV lange in Ungnade und wurde noch 1675 wegen einer Neuausgabe der *CONTES* verhaftet. Offiziell diente der griechische Fabeldichter Äsop als Quelle der ausgewählten Apologe. Und tatsächlich zeigen die Ensembles in Versailles auch Figuren, die nicht im ersten Band der *FABLES* auftreten. Da aber einzelne Figuren auch bei Äsop unbekannt sind, ist davon auszugehen, dass verschiedene Quellen als Grundlage für die Gestaltung des Labyrinths gedient haben. Einen besonderen Einfluss auf die Wahl der darzustellenden Fabeln scheint die königliche Ménagerie – eine Art Vorläufer der Zoologischen Gärten – gehabt zu haben, denn alle Tiere, die im Labyrinth als Figuren zu sehen sind, lebten zu der Zeit in der Ménagerie.¹¹¹⁹ Gleichwohl mag der publizistische Erfolg der *FABLES* ein Anlass gewesen sein, den 1664 begonnenen Gartenbereich mit Fabeldarstellungen auszuschnücken.

Direkte Belege, die auf eine Verbindung der *FABLES* und dem Labyrinth in Versailles hinweisen, gibt es jedenfalls nicht. La Fontaine selbst erwähnte es mit keinem Wort, auch nicht im *PSYCHÉ*, der lyrischen Beschreibung von Versailles. Zwar wird dort auf einen Irrgarten verwiesen, bei diesem handelt es sich aber nicht um das angesprochene Labyrinth.¹¹²⁰ Das Verhältnis von

1118 Vgl. Bassy, *Les Fables de La Fontaine* (1976), S. 387–390 und Tausch, *Im Irrgarten* (2003), S. 80 und S. 84.

1119 Siehe dazu Wilhelm, *Le Labyrinthe de Versailles* (1936), S. 51.

1120 Vgl. Bassy, *Les Fables de La Fontaine* (1976), S. 392f..

So wie La Fontaine nie ein Wort über das Fabellabyrinth verliert, scheint auch Charles Perrault in seinem Kommentar jeden Anschein einer Nähe zu La Fontaine vermeiden zu wollen. Der Dichter und sein Werk werden in der *Description du Labyrinthe de Versailles* mit keinem Wort erwähnt. Allerdings erinnert der Stil des 'Textes an Perraults Beschreibung von La Fontaine im ersten Band der *Hommes Illustres* (2003), 1, hier S. 212–215. Zudem fällt auf, dass der Begriff 'fontaine' in Perraults Beschreibung des Labyrinths – ebenso wie andere Elemente der Gartenanlagen – großgeschrieben wird. Er wird

Labyrinth und Fabelsammlung wird nach wie vor in der Forschung diskutiert. Die Auffassung, der zufolge es als Ergänzung zu den FABLES konzipiert worden ist, spiegelt sich in einem Tagebucheintrag des englischen Wissenschaftlers Martin Lister (1639–1712), der 1698 Paris besuchte. Nach seiner Besichtigung der Gärten von Versailles bemerkte er zum Labyrinth, dass es analog zu den FABLES ein Kommentar zu Äsop sei. Es sei deshalb als Kommentar zu den FABLES konzipiert, so wie La Fontaine seine Fabelsammlung als Kommentar zu Äsop inszeniert habe.¹¹²¹ Eine andere Theorie stellt fest, dass der Stil der Statuen des Labyrinths nicht zur sonstigen Ästhetik von Versailles passe, sondern eher zur Epoche von Vaux-le-Vicomte. Es sei daher anzunehmen, dass bereits in Vaux-le-Vicomte, wo schon alle Künstler zusammengearbeitet hatten, die später in Versailles u. a. das Labyrinth anlegen sollten, ein Irrgarten mit auf Fabeln beruhenden Figurenensembles geplant war. Für diesen sollte La Fontaine die Verse entwerfen – weshalb er möglicherweise überhaupt erst begann, sich mit Fabeln zu beschäftigen. Nach dem Sturz von Fouquet sei dieses Projekt erst in Versailles wieder aufgenommen worden. Mit La Fontaine habe man aber nicht mehr zusammenarbeiten können, da er beim König in Ungnade gefallen war. Der Dichter habe allerdings von diesen Plänen erfahren und sein eigenes Fabel-Labyrinth konzipiert: die FABLES. In Versailles habe man hingegen die alten Pläne umgesetzt, was auch den etwas nostalgischeren Stil erklären würde. Die Verse steuerte schließlich Isaac Benserade bei, der als bester Dichter seiner Zeit galt.¹¹²² Diese Theorie mag sicherlich einiges für sich haben, lässt sich jedoch ebenso wenig beweisen wie die Annahme, Le Brun und Le Nôtre hätten in geheimer Absprache mit La Fontaine dem Labyrinth ein subversives, geheimes Programm eingeschrieben. Diese These beruht auf der Feststellung, dass die Wege im Labyrinth nicht geometrisch angelegt sind, wie es für die Gärten von Versailles üblich war. Darüber hinaus sei nur dem eine Orientierung möglich, der die Fabelstatuen richtig lesen könne, die Kritik am auf Repräsentation und Geometrie ausgerichteten Geschmack von Louis XIV üben würden.¹¹²³

außerdem auf den fünf Seiten der *Description du Labyrinthe de Versailles* neunmal verwendet und steht in der Nähe von ‚fable‘ (6) und ‚Æsope‘ (4). Falls Perrault also vermeiden wollte, La Fontaine ausdrücklich zu erwähnen, hat er ihn dennoch auf elegante Weise in die *Description du Labyrinthe de Versailles* eingeschrieben. Die auffällige Nähe der Begriffe ‚fontaine‘, ‚fable‘ und ‚Æsope‘ jedenfalls wird als Hinweis auf die FABLES deutlich zu erkennen gewesen sein.

1121 Vgl. Wilhelm, *Le Labyrinthe de Versailles* (1936), S. 51.

1122 Vgl. Bassy, *Les Fables de La Fontaine* (1976), S. 392f. und S. 396–399.

1123 Siehe dazu ausführlicher Tausch, *Im Irrgarten* (2003), S. 94–97, der Bassy's Aufsatz rezipiert hat und sich in seiner Vermutung auf Conan, *The Conundrum of Le Nôtre's Labyrinth* (1992) bezieht.

Der tatsächliche Zusammenhang zwischen dem Labyrinth von Versailles und den FABLES von La Fontaine bleibt letztlich spekulativ. Deutlich plausibler ist es hingegen, die FABLES als Labyrinth zu bezeichnen, nicht nur im metaphorischen Sinne hinsichtlich ihrer auf den ersten Blick chaotischen Struktur. Ähnlich wie in einem Irrgarten sind sie voller Fallen und Sackgassen, man verfängt sich in ihnen wie in Spinnennetzen. Viele der Figuren verhalten sich, als ob sich ihr Geist verirrt hätte und sie keinen klaren Gedanken fassen können. Im Labyrinth könne deshalb ein entscheidendes Element liegen, um die Verbindungen zwischen den einzelnen Fabeln zu entschlüsseln.¹¹²⁴ Darüber hinaus entspricht die Anordnung der einzelnen Texte Dandrey zufolge einem kreisförmigen Schlendern, ähnlich dem Verlauf einer gepflegten Konversation, „à méandres et replis, que modèle la promenade dans les allées d'un parc.“¹¹²⁵ Paradigmatischer Ort der durch die FABLES evozierten *errance*, des Umherschweifens bzw. -irrens, sei nun das Labyrinth, dessen Form sich analog zur Fabelsammlung dem Spaziergänger aufzwingt, der nach einem Ausweg suchen müsse, der nicht gefunden werden will. In diesem Sinne schweifen die FABLES als „labyrinthe livresque“¹¹²⁶ von einem Thema zum anderen, ohne dass ein festes Ziel verfolgt werde.¹¹²⁷

Tatsächlich lassen sich in einem Labyrinth die ästhetischen Prinzipien wiedererkennen, die für die Gestaltung der klassischen französischen Gärten in der Folge von Vaux-le-Vicomte wirksam sind, und für die Le Nôtre insbesondere die perspektivische Gestaltung und die Blicklenkung revolutioniert hat. Diese Prinzipien sind es auch, welche in den FABLES wirksam werden. La Fontaines Fabelwerk kann deshalb nicht nur metaphorisch als Labyrinth bezeichnet werden, sondern *repräsentiert* vielmehr einen Irrgarten, der so bewusst perspektivisch gestaltet ist wie das Labyrinth in Versailles.

1124 Vgl. Danner, *La Fontaine's Fables, Book X* (1981), S. 91–93.

1125 Dandrey, *La Fontaine poète de l'errance?* (2017), S. 451f..

1126 Dandrey, *La Fontaine, poète arcadien* (1997), S. 86.

1127 Schließlich sind Gartenlabyrinth zudem ein bevorzugtes Motiv der erzählenden Literatur. Sie setzen, so Täusch, eine präzise Vorstellung davon voraus, wie Erinnern und Vergessen zu denken sind und haben einen engen Bezug zu epistemischen Modellen. Vor allem aber dienen sie keinem lebenspraktischen Zweck und eröffnen einen Spielraum für Grenzfragen der menschlichen Wahrnehmung. Siehe dazu ausführlicher Täusch, *Im Irrgarten* (2003), S. 79. Für eine literaturwissenschaftliche Analyse des Labyrinths siehe u. a. Damisch, *Das ägyptische Labyrinth* (1997), Rosenstiehl, *Les Mots du Labyrinthe* (1980), Koemer, *Die Suche nach dem Labyrinth* (1983) und Schmitz-Emans, *Zur Einführung* (2000). Für eine weiterführende kulturwissenschaftliche Analyse des Labyrinths sei auf folgende Titel verwiesen: Kern, *Labyrinthe* (1999), Candolini, *Das Geheimnisvolle Labyrinth* (1999) und Matthews, *Mazes and Labyrinths* (1969).

Auch die Abbaye de Thélème im *Gargantua* von François Rabelais, dessen Sprache La Fontaine maßgeblich beeinflusst hat, umfasst ein Labyrinth. Rabelais, *Gargantua* (1990), LV, S. 154–156.

les.¹¹²⁸ In Anlehnung daran stellen die FABLES nicht die Form eines ziellosen Spaziergangs dar, sondern geben im Gegensatz dazu dem Spazierengehen eine Struktur. Wie das Labyrinth von Versailles als Weg sittlich-sozialer Erziehung angelegt ist, beschreiben auch die Apologe ein Fortschreiten von Erkenntnis zu Erkenntnis. Die auffälligen, aber oberflächlich widersprüchlichen Lehrsätze und die vielfältigen Bedeutungsebenen der einzelnen Texte, die in Form einer oftmals simplen, banalen Erzählung eine vielschichtige Tiefenstruktur entfalten, fungieren dabei als Kreuzungen, an denen das weitere Voranschreiten immer wieder neu bestimmt werden muss. In diesem Sinne bleibt La Fontaine dem Topos des Weges treu, der sein literarisches Werk aus den späten 1650er bis zur Mitte der 1660er Jahre, als seine Auseinandersetzung mit Fabeln intensiver wurde, prägt.¹¹²⁹

Die FABLES als Labyrinth, als Weg und somit als Verkörperung der zeitgenössischen kulturellen Praxis des Spazierengehens verweisen dabei auf ein beliebtes Gesellschaftsspiel, das auch in den Salons gespielt wurde, und bei dem ebenfalls ein bestimmter Weg absolviert werden musste: das *Jeu de l'oie*.¹¹³⁰ La Fontaines Fabelsammlung und Le Nôtres Gartenlabyrinth inszenieren dieses Spiel, in dem die Apologe Spielfelder darstellen, die wie in einem Parcours auf andere Felder verweisen.¹¹³¹ In diesem Sinne würde die letzte Fabel den einzigen Ausweg bzw. Ausgang weisen. Im Fabelwerk von La Fontaine wäre dies *Le Juge arbitre, l'Hospitalier et le Solitaire* (XII-29), ein Apolog, der am Ende des Weges zu moralisch-geistiger Erkenntnis und Läuterung steht. Als Betonung der christlichen Nächstenliebe stelle seine Fabelsammlung somit vor allem einen individuellen und privaten Rück-

1128 Zudem fällt auf, dass Perraults literarische Ekphrasis an entsprechende Texte über Vaux-le-Vicomte erinnert und zugleich auf das Motiv der Täuschung und die perspektivische Wirkung der FABLES verweist. Vgl. Bassy, *Les Fables ou Le Mensonge avoué* (1995), S. 32.

1129 Vgl. Bassy, *Les Fables de La Fontaine* (1976), S. 380 und S. 383. Neben den *CONTES* arbeitete La Fontaine in dieser Zeit am *PSYCHÉ*, dem *SONGE DE VAUX* und der *RELATION D'UN VOYAGE DE PARIS EN LIMOUSIN*, die einen Spaziergang, einen Parcours und eine Reise beschreiben. Sie stellen in diesem Sinne – ebenso wie das Labyrinth, ebenso wie die FABLES – einen geographischen Weg in einem vom Menschen gestalteten, naturähnlichen Raum dar.

1130 Das *Jeu de l'oie* ist ein Gesellschaftsspiel, bei dem die Spielfiguren entsprechend einer gewürfelten Augenzahl auf einem spiralförmigen Parcours mit 63 Feldern gesetzt werden. Ziel ist es, das letzte Feld zu erreichen. In der Tat dienten die FABLES ab dem 18. Jahrhundert als Grundlage für eine Variante dieses Spiels. Bassy sieht hier das Labyrinth von Versailles als *Jeu de l'oie*, in dem die 42 (es sind aber eigentlich nur 40) Stationen für die Spielfelder stehen. Die Zahl 42 steht in der Ikonographie des *Jeu de l'oie* zudem für das Labyrinth. Siehe dazu ausführlicher Bassy, *Les Fables de La Fontaine* (1976), S. 387.

1131 Vgl. Bassy, *Les Fables de La Fontaine* (1976), S. 387.

zugsort¹¹³² und spirituell-meditativen Weg zu religiöser Erkenntnis dar.¹¹³³ Schließlich ermöglicht es die Konzeption als Labyrinth dem Autor aber auch, seine eigene Position im Irrgarten zu verstecken.

La Fontaines Fabeln folgen nicht einem vergleichsweise simplen hermeneutischen Modell, wie es durch explizite Lehrsätze vorgesehen ist. Sie sind nicht allein durch die *moralité* gesteuert, die auf explizite und zumeist eindimensionale Weise Bedeutung formuliert. Ein so simples Gattungsverständnis wird von ihm bewusst konterkariert, wie schon die hermeneutische Weitung des Erwartungshorizonts in den ersten zwei Fabeln demonstriert. Das *incipit* der FABLES führt deshalb ein Prinzip *ad absurdum*, nach dem die Interpretation eines Apologes klassischerweise versucht, den *sensus tropologicus* zu rekonstruieren, die moralische Lehre, die typischerweise in der *moralité* ausgedrückt wird.¹¹³⁴ In der ersten Fabel fehlt eben dieser Lehrsatz, die in *La Cigale et la Fourmi* (I-1) transportieren Weisheiten erweisen sich zudem als äußerst ambivalent. Auch im zweiten Apolog, *Le Corbeau et le Renard* (I-2), bleibt die moralische Integrität des Trägers der *sagesse* ambivalent. Das eigentlich einfache Gattungsmodell wird auf diese Weise nicht nur in Frage gestellt, die scheinbar enttäuschte Interpretationserwartung des Publikums kommt darüber hinaus nicht zum Tragen, da die ästhetische Gestaltung der Fabeln den Blick für die Vielfalt der Bedeutungsebenen öffnet.¹¹³⁵ Während in der klassischen Fabelexegese der *sensus tropologicus* durch die *moralité* in den Vordergrund gerückt wird und eine autonome Interpretation erschwert ist, erschöpfen sich die Interpretationsmöglichkeiten der FABLES nicht mit der klassischen Exegese. Ein Leser wie Rousseau beispielsweise versteht sie als Roman, sodass die Interpretation durch Sympathie und Antipathie für die Figuren gesteuert wird. Eine Lektüre der Sammlung als reine Erzählung („conte“), wie sie La Fontaine selbst nahelegt,¹¹³⁶ positioniert sich hingegen jenseits jeglicher Inter-

1132 Vgl. Ruge, *Das Labyrinth in Wörlitz* (2008), S. 137 und S. 145.

1133 La Fontaine selbst fand am Ende seines Lebens tatsächlich zum Glauben. Nachdem er schwer erkrankt, schon die letzte Ölung erhalten hatte, distanzierte er sich nach seiner Genesung öffentlich von seinen Contes und schwor, seine schöpferische Kraft zukünftig in den Dienst des Glaubens zu stellen. Siehe dazu auch Collinet, *Chronologie* (1991), S. CLXVf.

1134 Gemäß der klassischen Hermeneutik in der Folge der Biblexegese werden vier Bedeutungsmomente unterschieden: 1. *sensus literalis*, 2. *sensus allegoricus*, 3. *sensus tropologicus* bzw. *moralis*, und 4. *sensus anagnoricus*.

1135 Vgl. hierzu auch Noille-Clauzade, *La Cigale et le Renard* (2011), n. p..

1136 Vgl. z.B. La Fontaine, II-1 *Contre ceux qui ont le goût difficile*, V. 16 und VIII-4 *Le Pouvoir des fables*, V. 2 und V. 57.

pretationsabsicht und gibt sich ganz dem „*désir de l’histoire*“ und dem Lesevergnügen hin.¹¹³⁷

Die vorliegende Arbeit verfolgte in diesem Sinne das Ziel, zu zeigen, wie fruchtbar eine Öffnung des Interpretationshorizontes sein kann. Die lafontainesche Fabel erweist sich als ein Kind ihrer Zeit und muss im zeitgeschichtlichen Kontext verortet werden. Die aristokratischen Salons des 17. Jahrhunderts bilden ihren Rezeptionskontext, während die mit dem Ideal der *honnêteté* verbundenen Praktiken, insbesondere die Kunst der Konversation, die ästhetischen Erwartungen des Salonpublikums darstellen, die sich in der Gestaltung der Fabeln spiegeln. Als Gegengewicht dazu tritt die moralistische Literatur, die mit der von ihr geprägten Vorliebe für die gesellschaftliche Beobachtung, die anschließend in Sammlungen zu meist kürzerer, kunstvoll gestalteter Texte gegossen wird, Vorbild für die FABLES waren. Diese Kontexte führten, im Verbund mit La Fontaines Privilegierung lyrischer Formen, zu einer Ästhetisierung der Erzählung und Narrativierung der Lehre. Der Fokus verschob sich vom Lehrsatz zu einer stärkeren Gestaltung der Erzählung, sodass die *moralité* in der *histoire* aufgeht und auch die Weisheit der Fabel ‚erzählt‘ wird.

Die Verfahren der Ästhetisierung und Narrativierung zeigen sich besonders im flexiblen, innovativen Umgang mit dem Lehrsatz, der nicht einheitlich am Anfang oder Ende steht, sondern dessen Position je nach Erfordernis angepasst wird. Klassische Interpretationsverfahren, welche die FABLES entweder ausschließlich politisch oder ästhetisch verstehen, sind mit strukturalistischen Analyseverfahren zu verbinden, die auch intratextuelle Verweise in den Blick nehmen, wobei der Ausgangspunkt der Interpretation stets der konkrete Lehrsatz in seinem Verhältnis zur Erzählung ist. In die Analysen ist vor allem der Ort einzubeziehen, an dem die *moralité* positioniert wurde. In diesem Sinne können insbesondere Pro- und Epimythium als *incipit* bzw. *clôture* verstanden werden. Diese klassischen Positionierungen des Lehrsatzes sind bei aller Flexibilisierung der Fabel immer noch die Regel. Sie werden bei La Fontaine hochgradig funktionalisiert, sind aber immer als integraler Bestandteil des Textes zu betrachten. Dies wird insbesondere dann deutlich, wenn der Lehrsatz in die Erzählung eingeflochten und vervielfältigt wird. Vor allem in diesen Apologenen wird La Fontaines Narrativierung und Ästhetisierung mit ihrer Verschiebung des Fokus’ hin zur Erzählung deutlich. Wie strategisch er den Lehrsatz positioniert, konnte auch durch eine Analyse handschriftlicher Manuskripte belegt werden. Im Vergleich von Manuskript und publizierter Fassung ließ sich nachweisen, dass La Fontaine die *moralité* im Entstehungsprozess erst vergleichsweise spät ausformuliert und platziert hat, um die Bedeutung der

1137 Vgl. hierzu auch Noille-Clauzade, *La Cigale et le Renard* (2011), n. p..

jeweiligen Fabel bewusst zu modifizieren. Die vorliegende Arbeit sichtete den Bestand der wenigen bekannten Manuskripte, die zusammengetragen und systematisch für die Forschung erschlossen wurden. Auf diese Weise können die Manuskripte systematisch in die Analyse einbezogen und auch aus einer produktionsästhetischen Perspektive analysiert werden.

Eine besondere Herausforderung ist es, den Ort der *moralité* in einer Fabel zu lokalisieren, wo es ihn scheinbar nicht gibt. Nicht selten verzichtet La Fontaine auf einen Lehrsatz, wie beispielsweise in *La Cigale et la Fourmi* (I-1). Fabeln wie dieser wohnt so eine besondere Bedeutung inne, die sich aus ihrer ästhetischen Gestaltung und ihrer Ambivalenz ergibt. Noch mehr als in den anderen Texten werden hier die Ästhetisierung und Narrativierung der Apologe anschaulich gemacht. Ihr Bedeutungsspektrum zu erschließen, erfordert es in der Folge, sie noch mehr als andere als intratextuelle Phänomene zu betrachten, die mit den sie umgebenden Texten kommunizieren. Insbesondere sie führen dazu, den Ort der Weisheit nicht nur mit dem Lehrsatz zu identifizieren. Ebenso kann die Weisheit durch eine Interpretation von Fabeln *durch* andere Fabeln erschlossen werden. In Ergänzung dazu tritt die Betrachtung der Sammlung als moralistischer Text, der in diesem Sinne die ästhetischen und sozialen Haltungen und Vorstellungen der Salonkultur spiegelt. Schließlich führt dies auch zu ihrer Betrachtung als Ganzschrift, als Text, der von der ersten Widmung bis zur letzten Fabel durchkomponiert ist.

Dieses Verständnis wirft dabei die Frage nach der Struktur des Werkes auf, der Regeln, welche die Reihenfolge der einzelnen Fabeln steuern. Dabei muss davon ausgegangen werden, dass die einzelnen Apologe nicht in einer Art Schema oder Raster angeordnet werden können, das der Sammlung zugrunde liegt und ihre Reihenfolge bestimmt. Vielmehr ist anzunehmen, dass die ‚Struktur‘ der FABLES weniger inhaltlich als durch ästhetische Prinzipien bestimmt ist. La Fontaines Fabelwerk erweist sich als nachhaltig durch die Ästhetik der Parkanlagen von Vaux-le-Vicomte geprägt. Der Aufenthalt in Fouquets Residenz muss als prägend für seine künstlerische Entwicklung ab Mitte der 1650er Jahre betrachtet werden. Die dort von Le Nôtre in dieser Form und Perfektion erstmals umgesetzten Grundlagen der Gartenbaukunst, welche den klassischen französischen Garten nach dem Vorbild von Versailles hervorbringen sollten, wirken auch in den FABLES. Sie greifen die Orientierung an mathematischen Phänomenen wie Symmetrie, geometrischen Grundformen und der Dreizahl auf, applizieren aber ebenso Le Nôtres Innovationen aus der Technik der Blicklenkung. So wie in Vaux-le-Vicomte mit perspektivischen und optischen Effekten gespielt wird, nutzt auch La Fontaine innerhalb seiner Apologe und der FABLES Techniken, um zu täuschen, zu desorientieren sowie Perspektiven und Bedeutungsebenen zu vervielfältigen.

Die Fables choisies, mises en vers par M. Jean de La Fontaine sind in der Tat ein Labyrinth, in dem eine Orientierung schwerfällt, voller Sackgassen, Fallen, Überraschungen und neuen Wegen. Ein Labyrinth aber, das es sich lohnt zu betreten, da es für das Publikum mit einer nahezu unbegrenzten Fülle an Bedeutungsebenen aufwartet. Diese sind nicht nur in den Lehrsätzen einer Fabel, nicht nur in der vergleichenden Lektüre mehrerer Fabeln, sondern auch in der Betrachtung der Fabelsammlung ‚von oben‘, als Ganzschrift zu verorten.

Anhang

A) Literaturverzeichnis

a) Ausgaben der Werke von La Fontaine

- 10 fables de La Fontaine. Hg. von Magdalena und Estelle Lecoq. Paris: La Marmotière éditions, 2019.
- La Fontaine, Jean de. *Fabeln von Jean de La Fontaine*. Üb. von Ernst Dohm. Hamburg: fabula-Verlag, 2018.
- Bassy, Alain-Marie (Hg.). *Jean de La Fontaine. Fables*. Paris: Flammarion, 1995.
- Belles fables de La Fontaine pour grands tableaux*. Paris: Palette, 2018.
- 30 fables. Hg. von Caroline Esquerré. Paris: Bélin éducation, 2017.
- La Fontaine, Jean de. *Fables/Fabeln. Französisch-Deutsch*. Üb. und hg. von Jürgen Grimm. Stuttgart: Philipp Reclam jun., 2009.
- La Fontaine, Jean de. „Fables choisies, mises en vers“. *Jean de La Fontaine. Œuvres complètes. Tome 1. Fables. Contes et nouvelles*. Bibliothèque de la Pléiade. Hg. von Jean-Pierre Collinet. Paris: Éditions Gallimard, 1991, S. 1–548.
- La Fontaine, Jean de. „Contes“. *Jean de La Fontaine. Œuvres complètes. Tome 1. Fables. Contes et Nouvelles*. Bibliothèque de la Pléiade. Hg. von Jean-Pierre Collinet. Paris: Éditions Gallimard, 1991, S. 549–929.
- La Fontaine. Fables*. Hg. von Marc Fumaroli. S. l.: Imprimerie nationale, 1985.
- La Fontaine, Jean de. *Die Fabeln. Gesamtausgabe*. Üb. von Rolf Mayr. Stuttgart/Hamburg: Deutscher Bücherbund, 1964.
- Jean de La Fontaine. Fables choisies, mises en vers*. Hg. von Georges Couton. Paris: Éditions Garnier Frères, 1962.
- La Fontaine, Jean de. *Œuvres complètes. T. II. Œuvres diverses*. Hg. von Pierre Clarac. Bibliothèque de la Pléiade. Paris: Éditions Gallimard, 1958.
- Jean de La Fontaine. Fables*. Paris: Librairie nationale d'éducation et de récréation, s.d.

b) Monographien, Aufsätze, Primärquellen

- Alciatus, Andreas. *Emblematum Libellus*. Paris: Christian Wechel, 1542 (Nachdruck Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 1967).
- Anacréon [Anakreon]. „Odes“. *Petites Inventions – Odes d'Anacréon – Œuvres diverses (1554–1561)*. Hg. und üb. von Rémy Belleau. Paris: Champion, 1995.
- Anakreon. „Anakreons Oden“. *Die Gedichte Anakreons und der Sappho Oden*. Hg. und üb. von Johann Nikolaus Götz. Faksimiledruck der Ausgabe von 1760 [Karlsruhe: Michael Macklot]. Stuttgart: J. B. Metzlersche Verlagsbuchhandlung, 1970.

- Ananieva, Anna. „Garten“. Butzer, Günter; Jacob, Joachim (Hg.). *Metzler Lexikon literarischer Symbole*. Stuttgart/Weimar: Verlag J. B. Metzler, 2008, S. 120b–123a.
- Aphthonius. *Progymnasmata. Vorübungen*. Hg. von Otto Schönberger und Eva Schönberger. Würzburg: Verlag Königshausen & Neumann, 2019.
- Archilochos*. Hg. von Max Treu. München: Heimeran, 1959.
- Ariosto, Ludovico. *Orlando furioso* [1521]. Segre, Cesare (Hg.). Mailand: Mondadori, 1990.
- Aristophanes [Aristophanes]. „Frieden“. *Aristophanes. Komödien. Band II. Griechisch und deutsch*. Hg. und üb. von Peter Rau. Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 2016, S. 119–211.
- Aristophanes [Aristophanes]. *Wespen*. Hg. und üb. von Lutz Lenz. Berlin/Boston: Walter de Gruyter, 2014.
- Aristoteles [Aristoteles]. *Nikomachische Ethik*. Hg. und üb. von Ursula Wolf. Reinbek bei Hamburg: Rowohlt Taschenbuch Verlag, 2008.
- Aristoteles [Aristoteles]. *Aristoteles. Werke in deutscher Übersetzung, Bd. 4: Rhetorik*. Hg. von Hellmut Flashar. Üb. von Christof Rapp. Halbband 2. Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 2002.
- Aristote [Aristoteles]. „Rhétorique“. *Aristote: Rhétorique. Livre II*. Hg. und üb. von Médéric Dufour. Paris: Les belles lettres, 2002.
- Aristoteles [Aristoteles]. *Poetik. Griechisch/Deutsch*. Üb. und hg. von Manfred Fuhrmann. Stuttgart: Reclam, 1993.
- Aristoteles [Aristoteles]. „Der Staat der Athener“. *Aristoteles: Werke in deutscher Übersetzung*. Hg. und üb. von Mortimer Chambers, Ernst Grumach und Hellmut Flashar. Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 1990.
- Aristote [Aristoteles]. „La Poétique“. Hg. und üb. von Roselyne Dupont-Roc und Jean Lallot. Paris: Éditions du Seuil, 1980.
- Aristoteles [Aristoteles]. *Rhetorik*. Üb. und hg. von Franz G. Sieveke. München: Wilhelm Fink Verlag, 1980.
- Aristoteles [Aristoteles]. „Poetik“. *Aristoteles. Vom Himmel. Von der Seele. Von der Dichtkunst*. Hg. und üb. von Olof Gigon. Zürich: Artemis-Verlag, 1950, S. 349–439.
- Arlt, Hans-Jürgen; Zech, Rainer. *Arbeit und Muße. Ein Plädoyer für den Abschied vom Arbeitskult*. Wiesbaden: Springer Fachmedien, 2015.
- Äsop. *Fabeln*. Hg. und üb. von Rainer Nickel. Düsseldorf: Artemis & Winkler, 2007.
- Auerbach, Erich. *Das französische Publikum des 17. Jahrhunderts*. München: Hueber, 1933.
- Augustinus, Aurelius. *Vom Gottesstaat*. Orig. De civitate dei. Hg. von Wilhelm Timme (Üb.) und Carl Andresen. München: Deutscher Taschenbuch-Verlag, 2011.
- Augustinus, Aurelius. *Schriften gegen die Pelagianen. Prolegomena. Band 2: Die Auslegung des Briefes an die Galater. Die angefangene Auslegung des Briefes an die Römer. Über dreiundachtzig verschiedene Fragen. Fragen 66–68*. Hg. und üb. von Thomas Gerhard Ring. Würzburg: Augustinus-Verlag, 1997.
- Bacon, Francis. „Instauration magna. Pars secunda operis quæ dicitur Novum Organon“. *The Works of Francis Bacon. Volume 1. Philosophical Works 1*. Hg. von Douglas Denon Heath, James Spedding und Robert Leslie Ellis. Cambridge: Cambridge University Press, 1857.
- Bader, Günther. „Zugang zu ‚Moralistik‘: Fünf Ausdifferenzierungen und eine vorläufige

- ge Definition“. Behrens, Rudolf; Moog-Grünwald, Maria (Hg.). *Moralistik. Explorationen und Perspektiven*. München: Fink, 2010, S. 23–45.
- Baier, Christof; Reinisch, Ulrich. „Schusslinie, Sehstrahl und Augenlust. Zur Herrschaftskultur des Blickens in den Festungen und Gärten des 16. bis 18. Jahrhunderts“. Bredekamp, Horst; Schneider, Pablo (Hg.). *Visuelle Argumentationen. Die Mysterien der Repräsentation und die Berechenbarkeit der Welt*. München: Wilhelm Fink Verlag, 2006, S. 35–59.
- Balzac, Jean-Louis Guez de. *Les Entretiens* [1657]. 2 Tomes. Hg. von Bernard Beugnot. Paris: Librairie Marcel Didier, 1972.
- Balzac, Jean-Louis Guez de. *Œuvres choisies*, 2 Tomes. Paris: C.-J. Trouvé, 1822.
- Barbérís, Pierre. „La Mort et le Bûcheron ou le premier chouan: l'explicite et le lisible du texte“. *Lectures et pratiques des Fables de La Fontaine. Actes du Colloque La Fontaine, 29 novembre – 1er décembre 1995, Caen*. Hg. von Suzanne Guellouz und Erik Louis. Caen: Unité Académique d'Impression de l'Académie de Caen, 1996, S. 231–246.
- Barniškienė, Sigita. „Korrelationen von Anfang und Ende in den Gedichten Johannes Bobrowskis“. Kuzborska, Alina; Jachimowicz, Aneta (Hg.). *Anfang. Literatur- und kulturwissenschaftliche Explikationen des Anfangs*. Würzburg: Verlag Königshausen & Neumann GmbH, 2018, S. 203–213.
- Bassy, Alain-Marie. „Les Fables ou Le Mensonge avoué“. Bassy, Alain-Marie (Hg.). *Jean de La Fontaine. Fables*. Paris: Flammarion, 1995, S. 7–34.
- Bassy, Alain-Marie. „Les Fables de La Fontaine et le Labyrinthe de Versailles“. *Revue française de l'Histoire du Livre* 12 (1976), 3, S. 367–426.
- Barry-Delalande, Hélène. „Canaliser le roman fleuve (Martin du Gard)“. Del Lungo, Andrea. (Hg.). *Le Début et la fin du récit: Une relation critique*. Paris: Éditions du seuil, 2010, S. 57–72.
- Baudin, Émile. *La Philosophie morale des fables de La Fontaine*. Boudry (Neuchâtel): Les Éditions de la Baconnière, 1951.
- Baudoin, Jean. *The Fables of Æsop. With the Moral Reflections of Monsieur Baudoin. Translated from the French. To which is prefix'd by another Hand: The true life of Æsop, by the most Learned and Noble Critick Monsieur de Meziriac, proving by unquestionable Authorities, that Æsop was an ingenious, eloquent and comely Person, a Courtier and Philosopher; contrary to the fabulous Relation of the Monk Planudes, who makes him Stupid, Stammering, a Buffoon, and monstrously Deform'd* [Fables d'Æsop Phrygien, Illustrés de Discours Moraux, Philosophiques, & Politiques]. London: Printed for Tho. Leigh and Dan. Midwinter, at the Rose and Crown in St. Paul's Church-Yard, 1704.
- Beivin, Jeanne-Marie. „Des Prologues des Isopets à ceux des «Fables» de La Fontaine: L'élaboration d'une poétique“. *Le Fablier X* (1998), S. 21–27.
- Bellosta, Marie-Christine. „«La Vie d'Ésope le Phrygien» de La Fontaine ou les ruses de la vérité“. *Revue d'histoire littéraire de la France* LXXIX (1979), S. 3–13.
- Bénichou, Paul. *Morales du Grand Siècle* [1948]. Paris: Gallimard, 1997.
- Bernier, François. *Abrégé de la philosophie de Mr Gassendi*. Paris: Jacques Langlois, 1674.
- Beugnot, Bernard. „Pour Une Poétique de l'allégorie classique“. *Critique et création littéraires en France au XVII^{ème} siècle, Colloque Paris, 4–6 juin 1974*. Paris: C.N.R.S., 1977, S. 409–425.

- Beugnot, Bernard. „Autour d'un texte: L'ultime leçon des Fables“. *Mélanges de littérature française, offerts à R. Pintard*. Strasbourg: Klincksieck, 1975, S. 291–301.
- Beugnot, Bernard. „La Fontaine et Montaigne: Essai de bilan“. *Études françaises* 1 (1965), S. 43–66.
- Biard, Jean Dominique. *Le Style des fables de La Fontaine*. Paris: Nizet, 1970.
- Billy, Dominique. „De La Convention poétique dans le style familier: le cas de la versification dans les Livres I à VI des «Fables» de La Fontaine“. *Le Fablier* XXIII (2012), S. 65–85.
- Blavier-Paquot, Simone. *La Fontaine: vues sur l'art du moraliste dans les fables de 1668*. Paris: Société d'Édition „Les Belles Lettres“, 1961.
- Boase, Alan M.. *The Fortunes of Montaigne. A History of the Essays in France, 1580–1669*. New York: Octagon Books, 1970.
- Boileau, Nicolas. *Œuvres. Tome deuxième*. Hg. von Jacques Bainville. Paris: La Cité des livres, 1928.
- Bornecque, Pierre. *La Fontaine fabuliste*. Paris: Éditions C.D.U. et SEDES réunis, 1983.
- Bornecque, Pierre. „Thèmes et organisation des Fables“. *Europe* 515 (1972), S. 39–52.
- Bourgarel, Raymond. „La Morale de La Fontaine“. *Bulletin de la Société d'Études Philosophiques du Sud-Est/ Les études philosophiques* 16 (1942), S. 9–11.
- Boutang, Pierre. *La Fontaine politique*. Paris: Hallier, 1981.
- Bover, Ernest. *La Préface de Chapelain à l'Adonis*. Halle (Saale): Max Niemeyer, 1905.
- Boyceau de la Barauderie, Jacques. *Traité du Jardinage selon les raisons de la nature et de l'art*. Paris: Michel Vanlochem, 1638.
- Branan, Elisabeth. „Rêve et velléité de solitude chez La Fontaine“. Demorest, Jean-Jacques; Leibacher-Ouvrard, Lise (Hg.). *Pascal, Corneille. Désert, retraite, engagement*. Tübingen/Seattle/Paris: PFSCS 21 (1984), S. 225–238.
- Bray, René. *La Formation de la Doctrine Classique en France [1927]*. Paris: Librairie Nizet, 1974.
- Brockel, Ernst. *Die Moral in La Fontaines Fabelwerk, pädagogisch gesehen*. O. O., 1942.
- Brody, Jules. „«Le Pouvoir des fables» (VIII, 4) et la poétique de La Fontaine“. Heller, Lane M.; Richmond, Ian M. (Hg.). *La Poétique des Fables de La Fontaine*. University of Western Ontario: Mestengo Press, Ontario, 1994, S. 69–83.
- Brody, Jules. „Lire La Fontaine“. Brody, Jules (Hg.) *Lectures de La Fontaine*. Charlottesville, VA: Rookwood Press, 1994, S. IX–XXII.
- Bürger, Peter. *Aktualität und Geschichtlichkeit. Studien zum gesellschaftlichen Funktionswandel von Literatur*. Frankfurt a. M.: Suhrkamp, 1977.
- Burton, R. W.. *The Chorus in Sophocles' Tragedies*. Oxford: Clarendon Press, 1980.
- Bury, Emmanuel. „Le Sourire de Socrate ou peut-on être à la fois philosophe et honnête homme?“. Fumaroli, Marc; Salazar, Philippe-Joseph; Bury, Emmanuel (Hg.). *Le Loisir lettré à l'âge classique*. Genève: Librairie Droz S. A., 1996, S. 197–212.
- Bury, Emmanuel. *Littérature et politesse. L'Invention de l'honnête homme (1580–1750)*. Paris: Presses universitaires de France, 1996.
- Bury, Emmanuel. „Les «lieux» de la sagesse humaine et la formation de l'honnête homme“. Kapp, Volker (Hg.). *Les Lieux de mémoire et la fabrique de l'œuvre. Actes du 1er colloque du Centre international de Rencontres sur le XVIIe siècle, Kiel, 29 juin – 1er juillet 1993*. Paris: PFSCS, 1993, S. 117–129.

- Büttner, Nils. *Gemalte Gärten. Bilder aus zwei Jahrtausenden*. München: Hirmer Verlag, 2008.
- Butzer, Günter; Jacob, Joachim. „Biene“. Butzer, Günter; Jacob, Joachim (Hg.). *Metzler Lexikon literarischer Symbole*. Stuttgart: J. B. Metzler, 2008, S. 44b–46a.
- Butzer, Günter; Jacob, Joachim. „Honig“. Butzer, Günter; Jacob, Joachim (Hg.). *Metzler Lexikon literarischer Symbole*. Stuttgart: J. B. Metzler, 2008, S. 164b–165a.
- Calvino, Italo. „Se una notte d’inverno un viaggiatore“ [1979]. *Italo Calvini. Romanzi e Racconti*. Hg. von Claudio Milanini, Mario Barenghi und Bruno Falsetto. Volume secondo. Milano: Palomar S. r. l. und Arnoldo Mondadori Editore S. p. A., 2004, S. 611–870.
- Calvino, Italo. *Wenn ein Reisender in einer Winternacht*. Orig. Se una notte d’inverno un viaggiatore [1979]. Üb. von Burkhard Kroeber. Berlin: Volk und Wissen, 1985.
- Candolini, Gernot. *Das Geheimnisvolle Labyrinth. Mythos und Geschichte eines Menschheitssymbols*. Augsburg: Pattloch, 1999.
- Carroll-Spillecke, Maureen. „Die Gärten in ihrer kulturhistorischen Perspektive“. Carroll-Spillecke, Maureen (Hg.). *Der Garten von der Antike bis zum Mittelalter*. Mainz: Verlag Philipp von Zabern, 1992, S. 285–289.
- Casaubon, Isaac. „Prolegomena“. Casaubon, Isaac (Hg.). *Theophrasti Characteres ethici, sive Descriptiones morum Graece*. Lyon: François Le Preux, 1592.
- Castaigne, Joseph-Eusèbe. *Petites Études littéraires*. Paris: Alphonse Picard, 1888.
- Chambry, Émile. *Fables d’Ésope*. Paris: Les Belles Lettres, 1967.
- Chamfort, Sébastien-Roch Nicolas de. „Notes sur les Fables de La Fontaine“. *Œuvres complètes de Chamfort. T. 1*. Hg. von P. R. Auguis. Paris: Chaumerot Jeune, 1824, S. 77–198.
- Chariatte, Isabelle. *La Rochefoucauld et la culture mondaine. Portraits du cœur de l’homme*. Paris: Classiques Garnier, 2011.
- Chevreau, Urbain. *L’Escole du sage ou le caractère des vertus et des vices*. Paris: Michel Bobin, 1659.
- Cicero [Marcus Tullius Cicero]. *De oratore – Über den Redner. Lateinisch–deutsch*. Hg. und üb. von Theodor Nüßlein. Düsseldorf: Patmos Verlag, 2007.
- Cicero [Marcus Tullius Cicero]. *Tusculanae disputationes. Gespräche in Tusculum*. Hg. und üb. von Olof Gigon. Düsseldorf u. a.: Artemis & Winkler, 2003.
- Cicero [Marcus Tullius Cicero]. *Der Staat. Lateinisch–deutsch*. Hg. und üb. von Karl Büchner. München: Artemis & Winkler Verlag, 1993.
- Coenen, Hans Georg. *Die Gattung Fabel. Infrastrukturen einer Kommunikationsform*. Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht, 2000.
- Coleman Kathleen. „Melior’s Plane Tree. An Introduction to the Ancient Garden“. Coleman Kathleen (Hg.). *Le Jardin dans l’antiquité. Introduction et huit exposés suivis de discussions*. Genève: Fondation Hardt, 2014, S. 1–26.
- Collinet, Jean Pierre. „Chronologie“. *La Fontaine. Œuvres complètes. T. I. Fables. Contes et Nouvelles*. Hg. von Jean-Pierre Collinet. Bibliothèque de la Pléiade. Paris: Éditions Gallimard, 1991, S. CXXI–CLXVII.
- Collinet, Jean-Pierre. „Notice“. *La Fontaine. Œuvres complètes. T. I. Fables. Contes et Nouvelles*. Hg. von Jean-Pierre Collinet. Bibliothèque de la Pléiade. Paris: Éditions Gallimard, 1991, S. 1031–1045.
- Collinet, Jean Pierre. „Notes et variantes“. *La Fontaine. Œuvres complètes. T. I.*

- Fables. Contes et Nouvelles.* Hg. von Jean-Pierre Collinet. Bibliothèque de la Pléiade. Paris: Éditions Gallimard, 1991, S. 1046–1324.
- Collinet, Jean-Pierre. „La Rochefoucauld et La Fontaine“. *Littératures* 15 (1986), S. 73–82.
- Collinet, Jean-Pierre. *Le Monde littéraire de La Fontaine*. Paris: Presses Universitaires de France, 1970.
- Collinet, Jean-Pierre. „Le Cas particulier des fables doubles“. Collinet, Jean-Pierre. *Le Monde littéraire de La Fontaine*. Paris: Presses Universitaires de France, 1970, S. 163–226.
- Colonna, Francesco. *Hypnerotomachia Poliphili*. Venedig: Aldus Manutius, 1499.
- Compagnon, Antoine. *La Seconde main (Ou le travail de la citation)*. Paris: Éditions du Seuil, 1979.
- Conan, Michael. „Promenade, Conversation and Courtship. The Social Construction of Self and Privacy in 17th Century Gardens in France“. Lamnek, Siegfried; Tinnefeld, Marie-Theres (Hg.). *Privatheit, Garten und politische Kultur. Von kommunikativen Zwischenräumen*. Opladen: Leske + Budrich, 2003, S. 95–129.
- Conan, Michael. „The Conundrum of Le Nôtre’s Labyrinth“. *Garden History. Issues, Approaches, Methods. Colloquium on the History of Landscape Architecture XIII*. Hg. von John Dixon Hunt. Washington, D. C.: Dumbarton Oaks Research Library and Collection, 1992, S. 119–150.
- Conan, Michel. „Les Jardins chez La Fontaine“. Lesage, Claire (Hg.). *Jean de La Fontaine*. Paris: Bibliothèque nationale de France, 1995, S. 49–53.
- Conte, Gian Biagio. „Proems in the middle“. Dunn, Francis M.; Cole, Thomas (Hg.). *Beginnings in classical literature*. Cambridge: Cambridge University Press, 2009, S. 147–159.
- Cordemann, Margarete. *Der Umschwung der Kunst zwischen der ersten und zweiten Fabelsammlung La Fontaines*. Dissertation. München: C. Wolf & Sohn, 1917.
- Cordey, Jean. „Étude historique et artistique“. France, Anatole. *Le Château de Vaux-le-Vicomte*. Paris: Calmann-Lévy, 1933, S. 105–209.
- Cordey, Jean. *Vaux-le-Vicomte*. Paris: Éditions Albert Morancé, 1924.
- Corneille, Pierre. „Cinna“. Pierre Corneille. *Théâtre complet. Tome premier. Œuvres théoriques, pièces de «Mélite» à «Cinna». Volume II*. Hg. von Alain Niderst. Rouen: Publications de l’Université de Rouen, 1984, S. 780–824.
- Cousin, Victor. „Des Carnets autographes du Cardinal Mazarin, conservé à la Bibliothèque impériale“. *Journal des Savants* (1854), S. 457–470, S. 521–547, S. 600–626 und S. 753–773, (1855), S. 19–42, S. 84–103, S. 161–184, S. 217–242, S. 304–324, S. 430–447, S. 525–545, S. 622–637 und S. 703–719 sowie (1856), S. 48–60 und S. 105–119.
- Couton, Georges. „Le Livre épicurien des Fables. Essai de lecture du livre VIII“. *Mélanges René Pintard/ Travaux de linguistique et de littérature XIII.2* (1975), S. 283–290.
- Couton, Georges. *La Politique de La Fontaine*. Paris: Belles lettres, 1959.
- Couton, Georges. „La Fontaine et l’art des emblèmes“. Couton, Georges. *La Poétique de La Fontaine. Deux études: La Fontaine et l’art des emblèmes. Du Pensum aux Fables*. Paris: Presses Universitaires de France, 1957, S. 5–21.
- Cutts, John P. „An anterior analogue of La Fontaine’s «La Cigale et la Fourmi»“. *Revue de la linguistique romaniste* 36 (1962), S. 252–258.

- D'Alembert, Jean le Rond. „Réflexions sur la poésie“ [1760]. *Cœuvres complètes de D'Alembert. Tome IV*. Paris: A. Belin, 1822, S. 291–297.
- Damisch, Hubert. „Das ägyptische Labyrinth“. Damisch, Hubert. *Skyline. Architektur als Denkform*. Hg. von Peter Engelmann. Wien: Passagen-Verlag, 1997, S. 43–61.
- Dandrey, Patrick. „La Fontaine poète de l'errance?“. Desjardins, Lucie; Pioffet, Marie Christine; Roy, Roxanne (Hg.). *L'Errance au XVII^e siècle. 45^e colloque international de la North American Society for Seventeenth-Century French Literature. Québec, Musée de la Civilisation, du 4 au 6 juin 2015*. Tübingen: Narr Francke Attempto Verlag, 2017, S. 449–472.
- Dandrey, Patrick. „Jean de La Fontaine (1621–1695) entre manuscrits et imprimés“. Holtz, Grégoire (Hg.). *Nouveaux aspects de la culture de l'imprimé: questions et perspectives (XV^e–XVII^e siècles)*. Genève: Droz, 2014, S. 219–229.
- Dandrey, Patrick. „La Fable de La Fontaine et les deux usages de l'image“. Société des Amis de Jean de La Fontaine (Hg.). *La Fontaine, la Fable et l'image. Actes du colloque international 6 & 7 décembre 2012. Première partie*. Reims: Éditions presses universitaires de Reims, 2013, S. 109a–116b.
- Dandrey, Patrick. „Les Fables de La Fontaine ou l'assomption de la forme brève“. *Le Fablier XVIII* (2007), S. 53–58.
- Dandrey, Patrick. „La Fontaine et Félibien à Vaux: Du Songe à la réalité“. *Le Fablier XV* (2003), S. 67–77.
- Dandrey, Patrick. „Du nouveau sur «La Cigale et la Fourmi»?“. *Le Fablier X* (1998), S. 127–132.
- Dandrey, Patrick. „Des «Fables» aux «Caractères». Parallèle entre deux poétiques de l'écriture morale“. Papàsogli, Benedetta; Piqué, Barbara (Hg.). *Il Prisma dei moralisti. Per il tricentenario di La Bruyère. Atti del Convegno dell'Univ. della Tuscia e della Libera Univ. Maria SS. Assunta, 22–25 maggio 1996*. Rom: Salerno, 1997, S. 255–275.
- Dandrey, Patrick. „La Fontaine, poète arcadien“. Soare, Antoine (Hg.). *ET IN ARCADIA EGO. Actes du XXVII^e congrès annuel de la North American Society for Seventeenth-Century French Literature. Université de Montréal. Université McGill. 20–22 avril 1995*. Paris–Seattle–Tübingen: Biblio 17–100, 1997, S. 77–97.
- Dandrey, Patrick. „Un jardin de Mémoire. Modèles et structures du recueil des Fables“. *Le Fablier IX* (1997), S. 57–65.
- Dandrey, Patrick. „Les Féeries d'Hortésie: Éthique, esthétique et poétique du jardin dans l'œuvre de La Fontaine“. *Le Fablier VIII* (1996), S. 161–170.
- Dandrey, Patrick. „La Fontaine et Molière à Vaux: la «nature» des «Fâcheux»“. *Le Fablier VI* (1994), S. 17–23.
- Dandrey, Patrick. *La Fabrique des Fables: Essai sur le poétique de La Fontaine*. Paris: Klincksieck, 1992.
- Dandrey, Patrick. „Moralité“. *La Fontaine, Fables livre VII à XII. Journée d'étude organisée par le C. M. R. 17 (Marseille, 16 novembre 1991) sous la direction de Pierre Ronzeaud*. Paris: Klincksieck, 1992, S. 29–47.
- Dandrey, Patrick. *Une politique implicite de La Fontaine. Études sur le phénomène de la fable double dans les livres VII à XII des Fables. Dissertation. 1981*.
- Danner, Richard. „La Fontaine's Fables, Book X: The Labyrinth Hypothesis“. *L'Esprit créateur XXI* (1981), 4, S. 90–98.
- Dante Alighieri. *Commedia. Vol. III: Paradiso*. Hg. von Anna Maria Chiavacci Leonardi, Anna Maria. Mailand: Mondadori, 1997.

- Darmon, Jean-Charles. *Philosophies du divertissement. Le Jardin imparfait des modernes*. Paris: Éditions Desjonquères, 2009.
- Darmon, Jean-Charles. *Philosophie épicurienne et littérature au XVIIe siècle en France: études sur Gassendi, Cyrano de Bergerac, La Fontaine, Saint-Évremond*. Paris: Presses universitaires de France, 1998.
- de Baif, Jean-Antoine. „Au Seigneur Berthelemi“. *Œuvres en rime de Jean Antoine de Baif, Secrétaire de la Chambre du Roy. Tome Second. Poèmes-Livre IV*. Hg. von Charles Marty-Laveaux. Genève: Slatkine Reprints, [1966], S. 198–201.
- Debaisieux, Martine. „«Le Retour des Cigales»: Images du poète dans les premières fables de La Fontaine“. Birberick, Anne Lynne (Hg.). *Refiguring La Fontaine: tercentenary essays*. Charlottesville, VA: Rookwood Press, 1996, S. 47–69.
- Del Lungo, Andrea. „En commençant en finissant. Pour une herméneutique des frontières“. Del Lungo, Andrea (Hg.). *Le Début et la fin du récit: Une relation critique*. Paris: Éditions du seuil, 2010, S. 7–24.
- Del Lungo, Andrea. *L'Incipit romanesque*. Paris: Éditions du seuil, 2003.
- Del Lungo, Andrea. „Pour une poétique de l'incipit“. *Poétique* 94 (1993), S. 131–152.
- De Mourgues, Odette. *O muse, fuyante proie...: Essai sur la poésie de La Fontaine*. Paris: Corti, 1962.
- Dens, Jean-Pierre. *L'Honnête homme et la critique du goût. Esthétique et société au XVII^e siècle*. Lexington: French Forum, 1981.
- de Sacy, Isaac-Louis, Le Maître (Hg. und Üb.). *Fables de Phèdre, affranchi d'Auguste. Traduites en français, avec le latin à côté. Pour servir de bien entendre la langue Latine, et à bien traduire du Français*. Paris: Martin Durand, 1658.
- De Sercy, Charles. „Épître“. Mollet, C[laude]. *Théâtre des plans et iardinages, contenant des secrets et des inventions incognuës à tous ceu qui jusqu'à présent se sont meslez d'escrire sur cette matière. Avec un Traisté d'Astrologie, propre pour toutes sortes de personnes, & particulièrement pour ceux qui s'occupent à la culture des iardins*. Paris: Charles de Sercy, 1652, n. p..
- Dictionnaire de l'Académie française, dédié au Roy, Le*. Paris: Jean Baptiste Coignard, 1694.
- Dictionnaire universel françois et latin, communément appelé « Dictionnaire de Trévoux »*. Nancy: Pierre Antoine, 1740.
- Długaiczyk, Martina. „>In hortulum P. Mauritij<. Der Garten als Spiegel sozialer und politischer Kommunikation, Repräsentation und Ordnung“. Schweizer, Stefan (Hg.). *Gärten und Parks als Lebens- und Erlebnisraum. Funktions- und nutzungs-geschichtliche Aspekte der Gartenkunst in Früher Neuzeit und Moderne*. Worms: Wernersche Verlagsgesellschaft, 2008, S. 51–64.
- Doderer, Klaus. *Fabeln. Formen, Figuren, Lebnen*. Zürich: Atlantis Verlag, 1970.
- Donné, Boris. „La Fontaine et les cultures de l'image au XVIIIe siècle“. *Le Fablier* IX (1997), S. 43–55.
- Dormann, Helga. „Eule“. Butzer, Günther; Jacob, Joachim (Hg.). *Metzler Lexikon literarischer Symbole*. Stuttgart/Weimar: Verlag J. B. Metzler, 2008, S. 91a–92b.
- Dotoli, Giovanni. „L'Autre du moraliste“. Heyndels, Ralph; Woshinsky, Barbara (Hg.). *L'Autre au XVIIème siècle*. Tübingen: Narr, 1999, S. 171–184.
- Dotoli, Giovanni. „Réflexion morale et sociologie“. *XVII^e Siècle* 51 (1999), 202.1, S. 67–73.

- Du Bellay, Joaquin. *Œuvres poétiques, T. II. Recueils de sonnets*. Hg. von Henri Chamard. Paris: Édouard Cornély et C^e, 1910.
- Duchêne, Roger. *La Fontaine*. Paris: Fayard, 1990.
- Duchet, Claude. „Idéologie de la mise en texte“. *La Pensée* 215 (1980), S. 95–108.
- Du Marsais, César: „L'Allégorie“. Du Marsais, César. *Des Tropes*. Paris: Veuve Brocas, 1730, S. 136–143.
- Elias, Norbert. *Über den Prozeß der Zivilisation. Soziogenetische und psychogenetische Untersuchungen. Zweiter Band: Wandlungen der Gesellschaft. Entwurf zu einer Theorie der Zivilisation* [1939]. Frankfurt a. M.: Suhrkamp, 1997.
- Elias, Norbert. *Die höfische Gesellschaft. Untersuchungen zur Soziologie des Königtums und der höfischen Aristokratie. Mit einer Einleitung: Soziologie und Geschichtswissenschaft*. Frankfurt a. M.: Suhrkamp-Taschenbuch Wissenschaft, 1989.
- Elkins, James. „On the conceptual analysis of gardens“. *Journal of Garden History* 13 (1993), S. 189a–198.
- Ewald, Dieter. *La Fable. L'évolution d'un genre littéraire*. Paderborn: Schöningh, 1981.
- Fabre, Jean-Henri. *Souvenirs entomologiques. Études sur l'instinct et les mœurs des insectes. Cinquième série* [1897]. Paris: Delagrave, 1922.
- Fabre, Michel. „La Fable comme problème“. Guellouz, Suzanne/Louis, Erik (Hg.). *Lectures et pratiques des Fables de La Fontaine. Actes du Colloque La Fontaine, 29 novembre – 1er décembre 1995, Caen*. Caen: Centre régional de documentation pédagogique de Basse-Normandie, 1996, S. 203–210.
- Faguet, Émile. *La Fontaine*. Paris: Société française d'imprimerie et de librairie, 1913.
- Félibien, André. „Relation des magnificences faites par Monsieur Fouquet à Vaux-le-Vicomte lorsque le Roi y alla, le 17 août 1661, et de la somptuosité de ce lieu“ [Bibliothèque Nationale, *Recueil Thoisy*, n° 402, f° 714]. Cordey, Jean. *Vaux-le-Vicomte*. Paris: Éditions Albert Morancé, 1924, S. 191–194.
- Ferber, Michael. „Garden“. Ferber, Michael. *A Dictionary of Literary Symbols*. Cambridge: Cambridge University Press, 1999, S. 82–85.
- Fischer, Miriam. *DAS UNDENKBARE DENKEN. Zum Verhältnis von Sprache und Tod in der Philosophie Maurice Blanchots*. Freiburg: fwpf, 2006.
- Fladenmuller, Frédéric. „La Figure du sentiment dans le jardin de la *Nouvelle Héloïse*“. Fladenmuller, Frédéric. *Caractérisation et les modes de la narration dans le roman moderne. Théorie de narratologie caractérologique*. New York: Peter Lang Publishing, Inc., 1994, S. 27–46.
- Flasch, Kurt (Hg.). *Logik des Schreckens. Augustinus von Hippo. De diversis quaestionibus ad Simplicianum I 2*. Üb. von Walter Schäfer. Mainz: Dieterich'sche Verlagsbuchhandlung, 1995.
- Forster, Leonard. „Meditation in a Garden“. *German Life & Letters* XXXI (1977–1978), S. 23–35.
- Fournier, Nathalie. „L'Énonciation dans les Fables: la voix du fabuliste“. Guellouz, Suzanne/Louis, Erik (Hg.). *Lectures et pratiques des Fables de La Fontaine. Actes du colloque La Fontaine, 29 novembre – 1er décembre 1995, Caen*. Caen: Centre régional de documentation pédagogique de Basse-Normandie, 1996, S. 75–99.
- France, Anatole. *Le Château de Vaux-le-Vicomte*. Paris: Calmann-Lévy, 1933.
- Fröhlicher, Peter. „La Fontaine «intellectuel». Du pouvoir de la dédicace“. *Versants* 55.1 (2008), S. 67–78.

- Fröhlicher, Peter. „Poétique et rhétorique de la fable chez La Fontaine“. *Versants* 39 (2001), S. 31–44.
- Fuhring, Peter; Marchesano, Louis; Mathis, Remi; Selbach, Vanessa (Hg.). *A Kingdom of images: French Prints in the Age of Louis XIV, 1660–1715*. Los Angeles, CA: Getty Publications, 2015.
- Fumaroli, Marc. *Le Poète et le Roi. Jean de La Fontaine en son siècle*. Paris: Éd. de Fallois, 1997.
- Furetière, Antoine. „Au lecteur“. Furetière, Antoine. *Fables morales et nouvelles*. Paris: Louis Billaine, 1671, n. p.
- Furetière, Antoine. *Dictionnaire universel contenant généralement tous les mots François tant vieux que modernes, et les Termes de toutes les Sciences & des Arts*. La Haye: 1690 (Nachdruck Paris: SNL – Le Robert, 1978).
- Gaillard, Aurélia. *Fables, mythes, contes. L'esthétique de la fable et du fabuleux (1660–1724)*. Paris: Champion, 1996.
- Gallet, Jill M. M.. *La Fontaine's Fables: Their Moral Structure*. Dissertation. The City University of New York, 1976.
- Gamillscheg, Ernst. *Etymologisches Wörterbuch der französischen Sprache*. Heidelberg: Universitätsverlag Carl Winter, 1969.
- Gaucheron, Jacques. „Jean de La Fontaine“. *Europe* 42 (1964), 426, S. 112–119.
- Gebhard, Walter. „Zum Missverhältnis zwischen der Fabel und ihrer Theorie“. Hasubek, Peter (Hg.). *Fabelforschung*. Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 1983, S. 298–336.
- Gefen, Alexandre. „Productivité d'un malentendu théorique: le «fragment» pascalien“. Ripoll, Ricard (Hg.). *L'Écriture fragmentaire: théories et pratiques. Actes du 1er Colloque International du Groupe de Recherches sur les Écritures subversives (GRES)*. Perpignan: Presses universitaires de Perpignan, 2002, S. 43–58.
- Génétiot, Alain. *Poétique du loisir mondain, de Voiture à La Fontaine*. Paris: Éditions Champion, 1997.
- Génétiot, Alain. „«Que de grâces bons dieux! Tout rit dans Luxembourg»: La Fontaine et le badinage galant“. *Le Fablier* VIII (1996), S. 111–119.
- Genette, Gérard. *Seuils* [1987]. Paris: Éditions du seuil, 2002.
- Genette, *Palimpsestes (La littérature au second degré)*. Paris: Éditions du Seuil, 1982.
- Gipper, Andreas. „Experiment und Öffentlichkeit. Cartesianismus und Salonkultur im französischen 17. Jahrhundert“. Schramm, Helmar; Schwarte, Ludger; Lazardzig, Jan (Hg.). *Spektakuläre Experimente. Praktiken der Evidenzproduktion im 17. Jahrhundert*. Berlin/New York: Walter de Gruyter Verlag GmbH & Co. KG, 2006, S. 242–259.
- Girardin, Marc. *La Fontaine et les fabulistes*. Paris: Michel Lévy Frères, 1878.
- Giardina, Calogero. „La Pluralité du sens chez La Fontaine à partir de l'étude de quatre fables“. *L'Information littéraire* XLIII.3 (1991), S. 13–16.
- Gohin, Ferdinand. „La Fontaine et Montaigne“. *Bulletin de la Société des Amis de Montaigne* (1937), 2, S. 76–78.
- Gourmont, Rémy de. „La Vie des animaux et la morale dans les Fables de La Fontaine“. *Mercur de France* 15.10.1905, S. 510–523 und 01.11.1905, S. 24–39.
- Grall, Catherine. „Incipit de nouvelles, Incipit de recueils“. Louvel, Liliane (Hg.). *L'Incipit*. Poitiers: Publications de la licorne, 1997, S. 271–289.

- Grimal, Pierre. *Le Théâtre antique*. Paris: Presses Universitaires de France, 1978.
- Grimal, Pierre. *L'Art des jardins*. Paris: Presses universitaires de France, 1974.
- Grimm, Jacob. *Reinhart Fuchs*. Berlin: Reimer, 1834.
- Grimm, Jürgen. „L'Expression de la morale dans l'Heptaméron et dans les Fables“. *Le Fablier XIII* (2001), S. 90–98.
- Grimm, Jürgen (Hg.). *Le Pouvoir des fables*. Paris: PFSCCL, 1994.
- Grimm, Jürgen. „«Plus fait douceur que violence»“. La Rhétorique indirecte dans les «Fables» de La Fontaine“. Grimm, Jürgen (Hg.). *Le Pouvoir des fables. Études lafontainiennes I* (= Supplément au PFSCCL 85). Paris/Seattle/Tübingen: 1994, S. 151–160.
- Grimm, Jürgen. „«Diversité est ma devise!»“. L'Art de persuader dans les «Fables» de La Fontaine“. *Revue d'Histoire littéraire de la France* 92 (1992), 2, S. 178–197.
- Grimm, Jürgen. „«Grande est la gloire ainsi que la tuerie»“. Guerre et rhétorique dans les Fables de La Fontaine“. *Romanistische Zeitschrift für Literaturgeschichte/Cahiers d'Histoire des littératures romanes* (1989), S. 162–178.
- Grimm, Jürgen. „Le Livre XII des FABLES. Somme d'une vie, somme d'un siècle?“. *Le Fablier 1* (1989), S. 63–68.
- Grimm, Jürgen. „Stratégies de désorientation dans les «Fables» de La Fontaine“. Döring, Ulrich; Lyroudias, Antiopy; Zaiser, Rainer (Hg.). *Ouverture et Dialogue. Mélanges offerts à Wolfgang Leiner à l'occasion de son soixantième anniversaire*. Tübingen: Gunter Narr Verlag, 1988, S. 175–191.
- Grimm, Jürgen. *La Fontaines Fabeln*. Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 1976.
- Grisé, Catherine M.. „«Les Filles de Minée», «ekphrasis» et moralité“. *Le Fablier XIV* (2002), S. 25–28.
- Grisé, Catherine. „La Structure cognitive des Fables de La Fontaine: ou vers une nouvelle taxonomie“. Heller, Lane M.; Richmond, Ian M. (Hg.). *La Poétique des Fables de La Fontaine*. University of Western Ontario: Mestengo Press, Ontario, 1994, S. 41–51.
- Gross, Nathan. „Order and theme in La Fontaine's Fables, Book VI“. *L'Esprit créateur XXI* (1981), S. 78–89.
- Gruber, Markus A. *Der Chor in den Tragödien des Aischylos. Affekt und Reaktion*. Tübingen: Gunter Narr Verlag, 2009.
- Gruffat, Sabine. „Les Fables illustrées de La Fontaine. De l'évidence morale à la suggestion poétique.“ Landry, Jean-Pierre; Servet, Pierre (Hg.). *Le Dialogue des arts, T. I: Littérature et peinture (du Moyen Age au XVIIIe siècle)*. Université de Lyon III. Lyon: CEDIC, 2001, S. 251–266.
- Gruffat, Sabine. *L'Art du moraliste dans les Fables de La Fontaine: une esthétique du détour et de la négligence*. Dissertation. Lyon: 2000.
- Gruffat, Sabine. „De La Moralité au récit ou comment se jouer des lois du genre“. Landry, Jean-Pierre (Hg.). *Présence de La Fontaine. Actes de la journée La Fontaine du 21 oct '95*. Université de Lyon III. Lyon: CEDIC, 1996, S. 75–83.
- Guide, Philibert. *Les Fables morales*. Hg. von Laura Rovero. Paris-Genève: Champion-Slatkine, 1987.
- Guinat, Marius. *La Morale des Fables de La Fontaine et le temps présent. Souvenirs, Impressions et Réflexions d'un vieux fonctionnaire*. Paris: Alphonse Lemerre, 1886.

- Guion, Béatrice. „De L'Anthropologie des moralistes classiques“. *XVIIe Siècle* LI (1999), 202.1, S. 75–88.
- Haaser, Rolf. „Esel“. Butzer, Günther; Jacob, Joachim (Hg.). *Metzler Lexikon literarischer Symbole*. Stuttgart/Weimar: Verlag J. B. Metzler, 2008, S. 88a–89b.
- Hamon, Philippe. „Clausule“. *Poétique* 24 (1975), S. 495–526.
- Hanauer, David I.; Wakersman, Shoshi. „The Role of Explicit Moral Points in Fable Reading“. *Discourse processes* 30.2 (2000), S. 107–132.
- Hanlet, Abbé C.. *Initiation aux Fables de La Fontaine*. Bruxelles: Office de Publicité, 1948.
- Harweg, Roland. „Textanfänge in geschriebener und gesprochener Sprache“. *Orbis* 17 (1968), 1, S. 343–388.
- Hasubek, Peter. „Einleitung“. Hasubek, Peter. *Die Fabel. Theorie, Geschichte und Rezeption einer Gattung*. Berlin: Erich Schmidt Verlag, 1982, S. 7–12.
- Haverkamp, Anselm. *Figura cryptica: Theorie der literarischen Latenz*. Frankfurt a. M.: Suhrkamp, 2002.
- Heller, Lane M.. „Les Ornaments de la poésie dans «L'Écolier, le Pédant et le Maître d'un jardin» (IX, 5)“. Heller, Lane M.; Richmond, Ian M. (Hg.). *La Poétique des Fables de La Fontaine*. University of Western Ontario: Mestengo Press, Ontario, 1994, S. 85–93.
- Hepp, Noémie. *Homère en France au XVII^e siècle*. Paris: Klincksieck, 1968.
- Herodot [Herodotus]. *Historien. Erster Band I–V. Griechisch-Deutsch*. Hg. von Josef Feix. Düsseldorf: Padmos Verlag, 2006.
- Herrmann-Trentepohl, Henning. „Adler/Aar“. Butzer, Günther; Jacob, Joachim (Hg.). *Metzler Lexikon literarischer Symbole*. Stuttgart/Weimar: Verlag J. B. Metzler, 2008, S. 5a–6a.
- Herrnstein-Smith, Barbara. *Poetic Closure, a study of How Poems End*. Chicago: University of Chicago Press, 1968.
- Hesiod [Hesiodus]. „Werke und Tage“. *Hesiod. Theogonie – Werke und Tage. Griechisch-Deutsch*. Hg. und ü. von Albert von Schirnding. Berlin: Akademie Verlag, 2012, S. 82–147.
- Heydebrand, Renate von (Hg.). *Kanon Macht Kultur. Theoretische, historische und soziale Aspekte ästhetischer Kanonbildung*. Stuttgart/Weimar: Metzler, 1998.
- Heymann, Ezra. „Moral, moralisch, Moralphilosophie“. Ritter, Joachim/Gründer, Karlfried/Eisler, Rudolf/Bien, Günther (Hg.). *Historisches Wörterbuch der Philosophie. Bd. 6: Mo–O*. Basel u. a.: Schwabe, 1984, S. 163b–168b.
- Hirdt, Willi. „INCIPIIT. Zu einer Poetik des Romananfanges“. *Romanische Forschungen* 86 (1974), 3.1, S. 419–436.
- Hirdt, Willi. „Untersuchungen zum Eingang in der erzählenden Dichtung des Mittelalters und der Renaissance“. *Arcadia* 7 (1972), S. 47–64.
- Hobhouse, Penelope. *Der Garten. Eine Kulturgeschichte*. Orig. The Story of Gardening [2002]. Hg. von Monika Schlitzer. Ü. von Ulrich Enderwitz, Monika Noll und Coralie Wink. München: Dorling Kindersley Verlag GmbH, 2007.
- Holzberg, Niklas. „Einführung“. Holzberg, Niklas (Hg.). *Vergil: Hirtengedichte. Bucolica. Landwirtschaft. Georgica. Lateinisch-deutsch*. Berlin: De Gruyter, 2016, S. 7–40.
- Homer [Homerus]. *Ilias. Griechisch-deutsch*. Hg. und ü. von Hans Rupé. Berlin: Akademie-Verlag, 2013.

- Hoog, Simone. [„Introduction“]. *Louis XIV. Manière de montrer les jardins de Versailles*. Hg. von Simone Hoog. Paris: Éditions de la Réunion des Musées Nationaux, 1982, S. 11–15.
- Horaz [Quintus Horatius Flaccus]. *Sämtliche Werke, lateinisch-deutsch*. Hg. und üb. von Niklas Holzberg. Berlin/Boston: De Gruyter, 2018.
- Horaz [Quintus Horatius Flaccus]. *De arte poetica liber. Die Dichtkunst. Lateinisch und deutsch*. Hg. und üb. von Horst Rüdiger. Zürich: Artemis Verlags-AG, 1961.
- Hueck, Monika. *Textstruktur und Gattungssystem: Studien zum Verhältnis von Emblem und Fabel im 16. und 17. Jahrhundert*. Kronberg/Ts.: Scriptor-Verlag, 1975.
- Huguet, Edmond. *Dictionnaire de la langue française du seizième siècle. Tome II. Brochat-Dentade*. Paris: Librairie ancienne Honoré Champion, 1932.
- Hunt, John Dixon. *A World of Gardens*. London: Reaktion Books, 2012.
- Iser, Wolfgang. *Der Akt des Lesens: Theorie ästhetischer Wirkung*. München: Fink, 1976.
- Ishii, Keiko. „La Fonction morale du récit ésopeque dans les Fables de La Fontaine“. *Gallia* XXI–XXII (1982), S. 18–28.
- Janssen, Hans-Gerd; Brune, Karl-Heinz; Schönpflug, Ute. „Latent, Latenz“. Ritter, Joachim/Gründer, Karlfried/Eisler, Rudolf/Bien, Günther (Hg.). *Historisches Wörterbuch der Philosophie. Bd. 5: L–Mn*. Basel u. a.: Schwabe, 1980, S. 759a–806a.
- Janssens, Jacques. *La Fable et les fabulistes*. Bruxelles: Office de Publicité, 1955.
- Jasinski, René. *La Fontaine et le premier recueil des «Fables»*. Paris: Nizet, 1966.
- Jehan, Auguste. „Le Labyrinthe de Versailles et le Bosquet de la Reine“. *Versailles illustré* IV (1899), 42, S. 69a–72b; 43, S. 81a–84; 44, S. 92a–96; 45, S. 104a–108b; 46, S. 116a–119b; 47, S. 129a–132 und 48, S. 141a–144b, sowie V (1900), 50, S. 16a–20b; 51, S. 32a–36b; 53, S. 52a–56b; 58, S. 115a–119b und 59, S. 125a–131b.
- Jehasse, Jean. „De La Fable aux Fables: Benserade et La Fontaine“. *Mélanges de littérature de d'histoire offerts à Georges Couton*. Lyon: Presses universitaires de Lyon, 1981, S. 323–344.
- Jousset, Philippe: „«Varietas varietatis...». La poétique de La Fontaine, une gaie physique de la morale“. *XVII^e Siècle* 218 (2003), S. 71–94.
- Kapp, Volker. „Les Moralistes et la rhétorique“. *XVII^e Siècle* 51 (1999), 202.1, S. 89–99.
- Karlsson, Brit-Marie. „Remarques sur la structure de l'Heptaméron de Marguerite de Navarre“. Merisalo, Outi; Natri, Teija (Hg.). *Actes du XIII^e Congrès des Romanistes Scandinaves (Jyväskylä, 12–15 août 1996)*. Publications de l'Institut des Langues Romanes et Classiques de Jyväskylä 12 (1998), S. 323–335.
- Kellman, Steven G.. „Grand Openings and Plain: The Poetics of First Lines“. *SubStance* 6/7 (1977), 17, S. 139–147.
- Kellner, Beate; Müller, Jan-Dirk; Strohschneider, Peter (Hg.). *Erzählen und Episteme. Literatur im 16. Jahrhundert*. Berlin: Walter De Gruyter GmbH & Co. KG, 2011.
- Kern, Hermann. *Labyrinthe. Erscheinungsformen und Deutungen. 5000 Jahre Gegenwart eines Urbilds* [1982]. München: Prestel-Verlag, 1999.
- Keydell, Rudolf. „Fabel“. Ziegler, Konrat; Sontheimer, Walther (Hg.). *Der Kleine Pauly. Lexikon der Antike auf der Grundlage von Pauly's Realencyclopädie der classischen Altertumswissenschaft*. Stuttgart: Alfred Druckenmüller Verlag, 1967, S. 485–488.
- Khurana, Thomas; Diekmann, Stefanie (Hg.). „Latenz. Eine Einleitung“. Diekmann, Stefanie; Khurana, Thomas. *Latenz. 40 Annäherungen an einen Begriff*. Berlin: Kulturverlag Kadmos, 2007, S. 9–13.

- Kibédi Varga, Aron. „Le Poète chante le poète“. *Rivista di Letterature moderne e comparate* XL (1987), 4, S. 317–322.
- Kibédi Varga, Aron. „L’Invention de la fable. Forme et contenu selon la poétique du classicisme“. *Poétique: Revue de théorie et d’analyse littéraires* 25 (1976), S. 107–115.
- Kleinschmidt, Erich. „Denkform und geschichtlicher Prozes. Zum Funktionswandel der Allegorie in der frühen Neuzeit“. Haug, Walter (Hg.). *Formen und Funktionen der Allegorie. Symposium Wolfenbüttel 1978*. Stuttgart: J.B. Metzlersche Verlagsbuchhandlung und Carl Ernst Poeschel Verlag, 1979, S. 388–404.
- Knauth, K. Alfons. „La Fontaines «La Cigale et la Fourmi» als fabeltheoretisches Sinnbild“. Bork, Hans Dieter (Hg.). *Romania Europaea et Americana, Festschrift für Harri Meier*, 8. Januar 1980 (1980), S. 267–279.
- Koemer, Joseph Leo. *Die Suche nach dem Labyrinth. Der Mythos von Dädalus und Ikarus*. Orig. Daedalus, Icarus, and the Maze. Üb. von Lore Brüggemann. Frankfurt a. M.: Suhrkamp Verlag, 1983.
- Kohn, Renée. *Le Goût de La Fontaine*. Paris: Presses universitaires de France, 1962.
- Kožešnik, Karl. „Kunstproblem und Moral in La Fontaines Fabeln“. *Zeitschrift für französische Sprache und Literatur* LVI (1932), S. 479–490.
- Kristeva, Julia. „Approaching abjection“ [1980]. Amelia Jones (Hg.): *The feminism and visual culture reader*. London [u.a.]: Routledge, 2003, S. 389–391.
- Kristeva, Julia. *Séméiotikè*. Paris: Éditions du Seuil, 1969.
- Kristeva, Julia. „Le Texte clos“. *Langages* 12 (1968), S. 103–125.
- Krüger, Reinhard. „Vaux-le-Vicomte, Versailles und die unendliche Welt im absolutistischen Frankreich oder: inszenierte Natur als Fortsetzung der Politik mit gartenbautechnischen Mitteln“. Oesterle, Günter; Tausch, Harald (Hg.). *Der imaginierte Garten*. Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht, 2001, S. 201–227.
- Krüger, Reinhard. „Das Sehen beobachten: La Fontaine und das *Droit de regards*“. *Le lendemain* XIII (1988), 51, S. 41–51.
- Kruse, Margot. *Beiträge zur französischen Moralistik*. Berlin/New York: De Gruyter, 2003.
- La Bruyère, Jean de. *Les Caractères*. Hg. von Emanuel Bury. Paris: Librairie Générale Française, 1995.
- La Bruyère, Jean de. „Les Caractères ou les Mœurs de ce siècle“. Benda, Julien (Hg.). *La Bruyère: Œuvres complètes*. Bibliothèque de la Pléiade. Paris: Gallimard, 1988, S. 59–478.
- Laburthe-Tolra, François. „Le Cri du scarabée ou l’obstination de la fange. (À Propos d’une fable de La Fontaine, recherches de mythologie comparée)“. *Le Fablier* XVII (2006), S. 97–101.
- Lacroix, Paul [Le Bibliophile Jacob]. *Notes et documents sur l’Histoire des Théâtres de Paris au XVII^e siècle par Jean Nicolas du Tralage*. Paris: Librairie des bibliophiles, 1880.
- Lacroix, Paul [Le Bibliophile Jacob]. *Nouvelles Œuvres inédites de J. de La Fontaine*. Paris: Lemerre, 1869.
- La Fayette, Madame de. „Histoire de la mort d’Henriette d’Angleterre“. *Œuvres complètes*. Hg. von Camille Esmein-Sarrazin. Bibliothèque de la Pléiade. Paris: Éditions Gallimard, 2014, S. 713–775.
- Lafond, Jean. „Qu’est-ce qu’un moraliste?“. *Regards sur la Renaissance 1 (’93)*. *Regards*

- sur la Renaissance. Textes et conférences de la Société des Amis du Centre d'Études Supérieures de la Renaissance. Amboise: Éditions du Cygne, 1993, S. 133–142.
- Lafond, Jean. „L'architecture des livres VII à XII des *Fables*“. *Le Fablier IV* (1992), S. 27–31.
- Lafond, Jean. „Préface“. Lafond, Jean (Hg.). *Moralistes du XVII^e siècle*. Paris: Éditions Robert Laffont, 1992, S. I–XLI.
- Lafond, Jean. „Des Formes brèves de la littérature morale aux XVI^e et XVII^e siècles“. Lafond, Jean (Hg.). *Les Formes brèves de la prose et le discours discontinu (XVI^e et XVII^e siècles)*. Paris: Vrin, 1984, S. 101–122.
- Lafond, Jean. „La Beauté et la Grâce. L'esthétique «platonicienne» des «Amours de Psyché»“. *RHLF* 69 (1969), S. 480.
- Lalbalettrier, Gustave. *Le Récit et la moralité dans les Fables de La Fontaine*. Orléans: Auguste Gout et Compagnie, 1908.
- La Motte, Houdar de. „Discours sur la fable“. *Ceuvres de Monsieur Houdar de La Motte, L'un des quarantes de l'Académie Française. Tome neuvième*. Paris: Prault l'aîné, 1754, S. 5–56.
- Lapp, John C.. „On some Manuscripts of La Fontaine in America“. *Modern Language Notes* 75 (1960), 6, S. 490–497.
- Larroux, Guy. *Le Mot de la fin. La clôture romanesque en question*. Paris: Nathan, 1995.
- Lauterbach, Christiane. „Gartengesetze des Späthumanismus. Der Garten als Raum gelehrter Geselligkeit“. Schweizer, Stefan (Hg.). *Gärten und Parks als Lebens- und Erlebnisraum. Funktions- und nutzungs geschichtliche Aspekte der Gartenkunst in Früher Neuzeit und Moderne*. Worms: Wernersche Verlagsgesellschaft, 2008, S. 21–32.
- Lazardzig, Jan. *Theatermaschine und Festungsbau. Paradoxien der Wissensproduktion im 17. Jahrhundert*. Berlin: De Gruyter, 2007.
- Lebigre, Arlette. „Nicolas de La Reynie, premier préfet de police“. Cornette, Joël (Hg.). *La France de la Monarchie absolue. 1610–1715*. Paris: Éditions du Seuil, 1997, S. 307–323.
- Leibfried, Erwin. „Autorposition, Leserbild. Zerstreute Bemerkungen zu unterschiedlichen Problemen“. Hasubek, Peter (Hg.). *Die Fabel. Theorie, Geschichte und Rezeption einer Gattung*. Berlin: Erich Schmidt Verlag, 1982, S. 13–26.
- Leibfried, Erwin/Werle, Josef M.. „Einleitung“. Leibfried, Erwin/Werle, Josef M. (Hg.). *Texte zur Theorie der Fabel*. Stuttgart: J. B. Metzlersche Verlagsbuchhandlung und Carl Ernst Poeschel Verlag GmbH, 1978, S. VII–XIII.
- Le Pestipon, Yves. „La Composition des recueils de La Fontaine. Esquisse d'un programme“. *Le Fablier XX* (2009), S. 87–94.
- Leplatre, Olivier. *Jean de La Fontaine. «Fables»*. Paris: Gallimard, 1998.
- Lessing, Gotthold Ephraim. „Über die Fabel“. Rilla, Paula (Hg.). *Gotthold Ephraim Lessing. Gesammelte Werke. Vierter Band: Über die Fabel, Literaturbriefe, Sophokles*. Berlin: Aufbau-Verlag, 1955, S. 5–85.
- Levinas, Emmanuel. *Sur Maurice Blanchot* [1975]. Montpellier: Fata Morgana, 2004.
- Lindner, Hermann. „Jean de La Fontaine, Fables (1668–1693)“. Renate Baader (Hg.). *17. Jahrhundert. Roman, Fabel, Maxime, Brief*. Tübingen: Stauffenburg Verlag, 1999.
- Lindner, Hermann. *Fabeln der Neuzeit: England, Frankreich, Deutschland. Ein Lese- und Arbeitsbuch*. München: Fink, 1978.

- Lindner, Hermann. *Didaktische Gattungsstruktur und narratives Spiel. Studien zur Erzähltechnik in La Fontaines Fabeln*. München: Fink, 1975.
- Lipsius, Justus. *De Constantia/Von der Standhaftigkeit [1584]. Lateinisch/Deutsch*. Üb. und hg. von Florian Neumann. Mainz: Dieterich'sche Verlagsbuchhandlung, 1998.
- Lister, Martin. *A Journey to Paris in the Year 1698*. London: Judges-Head/Gray's-Inn-Lane, 1699.
- Locatelli, Angela. „The Moral and the Fable: A Fluid Relationship in Artistic Literature“. Meretoja, Hanna; Isomaa, Saija; Lyytikäinen, Pirjo; Malmio, Kristina (Hg.). *Values of Literature*. Brill: Leiden, 2015, S. 47–62.
- Logan, J. H.. „La Fontaine, Platon et «La Cigale & la Fourmy»“. *Le Fablier* XII (2000), S. 35–42.
- Lorris, Guillaume de; Meung, Jean de. *Le Roman de la Rose*. Genève: Jean Croquet, ca. 1481.
- Lotman, Jurij M.. *Die Struktur des künstlerischen Textes*. Orig. Struktura chudozhestvennogo teksta [1970]. Üb. von Rainer Grübel (Hg.), Walter Kroll u. Hans-Eberhard Seidel. Frankfurt a. M.: Suhrkamp-Verlag, 1973.
- Louis XIV. *Manière de montrer le jardin de Versailles*. Hg. von Simone Hoog. Paris: Éditions de la Réunion des Musées Nationaux, 1982.
- Lugli, Vittorio. „La Fontaine, poète de la nature“. *Cahiers de l'Association internationale des études françaises* 6 (1954), S. 27–39.
- Luther, Martin. „Vorrede zu den Fabeln“. Thiele, Ernst (Hg.). *Luthers Fabeln nach seiner Handschrift und den Drucken*. Halle (Saale): Max Niemeyer, 1911.
- Luzarche, Victor (Hg.). *Carnet de Mazarin*. Tours: Librairie L. Péricat, 1893.
- Lyoner Yzopet. *Altfranzösische Übersetzung des XIII. Jahrhunderts in der Mundart der Franche-Comté. Mit dem kritischen Text des lateinischen Originals (sog. Anonymus Neveleti)*. Hg. von Wendelin Foerster. Heilbronn: Verlag von Gebr. Henninger, 1882.
- Lyons, John D.. „Author and Reader in the Fables“. *The French Review* 49 (1975) 1, S. 59–68.
- Magendie, Maurice. *La Politesse mondaine et les théories de l'honnêteté, en France au XVII^e siècle, de 1600 à 1660 [1925]*. Genève: Slatkine Reprints, 1993.
- Magne, Émile. *Femmes galantes du XVII^e siècle. Madame de Villedieu. (Hortense du Jardin). 1632–1692*. Paris: Société du Mercure de France, 1907.
- Malandain, Pierre. *La Fable et l'intertexte*. Paris: Éditeurs Français Réunis, 1981.
- Mandelartz, Michael. „Der Textanfang als kosmologischer Entwurf: die Motive des Musenanrufs und des Waldes“. *Euphorion* 87 (1993), S. 420–437.
- Margerie, Amadée de. *La Fontaine moraliste. Causeries*. Nancy/Paris: Vagner/A. Vaton, 1861.
- Marie de France. *Äsop*. Hg. und üb. von Hans Ulrich Gumbrecht. München: Wilhelm Fink Verlag, 1973.
- Marin, Louis. „Le Récit originaire, l'origine du récit, le récit de l'origine“. *Papers on French Seventeenth Century Literature* 11 (1979), S. 13–28.
- Marnier, Jean. „Les Livres VII à XII des «Fables» et leurs problèmes.“ *L'Information littéraire* 6 (1972), S. 199–204.
- Marot, Clément. „Trois Colloques d'Érasme traduitz de Latin en François par Clement Marot. I. Colloque de l'Abbé et de la femme sçavante“. *Clément Marot. Œuvres*

complètes Tome II. *Recueil des œuvres les plus nouvelles et récentes, augmenté d'inédits et de compositions par cy devant non encore imprimées*. Hg. von Gérard Defaux. Paris: BORDAS, 1993, S. 517–556.

- Marx, Peter W. *Handbuch Drama. Theorie, Analyse, Geschichte*. Stuttgart/Weimar: Verlag J. B. Metzler, 2012.
- Marzano, Annalisa. „Roman Gardens, Military Conquests, and Elite Self-Representation“. Coleman, Kathleen (Hg.). *Le Jardin dans l'antiquité. Introduction et huit exposés suivis de discussions*. Genève: Fondation Hardt, 2014, S. 195–244.
- Matthews, William Henry. *Mazes and Labyrinths. A General Account of Their History and Developments* [1922]. Detroit: Singing Tree Press, 1969.
- McGowan, Margaret M.. „Moral Intention in the Fables of La Fontaine“. *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes* 29 (1966), S. 264–281.
- Ménard, Louis. *La Fontaine et M^{me} de Villedieu. Les Fables galantes. Présentées à Louis XIV le jour de sa Feste. Essai de restitution à La Fontaine*. Paris: Charavay, 1882.
- Méré, Antoine Gombauld, Chevalier de. „Les Conversations“. *Œuvres complètes du Chevalier de Méré. T. I. Les Conversations. Discours de la Justesse*. Hg. von Charles-Henri Boudhour. Paris: Éditions Fernand Roches, 1930, S. 1–92.
- Mesnard, Jean. „L'Univers poétique des Fables de La Fontaine“. Heller, Lane M.; Richmond, Ian M. (Hg.). *La Poétique des Fables de La Fontaine*. The University of Western Ontario: Mestengo Press, 1994, S. 5–25.
- Mesnard, Jean. *La Culture du XVII^e siècle en France. Enquêtes et synthèses*. Paris: Presses universitaires de France, 1992.
- Mette, Hans Joachim (Hg.). *Die Fragmente der Tragödien des Aischylos*. Berlin: Akademie-Verlag, 1959.
- Michaud, Louis-Gabriel. *Biographie universelle, ancienne et moderne. Tros-Vat T. 42*. Paris: C. Desplaces/Leipzig: Librairie F. A. Brockhaus, 1854–1865.
- Michaut, Gustave. *La Fontaine, Tome I*. Paris: Hachette, 1913.
- Michel, Pierre. „La Fontaine et Montaigne“. *Bulletin de la Société des Amis de Montaigne* 3 (1965), S. 7–19.
- Miller, Hillis J. „The Problematics of Endings in Narrative“. *Narrative Endings. Nineteenth century fiction* (1978), S. 3–7.
- Mittelstädt, Ina. „Le Nôtres Gärten in der zeitgenössischen Literatur“. Schweizer, Stefan; Baier, Christof (Hg.). *Illusion und Imagination. André Le Nôtres Gärten im Spiegel barocker Druckgraphik. Katalog zur Ausstellung im Museum für Europäische Gartenkunst der Stiftung Schloss und Park Benrath. 15. September bis 17. November 2013*. Düsseldorf: Grupello Verlag, 2013, S. 27a–30b.
- Mongrédien, Georges. *Recueil des textes et des documents du XVII^e siècle relatifs à La Fontaine*. Paris: CNRS, 1973.
- Montaigne, Michel de. *Les Essais* [1595]. Hg. von Jean Balsamo, Michel Magnien und Catherine Magnien-Simonin. Bibliothèque de la Pléiade. Paris: Gallimard, 2007.
- Moreau, Pierre. *Thèmes et variations dans le premier recueil des Fables*. Cours de Sorbonne. Paris: SEDES-CDU, 1960.
- Morford, Mark. „The Stoic Garden“. *Studies in the History of Gardens & Designed Landscapes* (=Journal of Garden History) 7 (1987), 2, S. 151–175.
- Morlet-Chantalat, Chantal. „Introduction à la Cinquième et dernière partie“. Scudéry,

- Madeleine de. *Clélie. Histoire romaine. Cinquième et dernière partie 1660*. Hg. von Chantal Morlet-Chantalat. Paris: Honoré Champion, 2005, S. 7–17.
- Myers, K. Sara. „«Docta Otia»: Garden Ownership and Configurations of Leisure in Statius and Pliny the Younger“. *Arethusa* 38 (2005), S. 103–129.
- Neagu, Laura. „Mais“. Butzer, Günther; Jacob, Joachim (Hg.). *Metzler Lexikon literarischer Symbole*. Stuttgart/Weimar: Verlag J. B. Metzler, 2008, S. 226a–227a.
- Nicot, Jean. *Thresor de la langue francoyse, tant ancienne que moderne. Auquel entre autres choses sont les mots propres de marine, venerie, & faulconnerie, cy devant ramassez par Aimar de Ranconnet, vivant conseiller & president des enquestes en Parlement. Reveu et augmenté en ceste dernière impression de plus de la moitié; par Jean Nicot, vivant conseiller du roy, & Me. des requestes extraordinaire de son hostel. Avec une grammaire françoise et latine, & le recueil des vieux proverbes de la France. Ensemble le Nomenclator de Junius, mis par ordre alphabetic, & creu d'une table particuliere de toutes les diction. Dedié à monsieur le president Bochart, sieur de Champigny, &c*. Paris: David Douceur, 1606.
- Niderst, Alain. „Sur La Composition des Fables de La Fontaine“. *The French Review* LXV (1991), 2, S. 187–194.
- Olek, Franz. „Gartenbau“. Wissowa, Georg; Kroll, Wilhelm (Hg.). *Paulys Real-Enzyklopädie der classischen Altertumswissenschaft*. 13. Halbband, Fornax—Glykon. Stuttgart (u. a.): Metzler, 1910, S. 768–841.
- Orieux, Jean. *La Fontaine ou La Vie est un Conte*. Paris: Flammarion, 1976.
- Oster, Patricia. „Poesie als Vollendung der Moralistik: Die Fabeln La Fontaines“. Behrens, Rudolf; Moog-Grünewald, Maria (Hg.). *Moralistik. Explorationen und Perspektiven*. München: Fink, 2010, S. 223–248.
- Ott, Karl August. „La Fontaine als Vorbild. Einflüsse französischer Fabeldichtung auf die deutschen Fabeldichter des 18. Jahrhunderts“. Hasubek, Peter (Hg.). *Die Fabel. Theorie, Geschichte und Rezeption einer Gattung*. Berlin: Erich Schmidt Verlag, 1982, S. 76–105.
- Ott, Michael. „Exposition“. *Metzler Lexikon Literatur. Begriffe und Definitionen*. Hg. von Dieter Burgdorf, Christoph Fasbender und Burkhard Moennighoff. Stuttgart/Weimar: Verlag J. B. Metzler, 2007, S. 222b.
- Paillet, Anne-Marie. „De L’Idée à la fable. Stylistique de la «moralité» chez La Fontaine“. Artigas-Menant, Geneviève; Couprie, Alain; Pinto-Mathieu, Élisabeth (Hg.). *L’Idée et ses fables. Le rôle du genre*. Paris: Champion, 2008, S. 271–293.
- Patru, Olivier. „Lettres à Olinde“. *Œuvres diverses. Tome II*. Hg. von Claude Simon. Genève: Slatkine Reprints, 1972 [Nachdruck Paris: Gosselin 1732], S. 411–423.
- Pauliat, Louis. „Six Fables de La Fontaine“. *La Nouvelle Revue* (1882), 5/6, S. 379–414.
- Pellisson, Paul. „Discours sur les Œuvres de Monsieur Sarasin“. Viala, Alain; Mortgat, Emmanuelle; Nedelec, Claudine (Hg.). *L’Esthétique galante. Paul Pellisson. «Discours sur les Œuvres de Monsieur Sarasin» et autres textes*. Toulouse: Société de littératures classiques, 1989, S. 51–74.
- Penzkofer, Gerhard. „L’Art du mensonge«. *Erzählen als barocke Lügenkunst in den Romanen von Mademoiselle de Scudéry*. Tübingen: Gunter Narr Verlag, 1998.
- Périer, Jacques-Henri. „«La Cigale et la Fourmi» comme introduction aux Fables“. *The French Review* XLII (1969), 3, S. 419–427.
- Pérouse de Montclos, Jean-Marie. *Vaux-le-Vicomte*. Üb. von Judith Hayward. Paris: Éditions Scala, 1997.

- Perrault, Charles. *Les Hommes illustres qui ont paru en France pendant ce siècle. Avec leurs portraits au naturel* [1670/1696]. *Deux Volumes*. Hg. von D. J. Culpin. Tübingen: Gunter Narr Verlag, 2003.
- Perrault, Charles. „Description du Labyrinthe de Versailles“. Perrault, Charles; Benserade, Issac de. *Le Labyrinthe de Versailles*. Paris: Imprimerie Royale, 1677, S. 3–7.
- Perry, Ben Edwin. „Fable“. *Studium Generale* 12 (1959), 1, S. 17a–37b.
- Peter, Jakob. „Fable et philosophie au seuil du recueil. «La Cigale et la Fourmi» de Jean de La Fontaine“. *Romanistische Zeitschrift für Literaturgeschichte/Cahiers d'histoire des Littératures romanes* 41 (2017), 3/4, S. 307–327.
- Petto, Christine Marie. *When France was King of Cartography: The Patronage and Production of Maps in Early Modern France*. Lanham, MD: Lexington Book, 2007.
- Pfister, Manfred. *Das Drama. Theorie und Analyse*. München: Wilhelm Fink Verlag, 2001¹¹.
- Phaedrus. *Fabeln. Lateinisch-deutsch*. Hg. und üb. von Eberhard Oberg. Zürich/Düsseldorf: Artemis & Winkler Verlag, 1996.
- Picard, Roger. *Les Salons littéraires et la société française 1610–1789*. New York: Brentano's, Inc., 1943.
- Platon [Plato]. „Nomoi“. *Platon: Werke: Übersetzung und Kommentar*. Hg. und üb. von Klaus Schöpsdau und Ernst Heitsch. Göttingen u. a.: Vandenhoeck & Ruprecht, 2011.
- Platon [Plato]. „Phaidon“. *Platon. Sämtliche Werke. Band 2. Lysis, Symposion, Phaidon, Kleitophon, Politeia, Phaidros*. Üb. von Friedrich Schleiermacher. Hg. von Ursula Wolf. Reinbek bei Hamburg: Rowohlt Taschenbuch Verlag GmbH, ³⁰2004, S. 103–184.
- Platon [Plato]. „Phaidros“. *Platon. Sämtliche Werke. Band 2. Lysis, Symposion, Phaidon, Kleitophon, Politeia, Phaidros*. Üb. von Friedrich Schleiermacher. Hg. von Ursula Wolf. Reinbek bei Hamburg: Rowohlt Taschenbuch Verlag GmbH, ³⁰2004, S. 543–610.
- Platon [Plato]. *Der Staat*. Hg. von Rüdiger Rufener und Thomas A. Szlezák. Düsseldorf: Artemis und Winkler, 2000.
- Platon [Plato]. „Phédon“. *Platon: Œuvres complètes. Tome IV – 1^{re} Partie. Phédon*. Hg. und üb. von Paul Vicaire. Paris: Les belles lettres, ¹1995.
- Platon [Plato]. „Phédon“. *Platon: Phédon*. Hg. und üb. von Monique Dixsaut. Paris: Flammarion, 1991.
- Platon [Plato]. *Phaidros*. Hg. und üb. von Wolfgang Buchwald. München: Ernst Heimeran Verlag, 1964.
- Platon [Plato]. „La République“. *Œuvres de Platon. Tome Neuvième*. Hg. und üb. von Victor Cousin. Paris: Rey et Gravier, 1846.
- Platon [Plato]. „Phèdre“. *Œuvres de Platon. Tome Sixième*. Hg. und üb. von Victor Cousin. Paris: Rey et Gravier, 1846.
- Platz-Waury, Elke. *Drama und Theater. Eine Einführung*. Tübingen: Gunter Narr Verlag, ³1999.
- Plinius [Gaius Plinius Secundus Maior]. *Naturkunde. Lateinisch – Deutsch. Buch X. Zoologie: Vögel. Weitere Einzelheiten aus dem Tierreich*. Hg. und üb. von Roderich König und Gerhard Winkler. München/Zürich: Artemis Verlag, 1986.
- Plutarch [Plutarchus]. „Concerning Talkativeness [De garrulitate]“. *Plutarch. Mora-*

- lia. *Volume VI*. Hg. von Jeffrey Henderson. Üb. von W. C. Helmbold. Cambridge (MA)/London (UK): Harvard University Press, 2000, S. 393–467.
- Preisendanz, Karl. *Griechische Lyrik*. Wiesbaden: Insel-Verlag, 1959.
- Prioux, Évelyne. „Parler de jardins pour parler de créations littéraires“. Coleman, Kathleen (Hg.). *Le Jardin dans l'antiquité. Introduction et huit exposés suivis de discussions*. Genève: Fondation Hardt, 2014, S. 87–143.
- Proust, Jacques. „Remarques sur la disposition par livres des Fables de La Fontaine.“ *De Jean Lemaire de Belges à Jean Giraudoux. Mélanges offert à Pierre Jourda*. Paris: Nizet, 1970, S. 227–248.
- Quinault, Philippe. *Atys. Tragédie en Musique, Ornée d'Entrées de Ballet, de Machines, & de Changements de Théâtre*. Paris: Christophe Ballard, 1676.
- Quintilian [Marcus Fabius Quintilianus]. „Ausbildung des Redners“ [Institutio oratoria]. *Quintilian. Ausbildung des Redners: Zwölf Bücher. Teil 1: Buch I–VI*. Hg. und üb. von Helmut Rahn. Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 1995.
- Quintilian [Marcus Fabius Quintilianus]. *Zwölf Bücher. Anleitung zur Beredsamkeit* [Institutio oratoria]. *Sechstes Bändchen*. Hg. und üb. von F. F. Baur. Stuttgart: Verlag der J. B. Metzler'schen Buchhandlung, 1864.
- Rabelais, François. „Gargantua [La Vie très honorifique du Grand Gargantua père de Pantagruel. Jadis composée par M. Alcofribas, abstracteur de quinte essence, livre plein de pantagruelisme]“. *Rabelais. Œuvres complètes*. Hg. von Jacques Boulenger und Lucien Scheler. Bibliothèque de la Pléiade. Paris: Éditions Gallimard, 1990, S. 1–164.
- Rabelais, François. „Le Tiers Livres des Faicts et Dicts Héroïques du bon Pantagruel composé par M. Fran. Rabelais, Docteur en Médecine revue et corrigé par l'Auteur sus la censure antique“. *Rabelais. Œuvres complètes*. Hg. von Jacques Boulenger und Lucien Scheler. Bibliothèque de la Pléiade. Paris: Éditions Gallimard, 1990, S. 315–514.
- Race, William. „How Greek poems begin“. Dunn, Francis M.; Cole, Thomas (Hg.). *Beginnings in classical literature*. Cambridge: Cambridge University Press, 2009, S. 13–38.
- Radt, Stefan (Hg.). *Tragicorum Graecorum fragmenta. Vol 3. Aeschylus*. Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht, 1985.
- Rahir, Édouard. „L'Édition originale d'une fable de La Fontaine“. *Révue des livres anciens* II (1917), S. 159–162.
- Rattner, Josef; Danzer, Gerhard. „La Fontaine oder die Kunst, lächelnd die triste Wahrheit zu sagen“. Rattner, Josef; Danzer, Gerhard (Hg.). *Europäische Moralistik in Frankreich von 1600 bis 1950. Philosophie der nächsten Dinge und der alltäglichen Lebenswelt des Menschen*. Würzburg: Königshausen & Neuman, 2006, S. 37–48.
- Rémond de St. Mard, Toussaint de. „Sur la fable“. *Les Œuvres mêlées de M^r de Rémond de Saint Mard. Tome Troisième*. La Haye: Jean Neaulme, 1742, S. 99–137.
- Retsch, Annette. *Paratext und Textanfang*. Würzburg: Königshausen & Neumann, 2000.
- Rey, Alain (Hg.). *Dictionnaire historique de la langue française*. Paris: Le Robert, 2012.
- Richelet, Pierre. *Dictionnaire françois, contenant les Mots et les Choses, plusieurs nouvelles Remarques sur la langue française: Ses expressions propres, figurées & burlesques, la prononciation des mots les plus difficiles, le genre des noms, le régime des verbes, Avec les termes les plus connus des arts & des sciences. Le tout tiré de*

- l'usage et des bons auteurs de la langue française*. Par P. Richelet. Genève: Jean Herman Widerhold, 1680.
- Richter, David. *Fable's End: Completeness and Closure in Rhetorical Fiction*. Chicago/London: Chicago University Press, 1974.
- Riffaterre, Michael. *La Production du texte*. Paris: Éditions du Seuil, 1979.
- Riffaterre, Michael. *Semiotics of Poetry*. Bloomington u. a.: Indiana University Press, 1978.
- Riffaterre, Michael. *Essais de stylistique structurale*. Paris: Flammarion, 1971.
- Riggs, Larry W. „Delusions of self-fashioning. «Moralisme» as critique of modernity“. *Romance Quarterly* XLIX (2002), S. 21–29.
- Rolot, Christian. „Les Fables de La Fontaine et leurs longueurs“. Bideaux, Michel; Brunon, Jean-Claude; Fragonard, Marie-Madeleine; Pascal, Jean-Noël (Hg.). *Fables et fabulistes. Variations autour de La Fontaine. Journée d'Études par le Centre Interdisciplinaire d'Études sur la Renaissance. Université Paul Valéry, Montpellier III (7–8 février 1992)*. Mont-de-Marsan: Études InterUniversitaires, 1992, S. 97–105.
- Romberg, Reinhard. „Ethik“. Ritter, Joachim/Gründer, Karlfried/Eisler, Rudolf/Bien, Günther (Hg.). *Historisches Wörterbuch der Philosophie. Bd. 2: D–F*. Basel u. a.: Schwabe, 1972, S. 759a–806a.
- Romić, Daniel. *Zinsen: Entstehungsursachen, Verbotsgrundlagen, Rechtfertigungen*. Marburg: Tectum-Verlag, 2009.
- Rösch, Gertrud Maria. „Delfin“. Butzer, Günther; Jacob, Joachim (Hg.). *Metzler Lexikon literarischer Symbole*. Stuttgart/Weimar: Verlag J. B. Metzler, 2008, S. 65ab.
- Rosen, Charles Welles. *Style and Morality in La Fontaine*. Dissertation. Princeton: 1951.
- Rosenstiehl, Pierre. „Les Mots du labyrinthe“. Centre Georges Pompidou. Centre de création industrielle. *Katalog Cartes et figures de la terre*. Paris: 1980, S. 94–103.
- Rougeot, Jacques. „Une Version inédite de la dernière fable de La Fontaine“. Lathuillère, Roger (Hg.). *Langue, Littérature du XVII^e et du XVIII^e siècle. Mélanges offerts à M. le Professeur Frédéric Deloffre*. Paris: C. D. U. et SEDES, 1990, S. 197–212.
- Roukhomovsky, Bernard/van Delft, Louis. „La Question du fragment“. *XVII^e Siècle* 51 (1999), 202/1, S. 157–162.
- Rousseau, Jean-Jacques. „Émile ou de l'éducation [1762]“. *Jean-Jacques Rousseau. Œuvres complètes IV. Émile – Éducation – Morale – Botanique*. Hg. von Bernard Gagnebin und Marcel Raymond. Bibliothèque de la Pléiade. Paris: Gallimard, 1969, S. 239–877.
- Rubin, David Lee. „The In's and Out's of Cognitive Traps: A Framework and Two Specimen Symmetries“. Heller, Lane M.; Richmond, Ian M. (Hg.). *La Poétique des Fables de La Fontaine*. University of Western Ontario: Mestengo Press, Ontario, 1994, S. 53–59.
- Rubin, David Lee. *A Pact with Silence. Art and Thought in the Fables of Jean de La Fontaine*. Columbus: Ohio State University Press, 1991.
- Rubin Suleiman, Susan. *Authoritarian Fictions. The Ideological Novel As a Literary Genre*. New York: Columbia University Press, 1983.
- Rueff, Martin. „Morale et mœurs“. Delon, Michel (Hg.). *Dictionnaire européen des Lumières*. Paris: Presses universitaires de France, 1997, S. 730a–744b.
- Ruge, Berit. „Das Labyrinth in Wörlitz, „samt den damit zusammenhangenden Parthien, eine Allegorie des menschlichen Lebens“ – Im Irrgarten zwischen Inszenierung

- und Rezeption“. Schweizer, Stefan (Hg.). *Gärten und Parks als Lebens- und Erlebnisraum. Funktions- und Nutzungsgeschichtliche Aspekte der Gartenkunst in Früher Neuzeit und Moderne*. Worms: Wernersche Verlagsgesellschaft, 2008, S. 137–149.
- Runte, Roseann. „Montesquieu et La Fontaine: artifice et vérité“. *Dalhousie French studies* 52 (2000), S. 57–63.
- Runte, Roseann. „Reconstruction and Deconstruction: La Fontaine, Aesop and the Eighteenth-Century-French Fabulist“. *Papers on French Seventeenth Century Literature* 11 (1979), S. 29–46.
- Sadrin, Paul. „La Moralité de l’oralité dans «Le Loup et l’Agneau»“. *Hommages à Suzanne Roth*. Dijon: A.B.D.O., 1994, S. 371–377.
- Sammer, Marianne. *Feige/Feigenbau/Feigenblatt*. Butzer, Günther; Jacob, Joachim (Hg.). *Metzler Lexikon literarischer Symbole*. Stuttgart/Weimar: Verlag J. B. Metzler, 2008, S. 98a–99b.
- Schalk, Fritz. „«Otium» im Romanischen.“ *Arbeit.Musse.Meditation – Studies in the Vita activa and Vita contemplativa*. Hg. von Brian Vickers. Zürich/Stuttgart: Verlag der Fachvereine/Teubner, 1992, S. 225–257.
- Scheffers, Henning. *Höfische Konvention und die Aufklärung. Wandlungen des «honnête-homme»-Ideals im 17. und 18. Jahrhundert*. Bonn: Bouvier Verlag Herbert Grundmann, 1980.
- Schmidt, Herrad. *Die diversité von Montaigne bis Montesquieu. Französische Moralisten im Spannungsfeld von Beobachtung, reflektierter Wirklichkeitsperzeption und Versprachlichung*. Bonn: Bonn University Press, 2016.
- Schmitz-Emans, Monika. „Zur Einführung“. Röttgers, Kurt; Schmitz-Emans, Monika (Hg.). *Labyrinth. Philosophische und literarische Modelle*. Essen: Verlag Die Blaue Eule, 2000, S. 7–32.
- Schneider, Gerhard. *Der Libertin. Zur Geistes- und Sozialgeschichte des Bürgertums im 16. und 17. Jahrhundert*. Stuttgart: J. B. Metzlersche Verlagsbuchhandlung, 1970.
- Schneider, Pius. *Saint-Cyran und Augustinus im Kulturkreis von Port-Royal*. Berlin: Ebering 1932 (Nachdruck Nendeln/Lichtenstein: Kraus, 1967).
- Schnur, Harry C.; Keller, Erich. *Fabeln der Antike. Griechisch-lateinisch-deutsch*. Düsseldorf u. a.: Artemis & Winkler Verlag, 1997.
- Scholar, Richard. „Moralistic Writing in the Seventeenth Century“. Burgwinkler, William; Hammond, Nicholas; Wilson, Emma (Hg.). *The Cambridge History of French Literature*. Cambridge u. a.: Cambridge University Press, 2011, S. 316–322.
- Schoettke, Stefan. „Réflexions sur les rapprochements entre la fable selon La Fontaine et le genre de l’emblème“. *Le Fablier* IX (1997), S. 31–42.
- Scholl, Dorothea. „Ethik und Ästhetik zwischen Humanismus und Posthumanismus: Überlegungen zur ethischen Literaturanalyse in der Langzeitperspektive“. *Interliteraria* 14 (2009), 1, S. 7–28.
- Schusky, Renate. „Der Garten als Buch – das Buch als Garten“. *Park und Garten im 18. Jahrhundert. Colloquium der Arbeitsstelle 18. Jahrhundert, Gesamthochschule Wuppertal. Würzburg und Veitshöchheim, 26.–29. September 1976*. Heidelberg: Carl Winter Universitätsverlag, 1978, S. 93–99.
- Schweizer, Stefan. *André Le Nôtre und die Erfindung der Gartenkunst*. Berlin: Verlag Klaus Wagenbach, 2013.
- Scudéry, Madeleine de. *Clélie. Histoire romaine. Cinquième et dernière partie 1660*. Hg. von Chantal Morlet-Chantalat. Paris: Honoré Champion, 2005.

- Scudéry, Madeleine de. *Artamene ou Le Grand Cyrus*. T. X. Genève: Slatkine Reprints, 1972. Nachdruck der Ausgabe von Paris, 1656.
- Seneca [Lucius Annaeus Seneca]. „De otio“. *Seneca – De otio/Über die Muße; De providentia/Über die Vorsehung*. Lateinisch/D Deutsch. Hg. und üb. von Gerhard Krüger. Stuttgart: Reclam, 1996, S. 3–23.
- Serres, Michel. *Hermès 4. Verteilung*. Orig. La distribution [1977]. Üb. von Günther Rösch. Berlin: Merve-Verlag, 1993.
- Sévigné, Marie de Rabutin-Chantal, Madame de. *Lettres*. I. Hg. von Gérard-Gailly. Bibliothèque de la Pléiade. Paris: Éditions Gallimard, 1953.
- Simonis, Walter. „Anliegen und Grundgedanke der Gnadenlehre Augustins“. *Münchener Theologische Zeitschrift* 34 (1983), 1, S. 1–21.
- Simonot, Laurence. *Le Loup dans les fables*. Paris: Nathan, 2019.
- Slater, Maya. „La Fontaine’s Fables, Book VII: The Problem of Order“. *The Modern Language Review* 82 (1987), 3, S. 533–586.
- Spitzer, Leo. *Études de Style*. Paris: Gallimard, 1970.
- Spitzer, Leo. „Die Kunst des Übergangs bei La Fontaine“. *Romanische Literaturstudien: 1936–1956*. Tübingen: Max Niemeyer, 1959, S. 160–209.
- Stanzel, Franz K. *Theorie des Erzählens*. Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht, 1995.
- Steigerwald, Jörn. *Galanterie. Die Fabrikation einer natürlichen Ethik der höfischen Gesellschaft (1650–1710)*. Heidelberg: Universitätsverlag Winter GmbH, 2011.
- Stierle, Karlheinz. „Une Morale du grand siècle? Morale et esthétique dans les «Fables» de La Fontaine“. *Cahiers de l’Association internationale des études françaises* 56 (2004), S. 231–243.
- Rémon de St. Mard, Toussaint de. „Sur la fable“. *Les Œuvres mêlées de M^r de Rémond de Saint Mard*. Tome Troisième. La Haye: Jean Neaulme, 1742, S. 99–137.
- Scott, Virginia. *Women on the Stage in Early Modern France: 1540–1750*. New York: Cambridge University Press, 2010.
- Strosetzki, Christoph. *Konversation: ein Kapitel gesellschaftlicher und literarischer Pragmatik im Frankreich des 17. Jahrhunderts*. Frankfurt a. M.: Lang, 1978.
- Strowski, Fortunat. *Pascal et son temps. Troisième partie. Les Provinciales et les Pensées*. Paris: Librairie Plon-Nourrit, 1908.
- Stumpp, Gabriele. „Müßiggang als Provokation“. Asholt, Wolfgang/Fähnders, Walter (Hg.): *Arbeit und Müßiggang 1789–1914. Dokumente und Analysen*. Frankfurt a. M.: Fischer Taschenbuch Verlag, 1991, S. 181–190.
- Susini-Anastopoulos, Françoise. *L’Écriture fragmentaire. Définitions et enjeux*. Paris: Presses universitaires de France, 1997.
- Swan, Claudia. „Of Gardens and other Natural History Collections in Early Modern Holland. Modes of Display and Patterns of Observation“. Felfe, Robert; Wagner, Kirsten (Hg.). *Museum, Bibliothek, Stadtraum. Räumliche Wissensordnungen 1600–1900*. Berlin: LIT Verlag Dr. W. Hopf, 2010, S. 173–190.
- Sweetser, Marie-Odile. „À La Recherche d’une poétique dans les premier recueil des Fables“. Heller, Lane M.; Richmond, Ian M. (Hg.). *La Poétique des Fables de La Fontaine*. University of Western Ontario: Mestengo Press, Ontario, 1994, S. 105–117.
- Sweetser, Marie-Odile. „La Fontaine et Ésope: une discrète déclaration“. *Le Fablier* 1 (1989), S. 15–21.

- Sweetser, Marie-Odile. „Le Jardin: nature et culture chez La Fontaine“. *Cahiers de l'Association Internationale des Études Françaises* 34 (1982), S. 59–72 und S. 247–248.
- Taine, Hippolyte. *Essai sur les Fables de La Fontaine*. Paris: Mme Joubert, 1853.
- Tausch, Harald. „Im Irrgarten“. Tausch, Harald (Hg.). *Gebäude der Mnemosyne. Architektur als Schriftform der Erinnerung*. Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht, 2003, S. 79–119.
- Theon [Aelius Theon von Alexandria]. *Progymnasmata*. Hg. und üb. von Michel Patillon. Paris: Les Belles Lettres, 1997.
- Thirouin, Laurent. „Paradoxe et contradiction dans le discours des moralistes français du XVII^e siècle“. *Revue de Littérature Française et Comparée* 6 (1996), S. 19–30.
- Timmermans, Linda. *L'Accès des femmes à la culture (1598–1715). Un débat d'idées de Saint François de Sales à la Marquise de Lambert*. Paris: Éditions Champion, 1993.
- Titus Livius. *Römische Geschichte. Buch I–III*. Hg. und üb. von Hans Jürgen Hillen. München: Artemis Verlag, 1987.
- Tocanne, Bernard. *L'Idée de la nature en France dans la seconde moitié du XVII^e siècle*. Paris: Klincksieck, 1978.
- Trichet du Fresne, Raphaël. *Fables diverses tirées des Fables d'Esopé et d'autres*. Paris: 1659.
- Uspenski, Boris. „Fragment“. *Poétique* 9 (1972), S. 124–134.
- Van Delft, Louis. *Littérature et anthropologie: nature humaine et caractère à l'âge classique*. Paris: Presses universitaires de France, 1993.
- Van Delft, Louis. „La Fable comme fragment“. Foyard, Jean; Gérard Taverdet (Hg.). *Hommages à Jean-Pierre Collinet*. Dijon: Éditions universitaires dijonnaises, 1992, S. 363–375.
- Van Delft, Louis. *Le Moraliste classique. Essai de définition et de typologie*. Genève: Droz, 1982.
- Van Delft, Louis. „Qu'est-ce qu'un moraliste?“. *Cahiers de l'Association internationale des Études françaises* 30 (1978), S. 105–120.
- Vergil [Publius Vergilius Maro]. *Hirtengedichte. Bucolica. Landwirtschaft. Georgica. Lateinisch-deutsch*. Hg. und üb. von Niklas Holzberg. Berlin: De Gruyter, 2016, S. 7–40.
- Vergil [Publius Vergilius Maro]. *Aeneis. Lateinisch-deutsch*. Hg. und üb. von Gerhard Fink. Zürich/Düsseldorf: Artemis & Winkler/Patmos, 2005.
- Vernet, Max. „Cueillette, recueil et recueillement: Jean-Pierre Camus, du rhétorique au narratif (et retour)“. Kapp, Volker (Hg.). *Les Lieux de mémoire et la fabrique de l'œuvre. Actes du 1er colloque du Centre international de Rencontres sur le XVII^e siècle, Kiel, 29 juin – 1er juillet 1993*. Paris: PFSCS, 1993, S. 219–229.
- Viala, Alain. *Naissance de l'écrivain. Sociologie de la littérature à l'âge classique*. Paris: Éditions de Minuit, 1985.
- Vianu, Helene. „Qu'est-ce qu'un moraliste?“. *Beiträge zur Romanischen Philologie* 2.2 (1963), S. 62–76.
- Villedieu, Marie-Catherine-Hortense [Madame de]. *Fables ou Histoires allégoriques, dédiées au Roy*. Paris: Claude Barbin, 1670.
- Viller, Marcel (Hg.). „Âme“. *Dictionnaire de Spiritualité. Ascétique et Mystique. Doctrine et Histoire. Tome I. Aa–Byzance*. Paris: Beauchesne, 1937, S. 433–487.
- Vischer, Friedrich Theodor. *Ästhetik oder Wissenschaft des Schönen. Zum Gebrauche*

- für Vorlesungen. 3. Teil: Die Kunstlehre, 2. Abschnitt: Die Künste, 5. Heft: Die Dichtkunst, § 925. Stuttgart/Reudingen: Verlagsbuchhandlung Carl Macken, 1857, S. 1463–1472.
- Voiture, Vincent. „Lettre à Madame de Saintot“. *Œuvres de Vincent Voiture. Lettres et poésie. Tome Premier. Nouvelle édition revue en partie sur le manuscrit de Conrart, corrigée et augmentée de lettres et pièces inédites. Avec le Commentaire de Tallement des Réaux*. Hg. von Abolonyme Ubcini. Paris: Charpentier 1855 (Nachdruck Genève: Slatkine Reprints, 1967). S. 17–20.
- Von Stackelberg, Jürgen. *Die Fabeln La Fontaines*. München: Wilhelm Fink Verlag, 1995.
- Von Stackelberg, Jürgen. „War La Fontaine ein politischer Dichter? Zur Frage nach dem Aktualitätsbezug und dem Engagement in den ersten sechs Fabelbüchern“. *Tidschrift voor de studie van de Verlichting en van het vrije denken* (1985), 2–3, S. 159–183.
- Von Stackelberg, Jürgen. *Französische Moralistik im europäischen Kontext*. Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 1982.
- Von Stackelberg, Jürgen. „Moralistik und Aufklärung in Frankreich“. *Wolfenbütteler Studien zur Aufklärung, Bd. 1*. Bremen/Wolfenbüttel: Jacobi, 1974, S. 34–46.
- Wadsworth, Philip A.. „La Fontaine’s Theories on the Fable as a Literary Form“. *Rice University Studies* (1971), S. 115–127.
- Wadsworth, Philip. A.. „La Fontaine and La Rochefoucauld“. *Romanic Review* 46 (1955), 4, S. 241–249.
- Wadsworth, Philip A.. *Young La Fontaine. A Study of his Artistic Growth in his Early Poetry and First Fables*. Evanston, IL: Northwestern University Press, 1952.
- Walckenaer, Charles-Athanase. *Histoire de la vie et des ouvrages de Jean de La Fontaine*. 2 Vols.. Paris: Firmin Didot frères, fils et C^e, 1858.
- Waltenberger, Michael. „Geltendes im Nichtigen. Beobachtungen zur Autorisierung >niederer< Erzählens in der «Gartengesellschaft» (1557), in «Maeynhincklers Sack» (1612) und im «Roldmarsch Kasten» (1608)“. Kellner, Beate; Müller, Jan-Dirk; Strohschneider, Peter (Hg.). *Erzählen und Episteme. Literatur im 16. Jahrhundert*. Berlin: Walter De Gruyter GmbH & Co. KG, 2011, S. 303–328.
- Wanning, Frank. *Diskursivität und Aphoristik. Untersuchungen zum Formen- und Wertewandel in der höfischen Moralistik*. Tübingen: Max Niemeyer Verlag, 1989.
- Weiss, Allen S.. *Miroirs de l’infini. Le jardin à la française et la métaphysique au XVII^e siècle*. Orig. *Mirrors of infinity: the French formal garden and 17th-century metaphysics*. Üb. von Mathilda Sitbon und Allen S. Weiss. Paris: Éditions du seuil, 1992.
- Welskopf, Elisabeth Charlotte. *Probleme der Musse im alten Hellas*. Berlin: Rütten & Loening, 1962.
- Wentzlaff-Eggebert, Harald. „Gesellschaftsbezogene Reflexion und verweigerter Gattungsbildung. Versuch einer Funktionsbestimmung moralistischer Texte“. Kloepfer, Rolf; Rothe, Arnold; Krauß, Henning; Kotsch, Thomas (Hg.). *Bildung und Ausbildung in der Romania. Band I. Literaturgeschichte und Texttheorie*. München: Wilhelm Fink Verlag, 1979, S. 137–151.
- Wick, Gabriel. „Le Plan de paysage: entre architecture et cartographie“. Le Bon, Laurent; Jeanson, Marc; Zellal, Colline (Hg.). *Jardins*. Paris: ADAGP, 2016, S. 172–177.
- Wiedner, Saskia. „Lamm/Schaf“. Butzer, Günther; Jacob, Joachim (Hg.). *Metzler Lexikon literarischer Symbole*. Stuttgart/Weimar: Verlag J. B. Metzler, 2008, S. 200a–201b.

- Wilhelm, Jacques. „Le Labyrinthe de Versailles“. *Revue de l'histoire de Versailles et de Seine-et-Oise* 38 (1936), 1, S. 44–62.
- Will, Frederic. *Archilochos*. New York: Twayne Publishers Inc., 1969.
- Witter, Johannes (Hg.). *Theokritos*. Hildburghausen: Kesselringsche Buchhandlung, 1819.
- Woerther, Frédérique. „Le Traitement de la fable dans la *Rhétorique* d'Aristote et dans les *Progymnasmata* d'Hermogène: Essai de comparaison“. Artigas-Menant, Geneviève; Couprie, Alain; Pinto-Mathieu, Élisabeth (Hg.). *L'Idée et ses fables. Le rôle du genre*. Paris: Champion, 2008, S. 241–253.
- Xenophon. „Symposium“. *Xenophon. IV. Memorabilia. Oeconomicus. Symposium. Apology*. Üb. von E. C. Merchant und O. J. Todd. Cambridge, MA/London: Harvard University Press, 2002, S. 527–635.
- Xenophon. *Das Gastmahl*. Hg. von Ernesto Grassi. Üb. von Georg Peter Landmann. Hamburg: Rowohlt Taschenbuch Verlag, 1957.
- Zerboni di Sposetti, Maria-Theresia von. „Il Giardino Secreto“. Der Garten am Haus als Ort schöpferischer Einsamkeit und freier Kommunikation“. Lamnek, Siegfried; Tinnefeld, Marie-Theres (Hg.). *Privatheit, Garten und politische Kultur. Von kommunikativen Zwischenräumen*. Opladen: Leske + Budrich, 2003, S. 214–237.
- Zerling, Clemens. *Lexikon der Tiersymbolik. Mythologie | Religion | Psychologie*. Klein Jasedow: Drachen Verlag GmbH, 2012.

c) Internetquellen

- Böck, Barbara; Luzzatto, Maria Jagoda; Küppers, Jochem. „Fabel“. *Der Neue Pauly*. Hg. von Hubert Cancik, Helmuth Schneider und Manfred Landfester. First published online: 2006. http://dx.doi.org/10.1163/1574-9347_dnp_e408170. (Zugriff: 27.03.2018).
- Dithmar, Reinhard. „Fabel“. *Der Neue Pauly*. Hg. von Hubert Cancik, Helmuth Schneider, Manfred Landfester. First published online: 2006. http://dx.doi.org/10.1163/1574-9347_dnp_e15201060. (Zugriff: 27.03.2018).
- Egelhaaf-Gaiser, Ulrike; Kunst, Christiane; Niedermeier, Michael; Trauzettel, Ludwig; Rößler, Detlef; Tausch, Harald. „Park“. *Der Neue Pauly*. Hg. von Hubert Cancik, Helmuth Schneider, Manfred Landfester. First published online: 2006. http://dx.doi.org/10.1163/1574-9347_dnp_e15201060. (Zugriff: 27.03.2018).
- <http://comitehistoire.bnf.fr/dictionnaire-fonds/jean-nicolas-tralage> (Zugriff: 21.08.2018).
- http://data.bnf.fr/13025406/jean-nicolas_de_tralage/ (Zugriff: 21.08.2018).
- http://dx.doi.org/10.1163/1574-9347_dnp_e408170>. First published online: 2006. (Zugriff 06.04.2021, 07:57).
- http://dx.doi.org/10.1163/1574-9347_dnp_e419120. First published online: 2006. (Zugriff 06.04.2021, 07:57).
- http://dx.doi.org/10.1163/1574-9347_dnp_e15201060. First published online: 2006. (Zugriff 06.04.2021, 07:57).
- <http://journals.openedition.org/narratologie/364> (Zugriff: 24.07.2020).

- https://mediatheques.montpellier3m.fr/MEMONUM/doc/IFD/EX_LIBRIS_13883/tralage-jean-nicolas-de-sieur-de-tillemon-1620-1698 (Zugriff: 21.08.2018).
- https://referenceworks.brillonline.com/entries/der-neue-pauly/fabel-rwg-e1311520?num=0&s.f.s2_parent=s.f.book.der-neue-pauly&s.q=fabel (Zugriff: 01.04.2021).
- <http://www.cnrd.fr/definition/artisan> (Zugriff: 14.03.2019).
- <https://www.lefigaro.fr/culture/2018/06/20/03004-20180620ARTFIG00271-la-fontaine-un-fabulistetoujours-d-actualite.php> (Zugriff: 03.04.2020, 9:38 Uhr).
- <https://www.donaldheald.com/pages/books/19700/vincenzo-maria-coronelli-c-jean-nicolas-de-tralage/le-globe-terrestre-represente-en-deux-plans-hemispheres-et-en-diverses-autres-figures> (Zugriff: 21.08.2018).
- <https://www.lefigaro.fr/culture/2018/06/20/03004-20180620ARTFIG00271-la-fontaine-un-fabulistetoujours-d-actualite.php> (Zugriff: 24.07.2020).
- Noille-Clauzade, Christine. „La Cigale et le Renard, enquête croisée sur l’ouverture des Fables: quelques notes pour l’analyse“. *Racine et la rhétorique, exercices avec trois pièces*. Website: RARE – Rhétorique de l’antiquité à la Révolution (janvier 2011). <http://rare.u-grenoble3.fr/spip/spip.php?article139> (Zugriff: 27.03.2018).
- Renger, Johannes; Carroll-Spillecke, Maureen; Egelhaaf-Gaiser, Ulrike. „Garten“. *Der Neue Pauly*. Hg. von Hubert Cancik, Helmuth Schneider und Manfred Landfester. First published online: 2006. http://dx.doi.org/10.1163/1574-9347_dnp_e419120. (Zugriff: 27.03.2018).
- „Répliques“ vom 18.06.2016 auf *France Culture*. <https://www.franceculture.fr/emissions/repliques?p=18> (Zugriff: 27.03.2018).
- Wagner, Frank. „Intertextualité et théorie“. *Cahiers de Narratologie* [online] 13 (2006). <http://journals.openedition.org/narratologie/364>. (Zugriff: 24.07.2020).

B) Abbildungsverzeichnis

- Abb. 01: Manuskript *Le Loup et le Renard plaidans devant le Singe*, Bibliothèque Sainte-Geneviève, ms. 2445 fol. 184v.. © Bibliothèque Sainte-Geneviève.
- Abb. 02: Manuskript *Le Loup et l’Agneau*, Bibliothèque Sainte-Geneviève, ms. 2445 fol. 179r und fol. 179v.
- Abb. 03: Strukturschema Bücher I–V nach Gallet, *La Fontaine’s Fables* (1976), S. 166.
- Abb. 04: Strukturschema Bücher VI–XI nach Gallet, *La Fontaine’s Fables* (1976), S. 166.
- Abb. 05: *Projet de plan du domaine de Vaux-le-Vicomte*, André Le Nôtre. Bibliothèque de l’Institut de France, ms. 1040 f.14. © RMN-Grand Palais (Institut de France) / Agence Bulloz.
- Abb. 06: *Vaux-le-Vicomte, Blick von der Schlossterrasse Richtung Süden auf den Garten* © Georges Fessy.

C) Index fabulorum

Belphégor (XII-27) 269

Conseil tenu par les Rats (II-2) 199, 332

Contre ceux qui ont le goût difficile (II-1) 101, 126, 258, 263, 378

Daphnis et Alcimadure (XII-24) 176, 269, 361

Démocrite et les Abdéritains (VIII-26) 191, 192, 193, 194, 313

Discours à Madame de la Sablière (IX) 303

Discours à M. le duc de La Rochefoucauld (X-14) 54, 232, 276

Du Gland et de la Citrouille (IX-4) 261

Du Thésauriseur et du Singe (XII-3) 86, 123, 269

Jupiter et les Tonnerres (VIII-20) 313

La Belette entrée dans un grenier (III-17) 331

La Besace (I-7) 166

La Chauve-Souris et les Deux Belettes (II-5) 344

La Chauve-Souris, le Buisson et le Canard (XII-7) 86, 269

La Cigale et la Fourmi (I-1) 14, 79, 99, 159, 172, 180, 224, 231, 232, 233, 238, 241,
243, 250, 253, 257, 266, 326, 362, 378, 380

La Colombe et la Fourmi (II-12) 111, 246, 248, 254

La Cour du Lion (VII-7) 331

La Fille (VII-5) 166, 331

La Forêt et le Bûcheron (XII-16) 269, 336

La Génisse, la Chèvre et la Brebis, en société avec le Lion (I-6) 266, 300, 308

La Grenouille et le Rat (IV-2) 344

La Grenouille qui se veut faire aussi grosse que le Bœuf (I-3) 88, 172, 199, 266, 346

L'Aigle et la Pie, XII-11 35, 269

L'Aigle et l'Escarbot (II-8) 132, 224, 242, 243, 245, 246, 247, 248, 254, 257, 258

L'Aigle, la Laie et la Chatte, III-6 344

La Lice et sa Compagne (II-7) 332

La Lionne et l'Ourse (X-12) 276

L'Alouette et ses Petits avec le Maître d'un champ, IV-22 175

La Matrone d'Éphèse (XII-26) 124, 269, 321

La Montagne qui accouche (V-10) 201, 309, 313

La Mort et le Bûcheron (I-16) 147, 149

La Mort et le Malheureux (I-15) 152, 153, 199

La Mort et le Mourant (VIII-1) 153

L'Amour et la Folie (XII-14) 94

L'Âne chargé d'éponges et l'Âne chargé de sel (II-10) 247

L'Âne et le chien (VIII-17) 87

L'Âne et le Petit Chien (IV-5) 88, 200

L'Âne et ses maîtres (VI-11) 87
 L'Âne portant des reliques (V-14) 201
 L'Âne vêtu de la peau du Lion (V-21) 184
 La Perdrix et les Coqs (X-7) 276, 277, 279
 La Poule aux œufs d'or (V-13) 199, 201
 La Querelle des Chiens et des Chats et celle des Chats et des Souris (XII-8) 269
 L'Araignée et l'Hirondelle (X-6) 277
 L'Astrologue qui se laisse tomber dans un puits (II-13) 177
 La Tortue et les deux Canards (X-2) 277
 La Tortue et les Deux Canards (X-2) 276, 277
 L'Avare qui a perdu son trésor (IV-20) 121
 La Vieille et les Deux Servantes (V-6) 327
 Le Berger et la Mer (IV-2) 184, 187
 Le Berger et le Roi (X-9) 175, 276, 278
 Le Bûcheron et Mercure (V-1) 71, 72, 93, 263, 328
 Le Cerf malade (XII-6) 269
 Le Chameau et les Bâtons flottants (IV-10) 181, 183, 184, 194, 332, 347
 Le Charlatan (VI-19) 331
 Le Chat et le Rat (VIII-22) 35
 Le Chat et les Deux Moineaux (XII-2) 35, 231, 269
 Le Chat et un vieux Rat (III-18) 179, 184, 313, 344, 345
 Le Chat, la Belette et le Petit Lapin (VII-15) 35, 350
 Le Chêne et le Roseau (I-22) 318, 336
 Le Cheval et l'Âne (VI-16) 87
 Le Cheval et le Loup (V-8) 35, 344
 Le Cheval s'étant voulu venger du Cerf (IV-13) 199
 Le Chien à qui on a coupé les oreilles (X-8) 166, 170, 276, 277, 279
 Le Chien qui lâche sa proie pour l'ombre (VI-17) 338, 347
 Le Coche et la Mouche (VII-8) 261, 326, 346
 L'Écolier, le Pédant et le Maître d'un jardin (IX-5) 69, 328, 365, 366
 Le Coq et la Perle (I-20) 266, 347
 Le Coq et le Renard (II-15) 344
 Le Corbeau et le Renard (I-2) 14, 79, 88, 170, 172, 173, 228, 241, 346, 347, 378
 Le Corbeau, la Gazelle, la Tortue et le Rat (XII-15) 35, 204, 269, 313
 L'Écrevisse et sa Fille (XII-10) 70, 71, 269
 Le Curé et le Mort (VII-10) 199, 201
 Le Cygne et le Cuisinier (III-12) 143
 Le Dépositaire infidèle (IX-1) 309, 344
 Le Dragon à plusieurs têtes et le Dragon à plusieurs queues (I-12) 85, 266
 Le Fou qui vend la sagesse (IX-8) 175, 321
 Le Geai paré des plumes du Paon (IV-9) 184, 199, 346
 Le Héron (VII-4) 166, 331
 Le Jardinier et son Seigneur (IV-4) 86, 133, 365, 366, 367
 Le Juge arbitre, l'Hospitalier et le Solitaire (XII-29) 164, 166, 193, 202, 261, 269,
 270, 312, 377
 Le Laboureur et ses Enfants (V-9) 178

L'Éléphant et le Singe de Jupiter (XII-21) 269
 Le Lièvre et la Perdrix (V-17) 131, 132, 133, 134
 Le Lièvre et la Tortue (VI-10) 13, 133, 201, 346
 Le Lion abattu par l'Homme (III-10) 85
 Le Lion amoureux (IV-1) 85, 313, 344
 Le Lion devenu vieux (III-14) 85, 199
 Le Lion et l'Âne chassant (II-19) 331
 Le Lion et le Chasseur (VI-2) 371
 Le Lion et le Moucheron (II-9) 14, 85, 245, 246, 251, 252, 254
 Le Lion et le Rat (II-11) 13, 246, 247, 248
 Le Lion, le Loup et le Renard (VIII-3) 261
 Le Lion malade et le Renard (VI-14) 85, 344
 Le Loup devenu Berger (III-3) 346
 Le Loup et la Cigogne (III-9) 134
 Le Loup et l'Agneau (I-10) 11, 13, 15, 16, 17, 18, 20, 23, 86, 87, 93, 112, 199, 209,
 212, 213, 214, 215, 216, 217, 218, 222, 223, 228, 250
 Le Loup et le Chien (I-5) 14, 18, 23, 35, 87, 126, 127, 209, 218, 222, 223, 229, 266,
 299
 Le Loup et le Chien maigre (IX-10) 126, 127
 Le Loup et le Renard (XI-6) 321, 327, 347
 Le Loup et le Renard (XII-9) 35, 269, 346
 Le Loup et les Bergers (X-5) 276, 278
 Le Loup, la Chèvre et le Chevreau (IV-15) 13, 344
 Le Loup plaidant contre le Renard par-devant le Singe (II-3) 101, 198, 199, 205,
 206, 207, 210, 211, 212, 216, 217
 Le Mal Marié (VII-2) 101
 Le Marchand, le Gentilhomme, le Pâtre et le Fils de Roi (X-15) 276, 278
 Le Meunier, son Fils et l'Âne (III-1) 326
 Le Milan et le Rossignol (IX-18) 158, 160, 261
 Le Milan, le Roi et le Chasseur, XII-13 269
 L'Enfant et le Maître d'école (I-19) 68, 69, 266, 333
 L'Enfouisseur et son Compère (X-4) 276, 277, 344
 Le Paon se plaignant à Junon (II-17) 199
 Le Pâtre et le Lion (VI-1) 80, 91, 313
 Le Paysan du Danube (XI-7) 70, 79, 237
 Le Petit Poisson et le Pêcheur (V-3) 126, 127, 128, 129, 158
 Le Philosophe scythe (XII-20) 165, 179, 193, 201, 269, 312, 367, 368, 369
 Le Pot de terre et le Pot de fer (V-2) 144, 145
 Le Pouvoir des fables (VIII-4) 56, 71, 85, 146, 169, 263, 306, 327, 378
 Le Rat de ville et le Rat des champs (I-9) 13, 96, 199, 312
 Le Rat et l'Huitre (VIII-9) 261, 324
 Le Rat qui s'est retiré du monde (VII-3) 200, 312, 313, 319, 325
 Le Renard anglais (XII-23) 101, 269
 Le Renard ayant la queue coupé (V-5) 35
 Le Renard et la Cigogne (I-18) 96, 209, 267, 299, 344
 Le Renard et le Bouc (III-5) 344

Le Renard et l'Écureuil 134, 199, 261
 Le Renard et les Poulets d'Inde (XII-18) 269, 344
 Le Renard, le Loup et le Cheval (XII-17) 128, 269
 Le Renard, les Mouches et le Hérisson (XII-13) 269
 Les Animaux malades de la peste (VII-1) 308
 Le Satyre et le Passant (V-7) 313
 Le Savetier et le Financier (VIII-2) 123, 326
 Les Compagnons d'Ulysse (XII-1) 176, 201, 204, 269
 Les Deux Amis (VIII-11) 200
 Les Deux Aventuriers et le Talisman (X-13) 276, 277
 Les Deux Chèvres (XII-4) 160, 161, 269
 Les Deux Coqs (VII-12) 186
 Les Deux Mulets (I-4) 172, 199, 266
 Les Deux Perroquets, le Roi et son Fils (X-11) 276
 Les Deux Pigeons (IX-2) 176, 187
 Les Deux Rats, le Renard et l'Œuf (IX) 314
 Les Deux Taureaux et une Grenouille (II-4) 142
 Les Filles de Minée (XII-28) 55, 154, 155, 156, 269
 Les Frelons et les Mouches à miel (I-21) 322, 323, 324
 Les Grenouilles qui demandent un roi (III-4) 169, 184, 199
 Le Singe et le Chat (IX-17) 13, 35, 261
 Le Singe et le Dauphin (IV-7) 166, 170, 173, 184, 313, 336, 347
 Les Membres et l'Estomac (III-2) 88, 166, 168, 175, 177, 350
 Le Songe d'un habitant du Mogol (II-4) 193
 Le Songe d'un habitant du Mogol (XI-4) 312, 368, 369
 Le Songe d'un habitant du Mogol (XI-4) 165
 Les Oreilles du Lièvre (V-4) 88, 238
 Les Poissons et le Cormoran (X-3) 276, 277, 329, 330, 344
 Les Souhais (VII-5) 186
 Les Souris et le Chat-huant (XI-9) 320, 321, 325, 336, 350
 Le Statuaire et la Statue de Jupiter (IX-6) 311, 312
 Les Vautours et les Pigeons (VII-7) 350
 Les Voleurs et l'Âne (I-13) 23, 97
 Le Trésor et les deux Hommes (IX-16) 261
 Le Vieillard et l'Âne (VI-8) 199
 Le Vieillard et les Trois Jeunes Hommes (XI-8) 179, 367
 Le Vieillard et ses Enfants (IV-18) 113, 118, 119, 125, 142, 179, 181, 199, 313
 Le Vieux Chat et la Jeune Souris (XII-5) 269
 Le Villageois et le Serpent (VI-13) 143
 L'Hirondelle et les Petits Oiseaux (I-8) 176
 L'Homme entre deux âges et ses deux Maîtresses (I-17) 266, 299
 L'Homme et la Couleuvre (X-1) 276, 278
 L'Homme et l'Idole de bois (IV-8) 313
 L'Homme et son image (I-11) 14, 86, 91, 93, 94, 222, 266, 299
 L'Homme qui court après la Fortune et l'Homme qui l'attend dans son lit (VII-11)
 176, 185, 187, 194

L'Horoscope (VIII-16) 176
L'Huître et les Plaideurs (IX-9) 261, 323
L'Ingratitude et l'Injustice des hommes envers la Fortune (VII-13) 186
L'Ivrogne et sa Femme (III-7) 344
L'Oiseleur, l'Autour et l'Alouette (VI-15) 129, 132, 160
L'Oracle et l'Impie (IV-19) 118, 119, 120, 125
L'Ours et l'Amateur des jardins (VIII-10) 312, 369
L'Ours et les Deux Compagnons (V-20) 344

Parole de Socrate (IV-17) 48, 313
Phébus et Borée (VI-3) 313
Philémon et Baucis (XII-25) 269, 336

Simonide préservé par les Dieux (I-14) 78, 79, 96, 314, 316, 317, 318, 325

Testament expliqué par Ésope (II-20) 258, 313
Tircis et Amarante (VIII-13) 201, 204, 270
Tribut envoyé par les animaux à Alexandre (IV-12) 313, 334

Un Animal dans la lune (VII-17) 184, 341, 343, 348
Un Fou et un Sage (XII-22) 269

