

Bereich des Zaubers und des Scheins führt, und christliche Paradiesvorstellungen, die das christliche Wunderbare umgreifen.

Bereits in der ersten Beschreibung der „isole di Fortuna“ durch eine geheimnisvolle Frau, die die Ritter im Auftrag des Magiers – der seinerseits von Gott selbst inspiriert sein mag – auf die Insel führt, spielt Tasso auf den *Orlando furioso* Ariosts an, wenn er das Oszillieren zwischen Wahrheit und Schein hervorhebt:

L'isole di Fortuna ora vedete,
di cui gran fama a voi ma incerta giunge.
Ben son elle feconde e vaghe e liete,
ma pur molto di falso al ver s'aggiunge. (XV, 37)

Während sich bei Ariost aber die schöne ‚Realität‘ als bloßer Schein erweist, spricht die geheimnisvolle Frau von möglicherweise verfälschenden Berichten, die Wahres mit Falschem vermischen: „molto di falso al ver s'aggiunse“. In dem romanzo Ariosts ist das Reich der Ruggiero betörenden Alcina durch Schein und Trug charakterisiert. Doch gerade dieser Schein ist bei Ariost die Voraussetzung für eine Erfahrung der Schönheit, die allein im Auge des Betrachters zu ihrer Wirklichkeit kommt. Auf der Schwelle zu dem gefährlich verlockenden Reich der Alcina stellt sich Ruggiero noch einmal die Frage nach wahr oder falsch, und angesichts der überwältigenden Schönheit der Pforte ruft er aus:

O vero o falso ch'all'occhio risponda,
non è cosa più bella o più gioconda. (VI, 71)⁸⁷

Tasso stellt dieser absolut gesetzten Welt des schönen Scheins⁸⁸ eine Welt entgegen, in der „vero“ und „falso“ ineinander übergehen und kaum noch zu unterscheiden sind. Von Anfang an erscheint die Insel im Zeichen des Schleiers, der gerade dieses Verhältnis von Schein und Wahrheit in besonderer Weise anschaulich macht. Die zur Rettung Rinaldos aufgebrochenen Ritter begegnen hier als erstes einer schönen Najade, die ihren Körper hinter einem Wasserschleier verbirgt:

Una intanto drizzossi, e le mammelle
e tutto ciò che più la vista alletti
mostrò, dal seno in suso, aperto al cielo;
e 'l lago a l'altre membra era un bel velo. (XV, 59)

Das Spiel der Verführung, das in einem Spiel mit der Imagination der Betrachter gipfelt, die hinter dem Wasserschleier die lieblichen Formen der Najade erahnen, macht die auf der Insel herrschende Ambiguität zwischen Erscheinung und Wahrheit, sichtbarer Welt und verborgenem Zauber deutlich. Diese Ambiguität

87 Ludovico Ariosto, *Orlando furioso*, hrsg. von Cesare Segre, Milano 1976, S. 122.

88 Vgl. Karlheinz Stierle, „Der Schein der Schönheit und die Schönheit des Scheins in Ariosts *Orlando Furioso*“, in: *Ritterepik der Renaissance*, hrsg. von Klaus W. Hempfer, Stuttgart 1989, S. 243-276, hier S. 261-270.

tritt auch in der Oszillation zwischen Natur und Künstlichkeit zum Vorschein, die von dem alten Magier beschrieben wird. Die Nachahmungskunst der Armida scheint die Natur so täuschend echt zu treffen, daß der Betrachter seinen Augen nicht traut.⁸⁹ Wieder muß man aber den subjektiven Blick des Magiers in Betracht ziehen, der in der Welt der Armida nur den Schein wahrzunehmen erlaubt:

Stimi (sì misto il culto è co 'l negletto)
sol naturali e gli ornamenti e i siti.
Di natura arte par, che per diletto
l'imitatrice sua scherzando imiti.
L'aura, non ch'altro, è de la maga effetto,
l'aura che rende gli alberi fioriti:
co' fiori eterni eterno il frutto dura,
e mentre spunta l'un, l'altro matura. (XVI, 10)

Der alle Jahreszeiten in sich vereinigende Zaubergarten der Armida steht in der Tradition des allegorischen Reichs der Liebesgöttin Venus, wie es in Claudians *Epithalamium de nuptiis Honorii Augusti* beschrieben wird, wo das Reich der Venus auf der Insel Zypern situiert ist. Auch Ariost hat sich bei der Konzeption des Reichs der Alcina an diesem Vorbild orientiert.⁹⁰ Während Claudian ein zugleich geographisch situiertes, allegorisches Reich der Venus konzipiert und Ariost die Erfahrung des schönen Scheins in dem von ihm beschriebenen Reich der Alcina zum eigentlichen Thema macht, hält Tasso im Gegensatz zu Ariost an einer unhintergehbaren Wahrheit fest. Denn während sich die wunderschöne Alcina, nachdem der Bann gebrochen ist, als häßliche alte Frau erweist, behält Armida ihre Schönheit.

Diese sich jenseits der Allegorie und jenseits des Scheins behauptende Wahrheit ist in der christlichen Welt begründet. Denn die Zauberwelt der Armida, die einerseits auf das Zauberreich der Alcina Bezug nimmt und andererseits das goldene Zeitalter eines heidnisch-arkadischen Glücks heraufbeschwört, steht auch in der Tradition christlicher Paradiesvorstellungen. Bei Augustin findet sich die Vorstellung von einem irdischen Paradies, in dem, wie Reinhold R. Grimm anmerkt, „geschlechtlicher Umgang zwischen den beiden ersten Menschen durchaus stattgehabt [hätte], wenn nicht der Sündenfall und die Vertreibung zuvorgekommen wären: *prius quam coirent, facta est illa transgressio*“⁹¹. Es ist möglich, daß Tasso diese Vorstellung von einer Paradiesesehe am Horizont der Liebe zwischen Rinaldo und Armida auf den Glücklichen Inseln aufscheinen läßt. Denn

89 Zum Garten der Armida vgl. Mario Praz, „Il giardino di Armida“, in: M. P., *Il giardino dei sensi. Studi sul manierismo e il barocco*, Milano 1975, S. 97-117.

90 Vgl. Franz Penzenstadler, „Intertextuelle und intratextuelle Bezüge im *Orlando Furioso*“, in: *Ritterepik der Renaissance*, wie Anm. 88, S. 155-184. Zur Herausbildung und Legitimation des Fiktionalen in der Spätrenaissance vgl. Andreas Kablitz, „Dichtung und Wahrheit. Zur Legitimität der Fiktion in der Poetologie des Cinquecento“, ebd. S. 77-122, bes. S. 108ff.

91 Reinhold R. Grimm, *Paradisus coelestis, paradisus terrestris. Zur Auslegungsgeschichte des Paradieses im Abendland bis um 1200*, München 1977, S. 66.

Rinaldo ruft den Himmel zum Zeugen seiner Verbindung mit Armida an, er ist der höchste Garant der Schönheit Armidas. Diese Paradiesvorstellung wird noch durch den Einklang mit der liebestrunkenen Natur unterstützt:

Raddoppian le colombe i baci loro,
ogni animal d'amar si riconsiglia;
par che la dura quercia e 'l casto alloro
e tutta la frondosa ampia famiglia,
par che la terra e l'acqua e formi e spiri
dolcissimi d'amor sensi e sospiri. (XVI, 16)

Hatte Armida ihr ganzes Können angewandt, um im Einklang mit der Natur das goldene Zeitalter heraufzubeschwören, so wendet Tasso seinerseits seine ganze Kunst auf, um diesem Paradies in seiner Sprache Gestalt zu verleihen. Die Intensität der poetischen Bemühung schafft einen Zauber, dem sich der Leser kaum zu entziehen vermag. Das Paradies der Armida ist ein Garten Eden, ein poetischer Ort des Einklangs mit der Natur, der Zeitlosigkeit des Glücks. Die Liebe zwischen Armida und Rinaldo ist kein Zauberwerk, sondern Teil des Paradieses. Wenn Armida dem Geliebten am Schluß eröffnet: „t'ingannai, t'allettai nel nostro amore“ (XVI, 46), zeigt sich, daß die gegenseitige Liebe ihn hielt und nicht ihr Zauber. Durch den Schleier von Schein und Trug („t'ingannai“) scheint die substantielle Verbindung eines Paares („nostro amore“) durch, die auch außerhalb des Paradieses in der Zeit Bestand haben wird. In dem christlichen Helden und der heidnischen Zauberin realisiert sich die Präsenz des ‚romanzo‘ im ‚poema eroico‘ als komplexe Einheit, wird das außergeschichtliche, der Natur verdankte Glück in den Raum der geschichtlichen Welt hinübergerettet. Dieser Prozeß vollzieht sich in mehreren Etappen, in denen sich die Erstarrung und Härte des von Rinaldo verabsolutierten Ehrbegriffs löst.

Ein erster Schritt in dieser Entwicklung ist Rinaldos Sieg über den Zaubewald. Er bricht den Bann der verzauberten Bäume, die er in den Dienst des christlichen Projektes stellen wird, da aus ihrem Holz der alles entscheidende Angriffsturm gebaut werden soll. Wie schon für die anderen Ritter vor ihm, besteht für Rinaldo der Zauber des Waldes in einer Konfrontation mit den eigenen Phantasmen. Er glaubt, das Trugbild der Armida in einem sich öffnenden Baum zu erkennen: „Rinaldo guata, e di veder gli è aviso/ le sembianze d'Armida e il dolce viso.“ (XVIII, 30) Tasso läßt Rinaldos Gefühle nur indirekt in den Worten „dolce viso“ aufscheinen. Doch der Held wappnet sich sogleich angesichts der in ihm und vor ihm aufsteigenden Bilder. Seine Rüstung wird zum Bild dieser psychischen Erstarrung und Verhärtung. Das Trugbild der Armida bittet ihn wiederholt, doch seine Rüstung abzulegen: „o vieni a mover guerra, a discacciarme,/che mi celi il bel volto e mostri l'arme?“ (XVIII, 31) Und: „Togli questo elmo omai, scopri la fronte/ e gli occhi a gli occhi miei, s'arrivi amico;“ (XVIII, 32). Angesichts der Bedeutung der Augen in der Spiegelszene zwischen Armida und Rinaldo ist es bezeichnend, daß Rinaldo selbst seine Augen, die Spiegel Armidas, ja die Spiegel seiner Seele, hinter der Rüstung verbirgt. Jede Emotion, je-

de Erinnerung an eine andere Instanz seiner selbst scheint verdrängt. Er kann schließlich sein Schwert ohne Zögern gegen das Trugbild der Armida erheben: „ma il cavaliere, accorto sì, non crudo, / più non v'attende, e stringe il ferro ignudo.“ (XVIII, 33) Tasso betont an dieser zentralen Stelle in der Negation „non crudo“, daß Rinaldo ohne Emotionen in vollkommener Selbstbeherrschung („accorto sì“) handelt. In seiner Funktion als Held wird er hier nicht beim Namen genannt, sondern als „il cavaliere“ bezeichnet. Dieser ‚Funktionsträger‘ erhört die Bitten des Trugbildes nicht: „Egli alza il ferro, e 'l suo pregar non cura;“ (XVIII, 35). Nach seinem Sieg über den Zauber dieser subjektiven Projektionen kommt aber plötzlich wieder eine andere Instanz seiner selbst zum Vorschein: „poscia sorride, e fra sé dice: ‚Oh vane/ sembianze! e folle chi per voi rimane!‘“ (XVIII, 38) Man kann sein Selbstgespräch zwar so interpretieren, daß er jene für „folle“ erklärt, die dem Zauber des Waldes erlagen, aber es gibt noch eine zweite Deutung. Mit dem Zauberwald wähnt er auch die „vane sembianze“ Armidas besiegt. Nur wenn er seine Liebe zu ihr als „folle“ begreift, kann er sie erfolgreich in sich verdrängen und sich in seiner Identität als „cavaliere“ verhärten. Stolz erklärt er im Lager: „Vidi, e vinsi gli incanti“ (XVIII, 40). Tasso hätte es bei diesem Sieg über die Zauberwelt bewenden lassen können. In der *Gerusalemme conquistata* ist dies der Fall. Der Zauber ist gebannt, das epische Projekt kann seinen Abschluß finden. In der *Gerusalemme liberata* bedarf es jedoch noch einer Befreiung des Helden aus seiner Rüstung, eines ‚Rinaldo liberato‘, um den ‚romanzo‘ gänzlich in das Projekt des ‚poema eroico‘ eingehen zu lassen.

Während der letzten Schlachten – der endgültige Sieg der Christen über die Heiden ist bereits absehbar und Rinaldos heroischer Auftrag geht seinem Ende entgegen, er hat als „cavaliere“ ausgedient – löst sich langsam seine Erstarrung. Bereits vor der Begegnung mit Armida weist Tasso auf diese Entwicklung hin:

Qual vento, a cui s'oppono o selva o colle,
doppia ne la contesa i soffi e l'ira,
ma con fiato più placido e più molle
per le campagne libere poi spira;

[...]

così quanto contrasto avea men saldo,
tanto scemava il suo furor Rinaldo. (XX, 58)

Jetzt wird nicht mehr von „il cavaliere“, sondern von „Rinaldo“ gesprochen. Er findet zu seiner wahren Identität zurück, die sich ihm in der Liebe zu Armida offenbart hatte. Bezeichnend ist in diesem Zusammenhang die in dem Vergleich gebrauchte Wendung „più placido e più molle“, die an seine von den Rittern kritisierte ‚weibliche‘ Kleidung auf der Insel erinnert. In der Begegnung des Paares auf dem Schlachtfeld bringt Tasso das Verhältnis von Erstarrung und Lösung, Verdrängung und Erkenntnis als komplexen psychischen Prozeß zur Anschauung. Bei Armidas Anblick zeigt das Gesicht Rinaldos eine unterdrückte Regung: „Ei si tramuta in volto un cotal poco“ (XX, 61). Gleich darauf weicht er ihr in seiner Identität als „cavaliere“ scheinbar ungerührt aus: „Declina il carro il cavaliere e passa/ e fa sembiante d'uom cui d'altro cale;“ (XX, 62). Als sie im Wider-

streit zwischen Liebe und Haß beginnt, Pfeile auf ihn abzuschießen, heißt es: „Egli le volge il fianco“ (XX, 65). Ihren Pfeilen gelingt es in doppelter Hinsicht nicht, seine Rüstung zu durchbohren. Deshalb verläßt sie mit den Worten „Si dunque impenetrabile è costui“ (XX, 66) das Schlachtfeld. Wieder wird die Rüstung als „impenetrabile“ dem Bild des Schleiers entgegengesetzt. Es ist Armida nicht möglich, ihrerseits das früher unter dem Schleier der „tenere sembianze“ verborgene kalte und berechnende „cor viril“ der Zauberin wieder zum Sprechen zu bringen. Sie wurde mit dem Schleier ihrer äußeren Erscheinung identisch. Erst als er alle Feinde besiegt hat, kommt Rinaldo endlich zu sich:

Allor si ferma a rimirar Rinaldo
ove drizzi gli assalti, ove gli aiuti,
[...]
Qui pon fine a le morti, e in lui quel caldo
disdegno marzial par che s'attuti.
Placido è fatto, e gli si reca a mente
la donna che fuggia sola e dolente. (XX, 121)

Rinaldo folgt Armida nicht, er erliegt nicht ihrem unmittelbaren sinnlichen Zauber, wie der verliebte Heide Tisaferno, der kopflos seine Soldaten im Stich läßt. Rinaldo sucht zunächst nach dem Bild Armidas in sich selbst. Zwei Erinnerungsschichten überlagern sich an dieser Stelle. Er erinnert sich an ihre Flucht vom Schlachtfeld, die er zunächst nicht zu beachten schien, und zugleich tritt das tiefer liegende verdrängte Erinnerungsbild ihrer Verzweiflung angesichts seiner eigenen Flucht von der Insel vor sein inneres Auge: „sola e dolente“. Diese Doppeldeutigkeit setzt sich im Text fort:

Ben rimirò la fuga; or da lui chiede
pietà che n'abbia cura e cortesia,
e gli sovien che si promise in fede
suo cavalier quando da lei partia. (XX, 122)

Erst jetzt, nachdem der heroische Auftrag erfüllt ist, kann Rinaldo Gefühle der pietà, kann er die verdrängten Gedanken an seine eigene Flucht zulassen. Er folgt nachdenklich den Spuren ihres Pferdes und kann Armida gerade noch vom Selbstmord zurückhalten. Sogleich umschlingt und hält Rinaldo die wie ohnmächtig hinsinkende Geliebte:

Ella cadea, quasi fior mezzo inciso,
piegando il lento collo: ei la sostenne,
le fe' d'un braccio al bel fianco colonna
e 'ntanto al sen le rallentò la gonna,
e 'l bel volto e 'l bel seno a la meschina
bagnò d'alcuna lagrima pietosa. (XX, 128/129)

Neben der starken erotischen Bindung, die in der Umarmung zum Ausdruck kommt, führt Tasso mit dem christlich bestimmten Gefühl der pietà eine Vermittlungsinstanz ein, die über die sinnliche Faszination hinausführt und zwischen der erotischen Natur der männlichen Zuneigung und seiner kulturellen

Identität als ritterlicher Beschützer vermittelt: auf ihre entblößte Brust fallen seine mitleidvollen Tränen („alcuna lagrima pietosa“). Vermittelte das Gefühl der pietà im *Aminta* zwischen dem abstrakten Ehrbegriff Silvias und ihren spontanen Gefühlen der Liebe, so vermittelt es hier zwischen dem heroischen Ehrbegriff Rinaldos und der Spontaneität seiner liebenden Hinwendung. Unmittelbarer Anlaß der pietà ist auch in dem Schäferspiel der Selbstmordversuch des geliebten Partners. Erst diese Grenzsituation scheint die Selbstbezogenheit der zwischen ihrer natürlichen und kulturellen Identität zerrissenen Helden im letzten Augenblick über die Vermittlungsinstanz der pietà zum Andern zu führen. Damit finden sie zugleich zu einer kulturell vermittelten Instanz ihrer natürlichen Identität. Rinaldo vermag jetzt jene Instanz seiner selbst zu leben, die jenseits des erstarrten männlichen Ehrbegriffs eine liebende Hingabe zuläßt. Mit sanften Worten, „con modi dolcissimi“ (XX, 134), spricht er zu Armida:

Mira ne gli occhi miei, s'al dir non vuoi
fede prestar, de la mia fede il zelo.
Nel soglio, ove regnàr gli avoli tuoi,
riporti giuro; ed oh piacesse al Cielo
ch'a la tua mente alcun de' raggi suoi
del paganesmo dissolvesse il velo,
com'io farei che 'n Oriente alcuna
non t'agguagliasse di regal fortuna. (XX, 135)

Wie bereits auf der Insel bittet Rinaldo Armida, in seine Augen zu sehen. Offenbar beginnt er, sich aus seiner ‚Rüstung‘ zu befreien. Er hat damit zu seiner liebenden Identität zurückgefunden. Armida befreit sich ihrerseits von ihrer Identität als Zauberin. Kein Zauberspiegel lenkt noch ihren Blick. Aber es gilt, die Substanz des außergeschichtlichen, der Natur verdankten Glücks in den Raum der geschichtlichen Welt hinüberzuretten. Dies kann nur mittels der christlichen Instanz der Versöhnung geschehen, die es ermöglicht, die die kulturelle Identität gefährdende Natur mit der kulturellen Identität zu vermitteln.

Am Ende der *Gerusalemme liberata* steht noch einmal der Schleier im Vordergrund. Hatte Silvia im *Aminta* zunächst den Schleier der weiblichen onestà ablegen müssen, um über die pietà zu den natürlichen Gefühlen ihrer Liebe zu Aminta stehen zu können, so wünscht sich Rinaldo, daß Gott den Schleier des Heidentums von den Augen Armidas nehmen möge: „ed oh piacesse al Cielo/ ch'a la tua mente alcun de' raggi suoi/ del paganesmo dissolvesse il velo“. (XX, 135) Erst dann glaubt er, das Glück der isole di Fortuna in die geschichtliche Welt einer „regal fortuna“ überführen zu können („com'io farei che 'n Oriente alcuna/ non t'agguagliasse di regal fortuna“, ebd.) Gott scheint die Bitte Rinaldos unverzüglich zu erfüllen:

Sì parla e prega, e i preghi bagna e scalda
or di lagrime rare, or di sospiri;
onde sì come suol nevosa falda
dov'arda il sole o tepid'aura spiri,

così l'ira che 'n lei pareva sì salda
 solvesi e restan sol gli altri desiri.
 – Ecco l'ancilla tua; d'essa a tuo senno
 dispon, – gli disse – e le fia legge il cenno. – (XX, 136)

Indem Armida auf die Worte Marias in der Verkündigungsszene (Lukas I, 38) Bezug nimmt, scheint das Wunder ihrer Konversion bereits vollzogen, scheinen die Gebete Rinaldos erhört. Doch ihre Antwort ist doppelt lesbar. Bereits Rinaldo hatte sich in einer komplexen Gesprächssituation befunden, indem er, während er mit Armida sprach, gleichsam den Gesprächspartner wechselte und seine Bitte an Gott richtete. Auch bei den Worten Armidas ist nicht mit absoluter Sicherheit festzustellen, ob sie sich an Gott oder an Rinaldo richten. Bezieht sich „tua“ an dieser Stelle auf Gott, wie es der biblischen Formulierung entsprechen würde, oder wendet sich Armida an Rinaldo? Vertraut sie sich, wie der Bezug zu Maria nahelegt, dem Willen Gottes an, oder begibt sie sich in den Schutz Rinaldos, der versprochen hatte, sie heimzuführen: „Mira ne gli occhi miei, s'al dir non vuoi/ fede prestar, de la mia fede il zelo./ Nel soglio, ove regnàr gli avoli tuoi,/ riporti giuro“ (XX, 135)? Armida bekennt sich nicht direkt und eindeutig zum Christentum. Wurde ihr eine wirkliche Offenbarung Gottes zuteil, oder bestimmt von nun an ihre Liebe zu Rinaldo ihr Handeln?⁹²

Tasso scheint in den enigmatischen Worten Armidas den Schleier abgebildet zu haben, der den Menschen von der göttlichen Welt trennt. Doch am Tag der Entscheidungsschlacht wurde der wolkenlose Himmel zum Zeichen der Präsenz Gottes, der selbst den trennenden Schleier zwischen sich und den Menschen entfernt zu haben scheint:

Non fu mai l'aria sì serena e bella
 come a l'uscir del memorabil giorno:
 l'alba lieta rideva, e pareva ch'ella
 tutti i raggi del sole avesse intorno;
 e 'l lume usato accrebbe, e senza velo
 volse mirar l'opere grandi il cielo. (XX, 5)

An dieser zentralen Stelle am Ende der *Gerusalemme* scheint die Erde aus der Perspektive Gottes gesehen. Es ist dieser außergewöhnliche Tag „senza velo“, an dem Rinaldo seine Bitte an Gott richtet, Armida vom Schleier des Heidentums zu befreien. Und nur weil Gott den Menschen schleierlos nah ist, scheint sich das Wunder unmittelbar vollziehen zu können. Da der Schleier aber nur aus der Perspektive Gottes entfernt erscheint, („e 'l lume usato accrebbe, e senza velo/ volse

92 Für Georges Güntert ist die Szene Ausdruck einer poetologischen Reflexion über das Verhältnis von autonomer Ästhetik und ethischem Anspruch im christlichen Epos: [...] se la bella Armida si getta ai piedi del suo amato vincitore dichiarandosi disposta a seguirlo dove egli vuole, ciò significa, al di là dei contenuti afferrabili a una prima lettura, che la *bellezza*, e l'estetismo che ne consegue, [...] deve subordinarsi alle intenzioni di chi impersona la nuova poesia eroica. Questa poesia, non potendo concepirsi senza una sua componente estetica, richiede dunque un tipo di bellezza che non sia né fine a se stesso, né autosufficiente o autonomo, ma ossequente all'ideale etico.“ In: *L'epos dell'ideologia regnante*, wie Anm. 83, S. 192.

mirar l'opere grandi il cielo.“), bleibt sein Handeln für die Menschen unergründlich. Diese Unsicherheit bildet Tasso in der sich als zweideutig erweisenden Textur der Verse ab. Es bleibt offen, ob Armida die Offenbarung Gottes zuteil wurde, ob sich die wunderbare Konversion wirklich vollzogen hat. Mit der an Gott gerichteten Bitte Rinaldos wird die Gestalt der Armida jetzt aber in einen anderen Bereich versetzt, der nicht mehr durch die Grenze zwischen heidnischem Zauber und Wirklichkeit, sondern durch die Grenze zwischen göttlicher und irdischer Welt bestimmt ist. Tasso gelingt es auf diese Weise, die im Schleier manifestierte, fiktive Seite der Armida in die substantielle Konzeption des christlichen Epos eingehen zu lassen.

Auf der Grundlage vielfacher petrarkistischer Bezüge erschließt sich Tasso in seiner Lyrik einen Spielraum für die Ausdifferenzierung der Schleiermetaphorik. Dabei werden die ästhetischen Bedingungen des Bildes reflektiert, dessen Aufgabe es ist, den Prozeß der Imagination abzubilden und immer wieder als Metapher für den Text selbst einzustehen. In *Aminta* und *Gerusalemme liberata* überführt Tasso das Bild in einen narrativen Werkzusammenhang. Während die Metaphorik des Schleiers bei Petrarca Ausdruck einer zeitlos in sich kreisenden Subjektivität ist, wird das Verhältnis von Selbsterfahrung und Selbstentzug bei Tasso in der Narration ‚historisiert‘. Denn es erscheint jetzt als ein Verhältnis von kulturell bedingter Selbstentfremdung und Sehnsucht nach ursprünglicher Unmittelbarkeit. In *Aminta* wird das kulturelle Bewußtsein im Zeichen eines Schleiers evoziert, der die Schäferin Silvia von einem natürlichen, vorreflexiven Zustand trennt. Der Text der Pastorale erscheint aber auch selbst als ein Schleier, in dessen poetischer Textur eine Vermittlung von Kultur und Natur einzig möglich wird. Die im *Aminta* thematisierte Differenz von kultureller Identität und natürlicher Spontaneität ist in Tassos *Gerusalemme liberata* in noch stärkerem Maße ‚historisiert‘, indem nunmehr die Welt des Mittelalters Schauplatz einer Konfrontation von kulturellem Auftrag und außerkulturellem Glück inmitten einer ursprünglich paradiesischen Natur wird. Das Christentum erscheint als eine das große Projekt des Kreuzzugs begründende Kulturform, der aber immer die Gefahr der Abstraktheit, der Naturferne und Körperferne innewohnt. Die Opposition zwischen christlichem Projekt und romanesker Erschließung der Unmittelbarkeit des Gefühls, die sich im Text auch in der Entgegensetzung von Epos und romanzo realisiert, ist in der Differenz von Rüstung und Schleier veranschaulicht. Helm, Schild und Rüstung stehen im Dienst des vorwiegend von Männern verfolgten heroisch-epischen Projekts der Befreiung Jerusalems. Der farbigen Welt oszillierender Spiegelungen des romanzo entspricht hingegen von Anfang an der durch Schleier und Gewebemetaphorik charakterisierte Bereich der Liebe, des Wunders und der Phantasie, der aber zugleich Zauberei und Täuschung umfaßt. In der Opposition von Rüstung und Gewebemetaphorik, Epos und romanzo, scheint zudem eine Konfrontation der von einem christlichen Publikum für wahr gehaltenen Geschichte der Befreiung Jerusalems mit dem Spiel des Imaginären in der Fiktion auf. Wird in der Tradition des romanzo mit Hilfe

der Dichte der Verknüpfung ein Textgewebe geschaffen, das der Täuschung des Lesers dient, so spiegelt sich dieses Moment des „ingannare“ als *mise en abyme* in dem „ingannare“ der mit Zauberkraften begabten Armida. Die Herstellung eines Textschleiers auf der Ebene des Diskurses entspricht dem Gewebe, das sie anfertigt, um das christliche Heer zu täuschen. Auch in der *Gerusalemme liberata* kommt es auf der Ebene des Textes zu einer Versöhnung zwischen Epos und romanzo, indem die fiktive Seite der Armida schließlich in die substantielle Konzeption des christlichen Epos eingeht.

Das bei Petrarca im Bild des Schleiers veranschaulichte Verhältnis von Selbsterfahrung und Selbstentzug gewinnt bei Tasso an Komplexität, indem es in ein Verhältnis von kulturellem Bewußtsein und Sehnsucht nach ursprünglicher Unmittelbarkeit, von kulturellem Auftrag und subjektivem Interesse überführt wird. Dieser Prozeß der ‚Historisierung‘ bleibt bei Tasso aber auf ein fernes Arkadien und den fiktionalen Raum eines ‚wunderbaren‘ Mittelalters zwischen Epos und romanzo beschränkt. Erst Rousseau sollte unter den Bedingungen der eigenen Gegenwart das von Tasso im Bild des Schleiers problematisierte Verhältnis von Natur und Kultur im Zeichen der Selbstentfremdung reflektieren.

IV „Ce fatal voile tissu dans votre cerveau“ *Der Schleier zwischen Ursprung und Reflexion im Werk Rousseaus*

Jean Starobinski hat in seinen Studien zu Rousseau und insbesondere in seinem grundlegenden Buch *Jean-Jacques Rousseau. La Transparence et l'obstacle* bereits gezeigt, welche Bedeutung dem Bild des Schleiers im Denken Rousseaus zukommt. Die folgende Darstellung, die sich auf zwei Werke konzentriert, in denen der Schleier eine konstitutive Rolle spielt, der im Zeichen einer Kulturphilosophie stehende Roman *La Nouvelle Héloïse* und das Singspiel *Pygmalion*, geht von den Ergebnissen Jean Starobinskis aus, vertieft diese aber im Blick auf den bereits herausgearbeiteten intertextuellen Zusammenhang, der auf Tasso, Petrarca und Dante zurückführt. Als zentral erweist sich dabei das bei Tasso im Bild des Schleiers problematisierte Verhältnis von Kultur und Natur, welches bei Rousseau ausdifferenziert und potenziert, zum Ursprung einer modernen Poetik der Entfremdung wird.

Pygmalion

Starobinski entwickelt seine „théorie du dévoilement“¹ zunächst an Nebenwerken Rousseaus wie dem *Morceau allégorique* und dem Singspiel *Pygmalion*. In dem unvollendeten *Morceau allégorique* reißt Sokrates den Schleier von der allegorischen Statue des Fanatismus. Dieser Akt eines aufklärenden dévoilement kann die Wahrheit jedoch nicht etablieren. Die Gläubigen verehren auch die entschleierte, ihre Monstruosität enthüllende Statue. Erst Christus, der den Platz der Statue schließlich einnimmt, indem er sie vom Sockel wirft, vermittelt die Evidenz einer höheren Wahrheit. Die Materialität des Schleiers, seine „transparence“, erhält in diesem Kontext keine Bedeutung. Rousseau beschreibt ihn als „voile impénétrable“². Eine Maske hätte die gleiche Aufgabe erfüllt. Schon an diesem Beispiel wird deutlich, daß es Starobinski vor allem um die mit dem Schleier verbundene Figur der aufklärerischen Enthüllung geht, die auch als Demaskierung gedacht werden kann. Im Titel seiner wegweisenden Rousseau-Studie akzentuiert er zwar die mit dem Bild des Schleiers verbundene Doppelstruktur als „transparence“ und „obstacle“, im Vordergrund steht für ihn aber der aufklärerische Impetus einer Befreiung von dem behindernden Schleier. So heißt

1 Jean Starobinski, *Jean-Jacques Rousseau. La Transparence et l'obstacle*, Paris 1971, S. 92-101, hier S. 92.

2 Jean-Jacques Rousseau, *Fiction ou morceau allégorique sur la révélation*, in: Rousseau, *Œuvres complètes*, hrsg. von B. Gagnebin und M. Raymond, 4 Bde., Paris 1959-1969, Bd. 4, Paris 1969, S. 1044-1054, hier S. 1049.

es in *La transparence et l'obstacle*: „Le mal est voile et voilement, il est masque, il a partie liée avec le factice [...]“³. Der Schleier wird mit der Maske gleichgesetzt. Er repräsentiert die Instanz der kulturellen Entfremdung, die das Ich von der Transparenz der unvordenklichen Erfahrung des Naturzustandes trennt. Transparenz ist aber zugleich die Erfahrung am Ende der Reflexion, in der sich das Ich in einem so ‚entschleierten‘ Bewußtseinszustand befände, wie es sich selbst im Naturzustand erahnte. In der Perspektive dieser „théorie du dévoilement“ wurden die Transparenz der Textur des Schleiers und ihre ästhetische Realisierung nicht betrachtet.⁴ Deshalb soll im Folgenden gerade diesem Aspekt besondere Aufmerksamkeit gewidmet werden.

Auch der Akt der Entschleierung steht in Starobinskis Interpretation des Singspiels *Pygmalion* im Vordergrund. Gerade hier läßt sich aber zeigen, daß Rousseau die ästhetischen Bedingungen des Bildes reflektiert, indem er es im Kontext des Pygmalion-Mythos verwendet.

In *Pygmalion* öffnet sich der Vorhang und gibt den Blick auf eine verschleierte Statue frei. Der Künstler selbst hatte sein Werk verhüllt, um die von ihm ausgehende Faszination zu bannen. Als er dann aber, von der Sehnsucht nach seiner eigenen Schöpfung übermannt, den Schleier entfernt, wird ihm die Leblosigkeit seiner Kreatur bewußt. Der Akt der Entschleierung entspricht einem Bewußtseinsprozeß, der in der Metaphorik des Schleiers beschrieben wird:

Quels desirs osé-je former? Quels vœux insensés! qu'est-ce que je sens? ... O ciel! le voile de l'illusion tombe, et je n'ose voir dans mon cœur [...].⁵

Für Starobinski ist der Schleier an dieser Stelle zunächst Objekt eines aufklärenden „dévoilement“. Der Künstler erkennt die Unvollkommenheit seines Werkes, die Leblosigkeit seiner Kreatur. Dieser erste Akt der Entschleierung wird von Starobinski als „acte critique“ und „œuvre de désillusion“⁶ beschrieben und einem zweiten Moment des dévoilement vorangestellt, den er als „découverte et la description de ce qui nous était resté caché“⁷ versteht. Der aufklärerische Topos von der Enthüllung der Wahrheit wird damit unterteilt in die Denunziation von Maske, Lüge und Schleier und in die Beurteilung des nunmehr Enthüllten. Die enthüllte Statue erweise sich nämlich nicht als Wahrheit und „chose en soi“⁸, sondern Rousseau setze dem aufklärerisch-philosophischen „dévoilement objectif“ ein „dévoilement subjectif“ entgegen. Denn das, was Pygmalion nach der Enthüllung Galathées zu erkennen glaube, entspreche nicht einer entschleierten

3 *La Transparence et l'obstacle*, wie Anm. 1, S. 34.

4 Auch John Lechte wertet in seinem Aufsatz „Women and the Veil – or Rousseau's Fictive Body“ (in: *French Studies* 39/1985, S. 423-441) Schleier und Maske bei Rousseau als zwei Formen des ‚expliziten Verhüllens‘.

5 Jean-Jacques Rousseau, *Pygmalion*. Scène lyrique, in: *Œuvres complètes*, wie Anm. 2, Bd. 2, Paris 1964, S. 1224-1231, hier S. 1227.

6 *La transparence et l'obstacle*, wie Anm. 1, S. 93.

7 Ebd. S. 94.

8 Ebd. S. 95.

Wahrheit. Galathée scheint zwar zunächst leblos, doch auch das ist eine Illusion, denn sie wird in den Augen Pygmalions schon bald von Leben erfüllt. Bei Rousseau vollzieht sich das Wunder der zum Leben erweckten Galathée im psychologischen Innenraum. Die Illusion potenziert sich in der absoluten Illusion des Künstlers, der von ihr niemals befreit zu werden wünscht: „Ravissante illusion [...] ah! n'abandonne jamais mes sens.“⁹ Starobinskis subtiler Analyse zufolge birgt diese subjektivierte Wahrnehmung des Künstlers wiederum eine höhere, die Illusion übersteigende Wahrheit:

En tirant le voile, on a aboli la subjectivité de l'erreur; mais le moment final nous met en présence d'une nouvelle subjectivité qui possède en elle-même la certitude de sa vérité.¹⁰

Starobinski stellt die Bewegung von objektiver zu subjektiver Enthüllung, äußerer Verschleierung und innerer Transparenz, in das Zentrum seiner Analyse des *Pygmalion*. Betrachtet man den Schleier selbst und seine Aktualisierung durch den Leser als Metapher für den Text, so erlaubt dies eine andere Perspektivierung.

Die Metaphorik des Schleiers tritt immer dann auf, wenn Grenzen zwischen Wahrheit und Schein, Illusion und Desillusion, realer und fiktiver Welt berührt werden. Das Singspiel Rousseaus inszeniert einen solchen Grenzübertritt. Der Künstler hat mit Hilfe seiner vom Imaginären geweckten Vorstellungskraft eine dem eigenen Ideal vollkommen entsprechende Schönheit geschaffen. Er hat, wie Wolfgang Iser es im Hinblick auf den „Akt des Fingierens“ formuliert, „das Imaginäre in eine Gestalt“ gezogen¹¹. Sieht Iser in der „triadische[n] Beziehung des Realen, Fiktiven und Imaginären eine basale Beschaffenheit des fiktionalen Textes verkörpert“¹², so könnte man dieses Modell im Hinblick auf den hier von Rousseau reflektierten Akt des Fingierens erweitern, indem man zwischen Imaginärem vor der Fiktion und Imaginärem nach der Fiktion unterscheidet. Im Akt des Fingierens ‚zieht‘ Pygmalion eine dem eigenen Ideal vollkommen entsprechende Schönheit, also das ‚Imaginäre vor der Fiktion‘, in eine Gestalt. Doch kaum hat dieses Imaginäre im Kunstwerk Gestalt gewonnen, stimuliert es ein ‚Imaginäres nach der Fiktion‘, das der Statue Leben zu verleihen scheint. Im Kontext dieser Oszillation zwischen Imaginärem vor der Fiktion und Imaginärem nach der Fiktion erhält der Schleier eine maßgebliche Funktion. Er erscheint Pygmalion zunächst als Möglichkeit, die Intensität der von dieser ‚Fiktion‘ ausgehenden Faszination zu mildern. Weil aber der Schleier die Materialität des Steins verdeckt, setzt er erst das Spiel des Imaginären frei. Es bedarf des Schleiers,

9 *Pygmalion*, wie Anm. 5, S. 1230.

10 *La transparence et l'obstacle*, wie Anm. 1, S. 99.

11 Wolfgang Iser, *Das Fiktive und das Imaginäre. Perspektiven literarischer Anthropologie*, Frankfurt a. M 1991, S. 20.

12 Ebd., vgl. unsere Einleitung S. 19.

damit das imaginäre Objekt – nach der Fiktion – entspringen kann.¹³ In den Bühnenanweisungen spricht Rousseau von einem „pavillon d'une étoffe légère et brillante“¹⁴. Damit kommt auch die erotische Zeichenfunktion des Schleiers ins Spiel.¹⁵ Der Schleier umspielt die weiblichen Formen Galathées und läßt die männliche Phantasie an Stelle von kaltem Marmor Leben erahnen. So ruft Pygmalion, während er sich der verschleierte Galathée nähert: „Mais quelle est donc cette ardeur interne qui me dévore? Qu'ai-je en moi qui semble m'embraser?“¹⁶ Nur das Imaginäre hinter dem Schleier ist so intensiv, daß es den Schleier, ja die Fiktion selbst, aufzuzehren scheint. Kaum wagt Pygmalion, den Schleier zu lüften: „*Il va pour lever le voile, et le laisse retomber comme effrayé. Je ne sais quelle émotion j'éprouve en touchant ce voile [...].*“¹⁷ Nach der Enthüllung bleibt die Magie des Schleiers vor seinem inneren Auge bestehen. Er glaubt den Stein lebendig und zögert, sich der Statue mit dem Meißel zu nähern: „Dieux! je sens la chair palpitante repousser le ciseau!...“¹⁸ Noch einmal kann er das durch den Schleier freigesetzte Imaginäre bannen, indem er sich von dem nunmehr interiorisierten Schleier der Illusion zu befreien sucht: „Quels desirs osé-je former! [...]... O ciel! le voile de l'illusion tombe [...]“¹⁹ Sein Versuch, wieder zum Subjekt des Imaginären zu werden, scheitert, schon bald ist er erneut das Objekt seiner Imagination und bejaht schließlich die Illusion als seine innere Realität. Das absolute Imaginäre hebt die Grenze zwischen Imaginärem und Realem auf, indem es seine mediale Bedingtheit überspielt, als könnte die Intensität des Imaginären so groß werden, daß es sich absolut setzt und aus der Dreidimensionalität der Statue ins rein Imaginäre tritt.

Das Imaginäre nach der Fiktion läßt Imaginäres und Reales als höchste Illusion zusammenfallen, ja das Imaginäre tritt jetzt in der Perspektive des Künstlers an die Stelle des Realen. Auf diese Weise wird das Subjekt zum Objekt des Ima-

13 Rainer Warning, der sich in seinem Aufsatz „Rousseaus *Pygmalion* als Szenario des Imaginären“ ebenfalls auf Wolfgang Isters Reflexionen bezieht, mißt dem Schleier selbst keine Bedeutung zu. Auch für ihn steht der Akt der Entschleierung im Mittelpunkt: „Der gesamte Vorgang von Ver- und Entschleierung wird also vom ‚amour-propre‘ bestimmt. Nicht wurde Galathée ehrfurchtsvoll verschleiert, und also ist auch nicht etwa die Entschleierung profanatorisch, sondern umgekehrt. [...] Aus der Entschleierung, aus der bewundernden Kontemplation dessen, was er zu schaffen in der Lage war, hofft er neue Kraft zu schöpfen. [...] Die Entschleierung der Statue ‚figuriert‘ die Enthüllung eines von Eigenliebe fortgerissenen Imaginären [...]“. (In: *Pygmalion. Die Geschichte des Mythos in der abendländischen Kultur*, hrsg. von Mathias Mayer und Gerhard Neumann, Freiburg i. Br. 1997, S. 225-251, hier S. 237).

14 *Pygmalion*, wie Anm. 5, S. 1224.

15 Ingrid Strohschneider-Kohrs hebt in „pavillon d'une étoffe“ die Konnotation der sakralen Bedeutung des ‚Vorhangs‘ vor dem Ziborium hervor. Die Statue steht jedoch nicht hinter einem „kostbaren Vorhang“, sondern sie befindet sich unter einem Schleier, dessen leichtes Gewebe auch die erotische Phantasie stimuliert. (In: I. S.-K., „Künstlerthematik und monodramatische Form in Rousseaus *Pygmalion*“, in: *Poetica* 7/1975, S. 45-73, hier S. 59).

16 *Pygmalion*, wie Anm. 5, S. 1225.

17 Ebd. S. 1226.

18 Ebd. S. 1227.

19 Ebd.

ginären. An die Stelle der Produktion tritt die Rezeption.²⁰ In diesem Zusammenhang erweist sich ein Vergleich mit der Darstellung der Pygmalion-Fabel bei Ovid (*Metamorphosen*, X) als besonders interessant, weil hier die Perspektive der Produktion im Vordergrund steht. Insofern ist es auch kein Zufall, daß sich dort das Bild des Schleiers nicht findet. Denn die Objektivität der Kunst bedarf keines Schleiers, das Simulacrum genügt sich selbst, die Kunst allein verdeckt die künstlerischen Mittel: „Ars adeo latet arte sua.“ (X, 252)²¹ Gerade an dieser Stelle scheint die produktive Rezeption Ovids in dem Singspiel Rousseaus einzusetzen. Während Ovid den schöpferischen Akt Pygmalions ins Zentrum stellt und an dem Wunder der von Venus zum Leben erweckten Statue, die der Künstler zu seiner Ehefrau machen wird, keinen Zweifel läßt, formuliert Rousseau die Konstitutionsleistung des Imaginären und bringt eine rezeptive Perspektive ins Spiel. Bereits Petrarca hatte in den Gedichten über das von Simone Martini geschaffene Abbild Lauras die Steigerung der imaginären Präsenz der Geliebten in der Kunst evoziert.²² Produktion und Rezeption sind bei Petrarca durch ein komplexes Ineinander sich überlagernder Ebenen des Imaginären untrennbar miteinander verbunden, weil sich das Imaginäre des Dichters in der Konkretisation des von ihm selbst imaginierten Kunstwerks reflektiert. Auch Petrarca nimmt Bezug auf Pygmalion, weil es ihm gewährt wurde, die gesteigerte imaginäre Präsenz der Geliebten aus dem Kunstwerk in die Realität zu überführen. Während sich bei Petrarca aber produktions- und rezeptionsästhetische Momente in einem Dialog der Medien entfalten, in dessen Verlauf das Bild einer absoluten Schönheit in eine beständig oszillierende Bewegung versetzt wird, die im Bild des Schleiers ihre Anschauungsform erhält, bringt Rousseau die besondere Situation, in der der Künstler zu sich selbst und zu seinem Werk in ein subjektives Verhältnis tritt, zur Darstellung. Dabei aber markiert das Bild des Schleiers genau die Scharnierstelle,

20 Zur Umstrukturierung des Betrachterverhaltens im 18. Jahrhundert, für das der vielfältig erneuerte Pygmalion-Mythos symptomatisch ist, vgl. Oskar Bätschmann, „Pygmalion als Betrachter. Die Rezeption von Plastik und Malerei in der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts“, in: *Der Betrachter ist im Bild. Kunstwissenschaft und Rezeptionsästhetik*, hrsg. von Wolfgang Kemp, Köln 1985, S. 183-224. Bätschmann geht auch auf die *Scène lyrique* Rousseaus ein. Für ihn erlangen Betrachter und Werk je am anderen Subjekt das Bewußtsein ihrer selbst. Wie die Statue sei auch das Bewußtsein Pygmalions zu Beginn des Stücks durch die „bewegungslose Tautologie des: Ich bin Ich“ (S. 193) verhüllt. In der Auseinandersetzung mit der Kunst erlange er ein neues Selbstbewußtsein. Zugleich wiederhole Galathée den Prozeß, den Pygmalion durchgemacht habe, in geraffter Form. Zur Rezeption des Pygmalion-Mythos in der Aufklärung vgl. J. L. Carr, „Pygmalion and the *Philosophes*. The Animated Statue in Eighteenth-Century France“ (in: *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes* 23/1960, S. 239-255) und Inka Mülner-Bach, *Im Zeichen Pygmalions. Das Modell der Statue und die Entdeckung der „Darstellung“ im 18. Jahrhundert* (München 1998). Zur Geschichte des Mythos vgl. neuerdings den Sammelband *Pygmalion. Die Geschichte des Mythos in der abendländischen Kultur*, wie Anm. 13. Zum Verhältnis von Kunst und Rezeption im Hinblick auf den Pygmalion-Mythos vgl. ferner: Hans Robert Jauss, „Die Theorie der Rezeption – Rückschau auf ihre unerkannte Vorgeschichte“, Konstanz 1987, bes. S. 21f.

21 Publius Ovidius Naso, *Metamorphosen*, hrsg. und übers. von Hermann Breitenbach, Zürich 1958, S. 684.

22 Vgl. die Interpretation von RVF 77 und 78 in Kapitel II, S. 121-128.

an der sich der Produktionsmythos in einen Rezeptionsmythos verwandelt, an der das Imaginäre vor der Fiktion zum Imaginären nach der Fiktion wird.

Da das Singspiel Rousseaus für die Bühne konzipiert war, ergibt sich jedoch noch eine weitere Dimension des Rezeptionsmythos im Hinblick auf die Zuschauer. Ingrid Strohschneider-Kohrs stellt in ihrem bereits zitierten Aufsatz den „theatralisch-kompositorischen Kunstgriff“ des Endes heraus, mit dem Rousseau die Illusion Pygmalions vor den Augen des Zuschauers inszeniert:

Es ist das Verfahren einer dramatisch-anschaulichen Vergegenwärtigung, die mit dem Mittel der Perspektive und Rede der Hauptfigur den Blick und die Illusion auf besondere ‚Wahrheiten‘ der fiktionalen Darstellung lenkt.²³

Auch das Publikum hat Galathée zunächst nur hinter dem Schleier wahrgenommen. Nach der Enthüllung stellte die SchauspielerIn eines der im achtzehnten Jahrhundert häufig inszenierten lebendigen Bilder dar, bei denen ein Mensch die Unbeweglichkeit einer Statue vortäuscht. Im Augenblick der scheinbaren Verwandlung der Statue in einen lebendigen Menschen schlägt diese Illusion der Leblosigkeit in die Illusion der Lebendigkeit um. In Anbetracht der ja tatsächlich lebendigen SchauspielerIn kommt dieser Illusion der Lebendigkeit zunächst eine größere Evidenz zu. Auf der Ebene der Fiktion muß die vom Zuschauer als wirklich erfahrene Lebendigkeit jedoch als Täuschung interpretiert werden. Die Realität des Fiktionalen wird zu einer unmittelbaren Erfahrung des Zuschauers. In der Inszenierung auf der Bühne vermittelt sich dem Zuschauer die gleiche Illusion, die durch die Verschleierung der Statue in Pygmalion hervorgerufen wurde. Wie Pygmalion hat auch der Zuschauer im Verlauf des Stücks den Schleier der Fiktion interiorisiert.²⁴ In dieser rezeptionsästhetischen Perspektive würde das Imaginäre nach der Fiktion – das „in eine Gestalt gezogene Imaginäre“ des Künstlers – nicht nur die Imagination Pygmalions stimulieren, sondern auch die Imagination der Zuschauer. Auf diese Weise würde das Imaginäre durch seine Inszenierung nach der Fiktion erneut fiktionalisiert.

23 „Künstlerthematik und monodramatische Form“, wie Anm. 15, S. 66f.

24 Inka Mülder-Bach hat in ihrem Aufsatz „Autobiographie und Poesie. Rousseaus *Pygmalion* und Goethes *Prometheus*“ (in: *Pygmalion. Die Geschichte des Mythos*, wie Anm. 13, S. 271-298) den Zusammenhang zwischen dem Bühnenvorhang und dem die Statue verhüllenden Schleier ebenfalls in einer rezeptionsästhetischen Perspektive besonders hervorgehoben: „Der Vorhang, der sich über Rousseaus ‚scène lyrique‘ hebt, gibt den Blick auf die Bühne nur frei, um ihn auf einen weiteren Vorhang im Hintergrund zu lenken: den Schleier, unter dem sich die schöne Galathée verbirgt.“ (S. 278) Im Hinblick auf die Perspektive der Zuschauer spricht sie von einer „Interiorisation der dramatischen Perspektive – oder, in der Leitmetapher des Textes: der Interiorisierung des Schleiers“: „In den Szenenanweisungen wird diese doppelte Bewegung von Entschleierung und Verschleierung bezeichnet. Während das ‚on voit‘ der ersten Anweisung einen Zuschauer meint, der außerhalb des Dramas steht, bezieht das ‚on voit‘, das die Beschreibung der entschleierten Statue einleitet, den Blick Pygmalions schon mit ein; in den Szenenanweisungen schließlich, die die Metamorphose begleiten, heißt es nicht mehr ‚on‘, sondern ‚Il la voit ‚s’animer‘ und ‚Il [...] voit la statue se mouvoir‘. Der Text springt in die Figurenperspektive um und setzt das Drama der Statuen-Belebung als subjektiven Schein.“ (S. 280). In ihrem Buch *Im Zeichen Pygmalions* (vgl. Anm. 20) nimmt Mülder-Bach diese Reflexionen wieder auf (S. 93-99).

La Nouvelle Héloïse

In Rousseaus Singspiel *Pygmalion* läßt sich die Reichweite der Schleiermetaphorik als Bild, das für die ästhetische Erfahrung des Imaginären entsteht, exemplarisch veranschaulichen. In der *Nouvelle Héloïse* läßt sich verfolgen, wie der Schleier zum Bild des Textes wird und der Text selbst als ein Schleier erscheint, der das, was er heraufruft, einerseits erkennen läßt und andererseits entzieht.

Das Verhältnis von Schrift, Fiktion und Imagination im Zeichen des Schleiers wird in einem Brief Saint-Preux'²⁵, den er in Erwartung Julies und einer Liebesnacht mit ihr in ihrem Zimmer verfaßt, eigens thematisiert. Im ersten Abschnitt des Briefes tritt zunächst der Ort des Geschehens, das „cabinet“ Julies in den Mittelpunkt. In Saint-Preux' ekstatischer Bezugnahme auf den ‚Ort des Geschehens‘ („sanctuaire“, „lieu charmant“, „lieu fortuné“, „mistérieux séjour“) klingen die Verse Petrarcas „o sacro, avventuroso et dolce loco“²⁶ an, die den Aufenthaltsort der geliebten Laura evozieren. Aber Rousseau läßt Julie auch auf die Liebesbegegnung zwischen Rinaldo und Armida auf den „isole di Fortuna“ in der *Gerusalemme liberata* Bezug nehmen, wenn sie Saint-Preux nach einem mißglückten heimlichen Treffen in den Bergen mit Bezug auf die Liebesnacht in ihrem Zimmer andeutet:

Mais des lieux où tu ne fus jamais te sont ils si chers qu'on ne puisse t'en dédommager ailleurs, et l'amour qui fit le palais d'Armide au fond d'un désert ne sauroit-il nous faire un chalet à la ville? Ecoute; on va marier ma Fanchon. Mon père, qui ne hait pas les fêtes et l'appareil, veut lui faire une noce où nous serons tous: cette noce ne manquera pas d'être tumultueuse. Quelquefois le mistere a su tendre son voile au sein de la turbulente joye et du fracas des festins. (I, 46, S. 126)

So steht das „cabinet“ Julies von Anfang an im Zeichen des Schleiers („le mistere a su tendre son voile au sein de la turbulente joie“). Als Julie Saint-Preux in einem späteren Brief genaue Instruktionen für das heimliche Treffen gibt, erscheint die Nacht als ein Schleier, der den Liebenden vor neugierigen Blicken schützen soll: „Enfin la nuit dans cette saison est déjà obscure à la même heure, son voile peut dérober aisément dans la rue les passans aux spectateurs, et tu sais parfaitement les êtres de la maison.“ (I, 53, S. 145) In dem „cabinet“ Julies angelangt, gilt die Aufmerksamkeit Saint-Preux' zunächst dem Ort des Geschehens, an den er die Bitte richtet, das in Aussicht stehende Liebeserlebnis für immer mit einem Schleier zu umgeben:

[...] sois le témoin de mon bonheur, et voile à jamais les plaisirs du plus fidelle et du plus heureux des hommes. (I, 54, S.146)

Gleich nach dieser Bitte – als sei diese unmittelbar erhört worden und ein Schleier hätte sich über das Zimmer gesenkt – erhält der „lieu charmant“ den Nimbus

25 J.-J. Rousseau, *La Nouvelle Héloïse*, texte établi par Henri Coulet et annoté par Bernard Guyon, in: *Œuvres complètes*, wie Anm. 2, Bd. 2, Paris 1964, Brief I, 54, S. 146f.

26 Francesco Petrarca, *RVF* 243, in: *Canzoniere*, hrsg. von Marco Santagata, Milano 1996, S. 986.

des Geheimnisvollen: „Que ce mystérieux séjour est charmant!“ Auf der Ebene des discours bleibt die Begegnung zwischen Julie und Saint-Preux in der Tat verborgen, denn sie kommt in der *Nouvelle Héloïse* nicht zur Darstellung.

Auch das Kind, das Julie in dieser Nacht empfangen wird, bleibt in gewisser Weise eine ‚Fiktion‘. Julie verliert es nach der Auseinandersetzung mit ihrem Vater. Im Text bleibt es eine Leerstelle, es ist nur in Auslassungszeichen präsent. So schreibt Julie an Claire: „Je m’apperçois même..... je crains..... ah, ma chere! je crains bien que ma chute d’hier n’ait quelque suite plus funeste que je n’avois pensé. Ainsi tout est fini pour moi; toutes mes espérances m’abandonnent en même tems.“ (I, 63, S. 178) Als Saint-Preux von dieser getäuschten Hoffnung erfährt, erklärt er Claire verzweifelt: „Ainsi, m’a-t-il dit en soupirant, il ne restera sur la terre aucun monument de mon bonheur; il a disparu *comme un songe qui n’eut jamais de réalité*“ (I, 65, S. 186, Hervorh. P. O.). Am Schluß des Romans nimmt Julie erneut im Zeichen des Schleiers Bezug auf die Liebesnacht und ihre Folgen: „Dans le desespoir que j’en conçus, l’imprudent rendez-vous qui mettoit votre vie en danger fut une témérité que mon fol amour me voiloit d’une si douce excuse [...]“. (III, 18, S. 345)

Gerade weil das Liebeserlebnis nicht zur Darstellung kommt und seine Folgen keine Realität gewinnen („un songe qui n’eut jamais de réalité“), fungiert der Text des Briefes bzw. die Schrift Saint-Preux’ selbst wie ein Schleier, der das eigentliche Liebeserlebnis zwar verdeckt, zugleich aber den Blick auf die Imaginationsbewegung des ungeduldig wartenden Saint-Preux zuläßt, der den abwesenden Körper der Geliebten evoziert und damit das Erlebnis in Gedanken antizipiert.²⁷ Seine leidenschaftliche Phantasie, mit der er alle Spuren der abwesenden Julie im Zimmer verfolgt, entzündet sich an den Kleidungsstücken der Geliebten. Auch hier tritt das für den Schleier charakteristische spannungsvolle Verhältnis von Freigeben im Verbergen und Verbergen im Freigeben in den Vordergrund:

Toutes les parties de ton habillement éparses présentent à mon ardente imagination celles de toi-même qu’elles *recellent*. Cette coiffure légère que parent de grands cheveux blonds qu’elle *feint de couvrir* [...] ce *deshabillé* élégant et simple qui marque si bien le goût de celle qui le porte; ces mules si mignonnes *qu’un pied souple remplit sans peine*; ce corps si délié qui touche et embrasse..... quelle taille enchanteresse..... au devant deux legers *contours*..... (I, 54, S. 147, Hervorh. P. O.)

Schuhe und Korsett schließlich werden zu Hohlformen oder Leerkörpern der abwesenden Julie, die die Imagination zu beleben weiß: „ô spectacle de volupté..... la baleine a cédé à la force de l’impression..... empreintes délicieuses, que je vous baise mille fois!.....“ Starobinski, der die Episode in seiner Aufsatzsam-

27 Monika Moravetz (*Formen der Rezeptionslenkung im Briefroman des 18. Jahrhunderts*, Tübingen 1990) deutet in diesem Zusammenhang den Schleier als Bild für den drohenden Verlust der Unmittelbarkeit (S. 91). Da aber gerade an dieser Stelle des Romans ein Augenblick vollkommener Unmittelbarkeit zwischen den Liebenden bevorsteht, ist diese Interpretation problematisch.

lung *L'Œil vivant* untersucht, interpretiert diese „objets intimes“ als „messagers visibles de l'amante idéale“²⁸. Die imaginäre Präsenz der abwesenden Julie ermögliche die der wirklichen Präsenz vorzuziehende Vereinigung mit einem Ideal.²⁹ Im Gegensatz zu Pygmalion wird Saint-Preux jedoch nicht das Objekt dieser Imagination. Kurz bevor seine Phantasie übermächtig zu werden, die Substitutionsleistung sich zu verselbständigen droht („O vien, vôle, ou je suis perdu.“), greift er zu Tinte und Papier:

Quel bonheur d'avoir trouvé de l'encre et du papier! J'exprime ce que je sens pour en tempérer l'excès, je donne le change à mes transports en les décrivant. (Ebd.)

Diese Textstelle scheint den von Jacques Derrida in Rousseaus *Essai sur l'origine des langues* herausgestellten Supplementcharakter der Schrift³⁰ in besonderer Weise anschaulich zu machen, weil hier gerade das dialektische Moment des supplément, Ersatz und Ergänzung zugleich zu sein, sinnfällig wird. Einerseits ist das Schreiben in diesem Augenblick für Saint-Preux eindeutig eine Ersatzhandlung („je donne le change à mes transports en les décrivant“). Es ermöglicht jedoch eine objektivierende Distanznahme („tempérer l'excès“), die den subjektiven Imaginationsprozeß abschließt und ihn zugleich festschreibt. Damit perpetuiert der Objektivierungsprozeß der Schrift den Subjektivierungsprozeß der Stimme des Imaginären. Julie als Adressatin des Briefes hat beim Lesen teil an dem erotisch aufgeladenen Imaginären Saint-Preux', das sie immer wieder aufs Neue verführen soll. Und auch die Imagination des Lesers wird mit dem Blick durch den ‚Schleier der Schrift‘ in so hohem Maße angeregt, daß das eigentliche Ereignis, welches in der Fiktion eine Leerstelle bleibt, seiner eigenen Imagination überantwortet wird, er selbst seine Vorstellung von dem absoluten Glück zweier Liebender hinter den Schleier projizieren kann. Das Imaginäre wird zur Funktion des Betrachters, dessen Perspektive auf diese Weise in den Akt des Fingierens eingeschlossen ist.

Die Fiktion wird dadurch komplexer, daß Saint-Preux nicht erst zu schreiben beginnt, als er am Schluß des Briefes, kurz vor dem Eintreffen Julies berichtet, er greife nun zu Tinte und Papier. Denn zu diesem Zeitpunkt hat er ja bereits fast den ganzen Brief verfaßt. Die Trennung von subjektivem Erleben und objektivierender Schrift stellt sich in dieser Perspektive als Illusion heraus. Die Schrift fingiert subjektive Unmittelbarkeit, indem sie die Stimme imitiert. Dazu gehört der spontane Abbruch des Redeflusses, zahlreiche Auslassungszeichen, Ausrufe

28 Jean Starobinski, „Jean-Jacques Rousseau et le péril de la réflexion“, in: J. S., *L'œil vivant*, Paris 1961, S. 115f. Auf den Schleier geht Starobinski in Zusammenhang mit dieser Textstelle nicht ein.

29 So heißt es weiter: „Le bonheur de Saint-Preux résulte de cette singulière conjonction d'une pure absence [...] et d'un bouleversement paroxystique dont l'intensité eût certainement été moindre dans les bras d'un être réel.“ (Ebd. S. 116).

30 Jacques Derrida, *De la grammatologie*, Paris 1967, bes. S. 348f. Obwohl Derrida selbst in einer Anmerkung auf den Text Bezug nimmt (Anm. 6, S. 218), stellt er nur die Bedeutung der „fétiches érotiques“ in den Vordergrund. Den Supplementcharakter der Schrift hebt er gerade in diesem zentralen Brief nicht hervor.

und Fragesätze. Zugleich macht Rousseau an dieser Stelle aber den Versuch, die im Zivilisationsprozeß verlorengegangene „langue des signes“ zu evozieren. So heißt es in *Émile*:

Une des erreurs de notre âge est d'employer la raison trop nue, comme si les hommes n'étoient qu'esprit. En négligeant la langue des signes qui parlent à l'imagination l'on a perdu le plus énergique des langages.³¹

Saint-Preux spricht in seinem Brief die von Rousseau als Ideal herausgestellte „langue des signes“. Er ist ein Leser von Zeichen, die seine Imagination unmittelbar anregen. Dem Leser werden diese Zeichen aber wiederum durch die Schrift vermittelt. Die Simultaneität des Hervorbringens der Stimme mit dem Sich-Hören in der Stimme wird von Jacques Derrida als Selbst-Affektion der Rede interpretiert: „La voix s'entend. [...] Le sujet n'a pas à passer hors de soi pour être immédiatement affecté par son activité d'expression.“³² In der Schrift sei die unmittelbare Selbst-Präsenz nicht mehr gewährleistet. In dem Brief Saint-Preux' inszeniert Rousseau einen Augenblick der Selbst-Affektion der Schrift. Denn Saint-Preux schreibt offenbar nicht für Julie, sondern für sich selbst. So wechselt auch das Personalpronomen am Ende des Briefes: „on ouvre!..... on entre!..... c'est elle! c'est elle! je l'entrevois, je l'ai vue, j'entens refermer la porte.“ Sein Selbstgespräch scheint sich unmittelbar in der Schrift mitzuteilen. Und dennoch steht die Schrift als Schleier zwischen dem Leser und dem subjektiven Erleben des Liebenden. Denn der Brief birgt ein reflexives Moment und kann deshalb immer nur Supplement von Unmittelbarkeit sein, so sehr er auch die absolute Transparenz zu fingieren scheint.

Der Schleier ist in der *Nouvelle Héloïse* jedoch nicht nur Anschauungsform für den Text, sondern auch für einen Bildtext. Saint-Preux mußte Julie verlassen und befindet sich in Paris. Er wird unmittelbar aus der Faszination der großen Stadt gerissen, als er ein Päckchen Julies erhält, das er in fieberhafter Erregung auspackt. Es enthält ihr Portrait:

[...] j'ai senti palpiter mon cœur à chaque papier que j'ôtois, et je me suis bientôt trouvé tellement oppressé, que j'ai été forcé de respirer un moment sur la dernière enveloppe..... Julie!..... O ma Julie!..... le voile est déchiré.....je te vois.....je vois tes divins attraits! (II, 22, S. 279)

Plötzlich mit ihrem Bild konfrontiert, scheint die unmittelbare Nähe verwirklicht, die Entfernung überwunden: „le voile est déchiré..... je te vois.....“. Diese absolute Präsenz geht so weit, daß Saint-Preux glaubt, Julie direkt zu erreichen, wenn er das Bild umfängt: „Ne sens tu pas tes yeux, tes joues, ta bouche, ton sein, pressés, comprimés, accablés de mes ardents baisers?“ (Ebd. S. 280) Saint-Preux erfährt an dieser Stelle die Evidenz unvermittelter Transparenz³³, weil ihn

31 *Émile*, in: *Ceuvres complètes*, wie Anm. 2, Bd. 4, Paris 1969, S. 645.

32 Jacques Derrida, *La voix et le phénomène*, Paris 1967, S. 85.

33 Dieses Erlebnis absoluter Präsenz überträgt sich wiederum auf Julie, die nach der Lektüre dieses Briefes nun ihrerseits glaubt, jede Berührung des Portraits unmittelbar zu empfinden: „Cent fois

ein Übermaß an Enthusiasmus über die Materialität des Bildes hinwegtäuscht. Julie schenkt ihm ihr Bild, ihr Portrait. Dieser Akt einer semiotischen Liebeserklärung scheint einzige Vermittlungsinstanz. Das Bild wird zur Geste, die das Bild bedeutet.

Die scheinbar unvermittelte Transparenz ist jedoch von prekärer Dauer. Schon bald wird Saint-Preux erneut von der Faszination der Großstadt ergriffen. In dem folgenden Brief an Claire überrascht der in starkem Gegensatz zu dem Brief an Julie stehende, fast frivol anmutende Ton, mit dem er die Pariser Oper beschreibt. Die Vermitteltheit der Lebensprozesse in der modernen Großstadt läßt Transparenz nicht mehr zu und steht deshalb in absolutem Kontrast zu der einfachen und unreflektierten Beziehung, die ihn mit Julie verband. Das unvermutete Geschenk Julies konnte ihn für einen Augenblick zurückholen, doch schon hier ist das Übermaß an Enthusiasmus ein Zeichen dafür, daß die schwindende Transparenz durch einen Willen zur Transparenz kompensiert werden muß. In dem nächsten Brief an Julie, der erneut das Portrait zum Thema hat, ist das Bild opak geworden und verweist einzig auf sich selbst. Saint-Preux bringt seine Enttäuschung über das Portrait zum Ausdruck, das so wenig Ähnlichkeit mit der wirklichen Julie aufweise. Das Portrait ist nicht länger Julie selbst, sondern ihr Abbild³⁴, „assés ressemblant, et peint par un habile homme“ (II, 25, S. 291f.). An die Stelle der reinen Evidenz tritt jetzt die Betrachtung des Bildes in seiner Materialität. Saint-Preux stellt geradezu ein Verzeichnis der vom Künstler gemachten Fehler (Haarfarbe, Haaransatz, kleine Narbe, Form des Kinns) auf. Und er hat bereits einen anderen Künstler zur Hand, der die notwendigen Korrekturen vornehmen wird. Je mehr Saint-Preux seine Aufmerksamkeit aber auf die Maltechnik richtet, desto weiter entfernt sich Julie. War der Schleier zwischen den Liebenden durch den ersten Blick auf das Portrait zerrissen („le voile est déchiré..... je te vois.....“), so realisiert er sich nunmehr erneut in der Materialität des Bildes. Anstatt durch das Bild hindurch auf Julie zu blicken, verharrt sein Blick auf der Oberfläche. Auch die Korrektur der dem Künstler unterlaufenen Fehler kann die Transparenz nicht wieder herstellen. Das Portrait wird nie wieder erwähnt.

le jour quand je suis seule un tressaillement me saisit comme si je te sentois près de moi. Je m'imagine que tu tiens mon portrait, et suis si folle que je crois sentir l'impression des caresses que tu lui fais et des baisers que tu lui donnes [...].“ (II, 24, S. 289) Da sie die Präsenzerfahrung Saint-Preux' als Aufschub, vermittelt durch die Schrift erfährt, ist ihr der illusionäre Charakter ihrer Empfindungen aber zugleich bewußt: „O douces illusions! ô chimeres, dernieres ressources des malheureux!“ (Ebd.).

34 Für John W. Howland („The Letter and the Portrait in Rousseau's *La Nouvelle Héloïse*“, in: *Romance Notes* 30/1989-90, S. 55-61) treten Portrait und Brief in ein Konkurrenzverhältnis, was sich auch daran zeige, daß im Zusammenhang mit der Verpackung des Portraits von „enveloppes“ die Rede sei. (S. 57) Während der Brief Gefühle transparent machen könne, bleibe der Schleier zwischen Realität und Abbild, entgegen den anfänglichen Hoffnungen Saint-Preux', im Portrait erhalten. Es fragt sich freilich, ob man in den Briefen wirklich von Transparenz sprechen kann, da sich das Ich auch in der Schrift zeigt und zugleich verbirgt. Ins Medium der Malerei übersetzt kann dieses Verhältnis von Transparenz und Trübung anschaulich gemacht werden.

Im Zusammenhang mit dem Portrait Julies wird das Zusammenspiel von Malerei, Imagination und Schleier in neuer Weise perspektiviert. Die freizügige Darstellung der Brust Julies erregt die Kritik Saint-Preux'. Da Julie in züchtiger Aufmachung posierte, ließ der Künstler seiner Phantasie offenbar freien Lauf:

Tu dis que le peintre a tout tiré de son imagination. Je le crois, je le crois! Ah! s'il eut aperçu le moindre de ces charmes voilés, ses yeux l'eussent dévoré, mais sa main n'eut point tenté de les peindre; pourquoi faut-il que son art téméraire ait tenté de les imaginer? (II, 25, S. 292f.)

Der Blick des Künstlers dringt durch den Schleier in das Imaginäre einer Schönheit, die der verschleierte Schönheit entspringt. Dabei projiziert er seine eigene Idealvorstellung hinter den Schleier, der die Brüste Julies bedeckt. Weil sich dieses Produkt seiner Imagination aber mit dem Portrait Julies verbindet, so daß keine Grenze zwischen Imagination und Abbild kenntlich wird, reagiert Saint-Preux schockiert. Er ist der Überzeugung, daß der Künstler niemals versucht hätte, die Brüste Julies abzubilden, wenn er sie wirklich gesehen hätte. Es bedarf also des Schleiers, damit das imaginäre Objekt entspringen kann. Das Bild des voile wird hier zum Bild der ästhetischen Erfahrung selbst. Saint-Preux setzt dieser vermittelten Erfahrung der Kunst die unmittelbare Erfahrung des Liebhabers entgegen („sa main ardente ose dévoiler celui que la pudeur couvre“), der einzig berechtigt sei, den Schleier zu entfernen. Da Saint-Preux an dieser Stelle in der Schrift die Idealvorstellung einer möglichen Transparenz, die Entfernung des Schleiers imaginiert, stellt sein eigenes Vorgehen schließlich eine Potenzierung der Imaginationsbewegung des Künstlers dar. Sein Brief ist Ausdruck eines Prozesses, in dessen Verlauf er den Bildtext, die vom Künstler imaginierten Brüste Julies, als Schleier vor den wirklichen Brüsten auffaßt und mit Hilfe seiner eigenen Imagination zu durchdringen sucht.

Der veränderte Blick Saint-Preux' ist von Rousseau psychologisch motiviert. Er ist Ausdruck einer ‚Dekristallisation‘ der Gefühle in der an Ablenkungen reichen Großstadt. Denn schon im folgenden Brief hat sich Saint-Preux ganz in der undurchschaubaren Komplexität von Paris verfangen. Er berichtet Julie, wie er von falschen Freunden über die wahre Identität seiner Gastgeberinnen getäuscht, betrunken gemacht und von einer Prostituierten verführt wurde. In der großen Stadt erweisen sich die menschlichen Beziehungen als undurchsichtig und von Täuschung bestimmt. Saint-Preux erlebt diesen absoluten Gegensatz zu seinem Verhältnis mit Julie in einer Mischung aus Abscheu und Faszination. Gerade die verführerische Seite von Paris sucht er durch die Konzentration auf das Portrait Julies zu verdrängen, aber der Wille zur Transparenz hat sich schon bald an dem Bild abgearbeitet³⁵, so daß er schließlich nur noch Leinwand, Farben und Hand des ‚ungeschickten‘ Künstlers sieht und untreu wird.

35 Mit den Worten: „Voilà la critique qu'une *attention continuelle* m'a fait faire de ton portrait“ (II, 25, S. 293, Hervorh. P. O.) beschließt er die Liste seiner Einwände.

Das Portrait Julies steht, wie schon Willi Hirdt zeigte³⁶, in einem intertextuellen Zusammenhang mit dem *Canzoniere* Petrarcas. Das lyrische Ich beschwört in *RVF* 77 und 78 das von Simone Martini nach seinen Gedichten angefertigte Idealbild Lauras.³⁷ Wie bei Rousseau ermöglicht die Kunst eine Erfahrung der Unmittelbarkeit, die aber fiktive Unmittelbarkeit bleiben muß. Petrarca verwendet in diesem Zusammenhang gleichfalls die Metapher des Schleiers. So heißt es in dem ersten Gedicht („Per mirar Policeto“, 77), das die Entstehung des Bildes zum Thema hat:

L'opra fu ben di quelle che nel cielo
si ponno imaginar, non qui tra noi,
ove le membra fanno a l'alma velo.³⁸

Die Kunst Simone Martinis ließ den Schleier weichen, der das Irdische vom Überirdischen, das Ideal- oder Urbild vom Abbild trennt. Wenn sich diese platonische Vorstellung Petrarcas auch wesentlich von Rousseau unterscheidet, bei dem das Bild Julies zunächst als die wirkliche Julie, nicht als ihr Urbild erscheint³⁹, so gibt es doch entscheidende Parallelen in der Wirkung des Kunstwerks. Dies wird vor allem in dem zweiten Gedicht Petrarcas („Quando giunse a Simon l'alto concetto“, 78)⁴⁰ sinnfällig, da hier der ideale Zustand vollkommener Transparenz relativiert wird. Auch in diesem Gedicht macht das lyrische Ich die Erfahrung der Präsenz der Geliebten. Laura, die sich sonst eher durch ihr abweisendes Wesen auszeichnet, erscheint dem Blick des Liebenden im Bild Simones sanft und freundlich („però che 'n vista ella si mostra umile/ promettendomi pace ne l'aspetto“). Der Dichter kann nur in der Kunst die Erfahrung einer positivierten Unmittelbarkeit machen, allerdings um den Preis, daß die Kunst diese Erfahrung auch zugleich entzieht. Denn wie bei Rousseau schlägt der ursprüngliche Enthusiasmus des Liebenden in Enttäuschung um. Auch hier realisiert sich der Schleier erneut in der Materialität des Kunstwerks. Da es Petrarca im Unterschied zu Rousseau nicht um die Möglichkeit der Kunst als idealisierende Mimesis geht, sondern um die wertende Gegenüberstellung von bildender Kunst und Dichtung, manifestiert sich diese Materialität nicht in Fehlern des Künstlers, sondern in der Unfähigkeit des Mediums, Rede und Stimme abzubilden. Denn eine Kommunikation mit dem so lebendig erscheinenden Abbild ist unmöglich:

36 Willi Hirdt, „Sul sonetto del Petrarca *Per mirar Policeto a prova fiso*“, in: *Dal Medioevo al Petrarca*. Miscellanea di studi in onore di Vittore Branca, Bd. 1, Firenze 1983, S. 435-447.

37 Vgl. die ausführliche Interpretation der Gedichte in Kapitel II, S. 121-128.

38 *Canzoniere*, wie Anm. 26, *RVF* 77, S. 400.

39 Auch Willi Hirdt hebt diese Differenz besonders hervor: „[...] l'esigenza del ‚similiter sibi‘, cioè il problema della somiglianza, viene inteso dal Petrarca e da Rousseau in modo del tutto opposto. Se somiglianza significa in Rousseau identificabilità fisiognomica (che non deve essere sacrificata a ritocchi che ovviamente tenderebbero ad abbellire), per il Petrarca essa è concordanza con l'idea: la Laura del ritratto di Simone può superare in bellezza il suo referente terreno perché rinvia ad un'immediata visione di idee ed esprime con ciò, nei limiti del possibile per Simone, *verità* (in senso platonico) assolutamente non contraffatta.“ (wie Anm. 36, S. 444).

40 *Canzoniere*, wie Anm. 26, *RVF* 78, S. 404.

„se risponder sapesse a' detti miei!“ Nur für einen Augenblick möchte er das Glück Pygmalions genießen, seine ins Bild gebannte und idealisierte Geliebte lebendig zu sehen. Das Verhältnis von Präsenz und Absenz bestimmt den inneren Vollzug von Petrarcas Gedicht, das die ständig wechselnde Bewegung von Illusion und Desillusion angesichts der Betrachtung des Bildes inszeniert. In der *Nouvelle Héloïse* löst Rousseau diese lyrische Verdichtung auf. Die beglückende Erfahrung scheinbar unvermittelter Transparenz und die in der Materialität des Mediums begründete Trübung werden zu zwei Entwicklungsphasen innerhalb des narrativen Prozesses und erhalten eine psychologische Motivierung.⁴¹

Hatte sich bereits im Hinblick auf den Pygmalion-Mythos, auf das cabinet Julies und schließlich vor allem auf das Portrait Julies der intertextuelle Bezug zu Petrarcas *RVF* im Text Rousseaus manifestiert, so soll nach der Interpretation des Schleiers als Text und als Bildtext in einem nächsten Schritt der Schleier als Intertext in den Mittelpunkt treten. Die bis jetzt verfolgte intertextuelle Entwicklungsgeschichte des Bildes ist geradezu in die *Nouvelle Héloïse* eingeschrieben, weil Rousseau selbst Intertextualität inszeniert, indem er zentrale Schleierstellen aus den Werken Petrarcas und Tassos zitiert. Die ganze *Nouvelle Héloïse* bildet eine intertextuelle Textur, in der Zitate Petrarcas, Tassos und Metastasios auf italienisch in den Text eingefügt werden. Dabei erweist es sich für unsere Fragestellung als besonders interessant, daß das Thema des Schleiers bereits im zweiten Brief in einem Petrarca-Zitat eingeführt wird. Saint-Preux schreibt Julie, daß er unter der Kälte leide, mit der sie ihm nach seinem Liebesgeständnis begegne. Unvermittelt und ohne jeden Hinweis auf Petrarca werden darauf die folgenden italienischen Verse in den Brief eingefügt:

*E poi ch'amor di me vi fece accorta
Fur i biondi capelli allor velati,
E l'amoroso sguardo in se raccolto.*⁴²

Saint-Preux setzt voraus, daß Julie die ohne Kontext zitierten Verse erkennt. Denn die italienischen Dichter Petrarca, Tasso und Metastasio gehören, wie Saint-Preux an späterer Stelle⁴³ erklären wird, neben den französischen Klassikern des Theaters in den Lehrplan, den er für seine Schülerin erstellt hat. Aber Saint-

41 Der Schleier im Bild Julies und Lauras markiert den Übergang von spontaner zu fingierter Unmittelbarkeit. In dem Singspiel *Pygmalion*, das 1762, ein Jahr nach der Veröffentlichung der *Nouvelle Héloïse*, entstand, verlagert sich diese Grenze. Jetzt markiert der Schleier die Schwelle zwischen dem Imaginären vor der Fiktion und dem Imaginären nach der Fiktion. Indem die subjektivierte Wahrnehmung absolut gesetzt wird, erhält das Imaginäre nach der Fiktion eine Eigendynamik, die den illusionären Charakter der Fiktion perpetuiert. Das Bild Julies wird in der neuen Galathea lebendig.

42 I, 2, S. 35. Petrarca, *RVF* 11 „Lassare il velo“.

43 Er schreibt: „J'ai laissé par égard pour votre inséparable cousine quelques livres de petite littérature que je n'aurois pas laissés pour vous. Hors le Pétrarque, le Tasse, le Metastase, et les maîtres du théâtre françois, je n'y mêle ni poètes ni livres d'amour, contre l'ordinaire des lectures consacrées à votre Sexe.“ (I, 12, S. 60f.).

Preux zitiert hier wohl kaum mit pädagogischen Absichten.⁴⁴ Vielmehr stellt er die Verse des Liebenden in den Dienst seiner eigenen Liebe. Er legt gleichsam den Schleier des anderen Textes über den eigenen, um Julie mit dieser Fiktion zu verführen, um in ihren Augen Realität und Imaginäres der Lektüre zusammenfallen zu lassen. Indem er sich die Klagen Petrarcas zu eigen macht, erscheint ihre Liebe unverhofft im Horizont der berühmt gewordenen Liebe des großen italienischen Dichters, Julie sieht sich im Bild der Laura verklärt und nobilitiert.

Neben dieser intertextuellen Referenz in der Kommunikation zwischen Julie und Saint-Preux erhält das Petrarca-Zitat jedoch eine Funktion auf der Ebene der Kommunikation zwischen Autor und Leser. Bereits durch das Epigraph der *Nouvelle Héloïse*: „*Non la conobbe il mondo, / mentre l'ebbe: / Conobill'io ch'a pianger / qui rimasi. / Petrarca.*“, welches das letzte Terzett aus Petrarcas *RVF* 338 zitiert⁴⁵, stellt Rousseau seinen Roman explizit in die Tradition des *Canzoniere*. Denis de Rougemont bezeichnete die *Nouvelle Héloïse* gar als einen „*Canzoniere en prose et quelque peu embourgeoisé*“⁴⁶. Offenbar konditionierte Rousseau mit Hilfe des Epigraphs bewußt den Erwartungshorizont seiner Leser, die die Liebe zwischen Julie und Saint-Preux vor dem Hintergrund des großen italienischen Vorbilds rezipieren sollen. Italien erscheint im Gegensatz zu Frankreich in den Augen Rousseaus als das Land der „*sentiments vrais*“ und der „*passion pure*“⁴⁷, die auch das Liebespaar in seinem Roman ergreifen. Die Petrarca-Zitate im Text halten den Referenztext auch für den Leser während der Lektüre präsent.

Doch Saint-Preux zitiert nicht ein beliebiges Gedicht. Er zitiert aus dem programmatischen ersten Schleiergedicht Petrarcas (*RVF* 11), in dem der Schleier zur Figur der alles beherrschenden Subjektivität des Liebenden wird. Es sei noch einmal an den Kontext der Verse erinnert:

44 Die Tatsache, daß Rousseau selbst das Gedicht irrtümlicherweise Metastasio zuschrieb, weist auf die Spontaneität des Zitierens hin und zeigt, daß es bei den aus dem Kontext genommenen Versen nicht auf den Autor, sondern auf das intertextuelle Rezeptionsverhältnis ankam. Vgl. in diesem Zusammenhang den Kommentar in: Rousseau, *Œuvres complètes*, wie Anm. 2, Bd. 2, S. 1365.

45 Petrarca spielt seinerseits in dem Gedicht auf das erste Kapitel des Johannesevangeliums „*mundus eum non cognovit*“ (Joh. I, 10) an (vgl. den Kommentar Santagatas, wie Anm. 26, S. 1305), die ihrerseits auch durch das Petrarca-Zitat im Epigraph Rousseaus scheinen und einen weiteren Bedeutungshorizont eröffnen.

46 Zit. nach Jean-Louis Bellenot, „*Les Formes de l'amour dans la Nouvelle Héloïse et la signification symbolique des personnages de Julie et de Saint-Preux*“ (in: *Annales de la Société Jean-Jacques Rousseau* 33/1953-55, S. 149-208, hier S. 159). Bellenot unterstreicht in seinem Aufsatz den großen Einfluß des *Canzoniere* auf den Roman Rousseaus: „[...] même lyrisme éperdu qui se canalise dans l'effort d'un style, d'une musique, mêmes plaintes solitaires proférées sur un registre doux-amer comme une interrogation fiévreuse et sans terme du sentiment, même amour qui échappe à sa destruction dans l'orbe idéale du souvenir, même importance accordée au décor de la nature. L'un et l'autre aspirent à retrouver dans le symbolisme de l'amour courtois sécularisé par la littérature, l'image du renouvellement spirituel authentique qu'ils espèrent de l'amour humain [...] et c'est probablement par l'intermédiaire du *Canzoniere*, que Rousseau a renoué le plus intimement avec la grande tradition amoureuse platonisante [...]“ (S. 159).

47 Vgl. den Kommentar der *Nouvelle Héloïse* von Bernard Guyon, wie Anm. 25, S. 1340.

Lassare il velo o per sole o per ombra,
 donna, non vi vid'io
 poi che in me conosceste il gran desio
 ch'ogni altra voglia d'entr'al cor mi sgombra.

Mentr'io portava i be' pensier' celati,
 ch'anno la mente desiando morta,
 vidivi di pietate ornare il volto;
 ma poi ch'Amor di me vi fece accorta,
 fuor i biondi capelli allor velati,
 et l'amoroso sguardo in sé raccolto.
 Quel ch'i' più desiava in voi m'è tolto:
 sì mi governa il velo
 che per mia morte, et al caldo et al gielo,
 de' be' vostr'occhi il dolce lume adombra.⁴⁸

Offensichtlich stellt Rousseau zu Beginn des Briefromans explizit einen intertextuellen Bezug zu der programmatischen ersten Verwendung des Bildes bei Petrarca her, um die Metapher unter den Bedingungen der Narration zu aktualisieren und weiterzuentwickeln. Wie das lyrische Ich Petrarca's ist Saint-Preux angesichts der sich entziehenden Geliebten, die sich nach der Offenbarung seiner Gefühle mit einem inneren Schleier umgibt, auf die eigene Subjektivität zurückgeworfen. Doch Rousseau inszeniert eine komplexere Form der Subjektivität. Während Petrarca in seinen Gedichten nur eine imaginäre Nähe und die Erinnerung an flüchtige Augenblicke der Begegnung evozieren kann, leben Julie und Saint-Preux im selben Haus, ja die Unterrichtsstunden, in denen man sich gemeinsam der Lektüre, etwa der Gedichte Petrarca's widmet, begünstigen Nähe und Intimität der Zweisamkeit. Dennoch kommen die Gefühle der Liebenden nur über den Umweg von Briefen zum Ausdruck, die ihrerseits eine Figur der Subjektivität, der Verschleierung darstellen. Denn sie sind Ersatz für die Spontaneität der unmittelbaren Zuwendung. Saint-Preux vermag seine Gefühle in Anwesenheit Julies nicht mit Worten zum Ausdruck zu bringen. So heißt es in demselben Brief: „la parole expire sur mes lèvres“ (I, 2, S. 36). Da er sich nur im Medium der Briefe mitteilen kann, die zunächst von Julie nicht beantwortet werden, ist er wie Petrarca in der Qual der Unbestimmtheit befangen: „je flote dans un doute insupportable“ (ebd.). Doch die zwischen Hoffnung und Enttäuschung, Affirmation und Negation beständig kreisende Imagination des lyrischen Ich bei Petrarca wird bei Rousseau in einen narrativen Verlauf übersetzt. Die ersten drei Briefe sind jeweils Reaktionen auf das Verhalten Julies, das sich Saint-Preux nicht erklären kann, weil ihre Gefühle wie die Lauras im Ungewissen bleiben. Während Laura bei Petrarca aber nur aus der subjektiven Sicht des Liebenden beschrieben wird, gibt Rousseau auch Julie eine Stimme, die sich ihrerseits aber ebenfalls einzig in der Schrift artikuliert. Es gelingt Rousseau auf diese Wei-

48 Francesco Petrarca, *Canzoniere*, wie Anm. 26. Vgl. die ausführliche Interpretation des Gedichts auf den Seiten 97-104 dieser Arbeit.

se, die Subjektivität zu potenzieren, weil Saint-Preux und Julie gleichermaßen versuchen, ihre Gefühle in der Schrift wie hinter einem Schleier zu verbergen und dennoch den Andern zum Offenbaren seiner Gefühle zu zwingen. In einer Reihe von „billets“, die auf die ersten drei Briefe Saint-Preux' folgen, läßt sich dieser schriftgewordene ‚marivaudage‘⁴⁹ verfolgen. Julies erste schriftliche Äußerung ist eine Reaktion auf die Drohung Saint-Preux', nunmehr abreisen zu wollen:

N'emportez pas l'opinion d'avoir rendu votre éloignement nécessaire. Un cœur vertueux sauroit se vaincre ou se taire, et deviendroit peut-être à craindre. Mais vous..... vous pouvez rester. (I, 3, billet 1, S. 38)

Julie bezieht sich in ihren Worten auf ihr eigenes Herz, das sie selbst nicht mehr zu dominieren scheint. Indirekt macht sie ihm damit eine Liebeserklärung, doch diese bleibt in der Leerstelle des Textes verborgen. Saint-Preux mißverstehet Julie jedoch, glaubt sich abgewiesen und antwortet brüskiert:

Je me suis tû longtems; vos froideurs m'ont fait parler à la fin. Si l'on peut se vaincre pour la vertu, l'on ne supporte point le mépris de ce qu'on aime. Il faut partir. (I, 3, réponse billet 1, S. 38)

Indem der Protagonist das auf unmittelbares Sprechen im Dialog verweisende Verb „parler“ verwendet, das aber zugleich negiert wird, weil sich sein Sprechen im Schreiben artikuliert, Saint-Preux vom ‚Sprechen‘ nur schreiben kann, macht er auf das komplexe Verhältnis von mittelbarer und unmittelbarer Kommunikation aufmerksam. Weil alle semiotischen Zeichen der Körpersprache und die Intonation der Stimme ausgeschaltet sind, weitet sich der Raum der Subjektivität, erhöht sich das Risiko einer Fehlinterpretation des Andern. Julie, die glaubte, in ihrem ersten Billet bereits große Konzessionen gemacht zu haben, kann die kühle Reaktion Saint-Preux' nicht verstehen und beginnt, an der Aufrichtigkeit seiner ersten Briefe zu zweifeln:

Non, Monsieur, après ce que vous avez paru sentir; après ce que vous m'avez osé dire; un homme tel que vous avez feint d'être ne part point; il fait plus. (I,3, billet 2, S. 38)

In dieser kurzen Folge der einander in fieberhafter Hast zugesteckten Billets wird deutlich, daß Rousseau schon zu Beginn der *Nouvelle Héloïse* die Schrift als Ausdruck der Gefühle problematisiert und deutlich zu machen versucht, wie sehr sie Selbstdurchdringung und Durchdringung des Andern verstellt. Die in dem Gedicht Petrarca's zum Ausdruck kommende gegenläufige Bewegung von Zeigen und Verbergen, Verschleiern und Entschleiern wird bei Rousseau in einen Dialog übersetzt und auf das Medium der Schrift übertragen.

49 Schon bei Marivaux hat der verzweifelte Versuch der Liebenden, sich selbst und den Andern in der Sprache zu durchdringen, eine ernste Dimension, die den Rahmen des Komischen sprengt. Vgl. Verf., *Marivaux und das Ende der Tragödie*, München 1992. Von besonderem Interesse ist in diesem Zusammenhang eine Szene aus *La Surprise de l'amour*, in der es um die wechselseitige Interpretation einer Folge von „billets“ geht (S. 135-139).

Das bei Petrarca inszenierte Verhältnis von wechselseitigem Entschleiern und Verschleiern wird im Verlauf der *Nouvelle Héloïse* aber noch weiter ausdifferenziert und narrativ entfaltet. Im 14. Brief erscheint zunächst der Versuch Saint-Preux', seine Gefühle zu unterdrücken, im Bild des Schleiers. Im Rückblick auf die Zeit vor dem ersten Kuß erinnert er:

J'avois dompté les fougueuses saillies d'une imagination téméraire; j'avois couvert mes regards d'un voile et mis une entrave à mon cœur; mes desirs n'osoient plus s'échaper qu'à demi [...]. (I, 14, S. 64)

In gewaltsamer Selbstkontrolle interiorisiert der Mann selbst den Schleier der Frau. Er wagt es nicht, sie anders als durch den Schleier der Moral zu betrachten. Allerdings wird bereits die spezifische Qualität der Durchsichtigkeit des Schleiers thematisiert, wenn er zugibt, daß ein Teil seiner Sehnsucht durch den Schleier dringen konnte: „mes desirs n'osoient plus s'échaper qu'à demi“. Obwohl Tasso an dieser Stelle nicht zitiert wird, liegt ein Vergleich mit einer Szene aus dem *Aminta* nahe. Nachdem Aminta Silvia aus der Gewalt des Satyrs befreit hat, interiorisiert er den Schleier der Geliebten, indem er sich selbst den Blick auf ihre entblößte weibliche Schönheit versagt. Wie bei Rousseau bleibt die negierte Sinnlichkeit der Geliebten aber präsent, das „à demi“ wahrgenommene Bild läßt ihn nicht mehr los.⁵⁰

Rousseau wird selbst auf eine zentrale Schleierstelle in der *Gerusalemme liberata* Bezug nehmen, wenn der von Julie getrennte Saint-Preux im dreiundzwanzigsten Brief die Schönheit seiner Geliebten sehnsuchtsvoll evoziert und von der verschleierte Julie, um genauer zu sein, von ihrer Brust als einem „modele unique et voilé“, spricht:

Ne soyez pas surprise de me trouver si savant sur des misteres que vous cachez si bien: je le suis en dépit de vous; un sens en peut quelquefois instruire un autre: malgré la plus jalouse vigilance, il échape à l'ajustement le mieux concerté quelques legers interstices, par lesquels la vue opere l'effet du toucher. L'œil avide et téméraire s'insinue impunément sous les fleurs d'un bouquet; il erre sous la chenille et la gaze [...]. (I, 23, S. 82)⁵¹

In dem Bild des hinter Gaze und zartem Gewebe umherschweifenden Auges wird der Prozeß der Imaginationsbewegung anschaulich. Es bedarf des Schleiers, damit das imaginäre Objekt entspringen kann. Auf diese Weise erfährt die erotische Ausstrahlung der verschleierte Frau eine Steigerung. Rousseau nimmt noch einmal Bezug auf dieses Verhältnis von Verschleierung und Imagination, wenn

50 Vgl. in diesem Zusammenhang Kapitel III, S. 165.

51 In einem späteren Brief wird er dieses gewagte Spiel der Imagination wieder negieren, indem er postuliert, daß Julie immer von einem Schleier der Tugend umgeben sei, der sogleich als Supplement für die Kleidung eintrete, wenn ihr Körper entblößt werde: „[...] si d'une main timide l'amour ardent et craintif attenta quelquefois à tes charmes, di si jamais une témérité brutale osa les profaner? Quand un transport indiscret écarte un instant le voile qui les couvre, l'aimable pudeur n'y substitue-t-elle pas aussitôt le sien? Ce vetement sacré t'abandonneroit-il un moment quand tu n'en aurois point d'autre?“ (I, 51, S. 140f.).

Saint-Preux in einem späteren Brief aus Paris die freizügige Kleidung der Pariserinnen deshalb kritisiert, weil sie der Imagination keinen Spielraum lasse:

Quoique je n'aye apperçu ces objets [la gorge!] que de fort loin, l'inspection en est si libre qu'il reste peu de chose à deviner. Ces Dames paroissent mal entendre en cela leurs intérêts; car pour peu que le visage soit agréable, l'imagination du spectateur les serviroit au surplus beaucoup mieux que ses yeux [...]. (II, 21, S. 266)⁵²

Der Evokation des Schleiers als erotisches Moment, das durch das Zeigen im Verbergen die Imagination im Rückblick belebt und auch die Phantasie Julies beim Lesen des Briefes anregen soll, folgt an dieser Stelle nunmehr das Zitat aus Tassos *Gerusalemme liberata* (IV, 31):

*Parte appar delle mamme acerbe et crude,
Parte altrui ne ricopre invida vesta;
Invida, ma s'agli occhi il varco chiude,
L'amoroso pensier già non arresta.* (I, 23, S. 82)

Jean Starobinski, der in seinem Aufsatz „L'imitation du Tasse“ dem Einfluß Tassos auf das Werk Rousseaus nachgeht, hebt im Zusammenhang mit dieser von Rousseau selbst ins Französische übersetzten Textstelle⁵³ insbesondere die Figur der Armida hervor, auf die Rousseau auch im *Émile* Bezug nimmt.⁵⁴ Zwei-

52 Christine Garbe hat in ihrem Buch *Die ‚weibliche‘ List im ‚männlichen‘ Text. Jean-Jacques Rousseau in der feministischen Kritik* (Stuttgart/Weimar 1992) die Mechanismen der weiblichen Verschleierung untersucht: „Das Zeichen (die äußere Erscheinung der Frau) darf sein Bezeichnetes (ihr ‚inneres‘ Wesen, ihr ‚natürliches‘ Sein, ihren Körper etc.) keinesfalls repräsentieren; [...]. Das Verhältnis von Signifikant und Signifikat muß im Falle der Frau durch eine Differenz gekennzeichnet sein. Das Zeichen der Frau deutet das Bezeichnete lediglich an, ohne es zu enthüllen.“ (S. 92) Dies überträgt Christine Garbe sodann auf das Wesen der „schamhaften“ Frau und auf ihre Sprache: „[...] die schamhafte Frau [...] braucht eine Kunst, ihre Neigungen mitzuteilen, ohne sie zu enthüllen. Die Scham meint also zunächst vor allem eine Hülle, einen Schleier, der sich vor das ‚nackte‘ Begehren der Frau schiebt. In dieser Funktion ist sie konstitutiv für die Sprache der Frau.“ (S. 96) In einem nächsten Schritt wird diese besondere Form des verhüllenden Sprechens auf den Autor Rousseau selbst übertragen, der sich dieser ‚weiblichen List‘ seinerseits bediene. Gerade die von Saint-Preux zitierten Verse aus der *Gerusalemme* machen jedoch deutlich, daß es bei der weiblichen Verschleierung vor allem um eine Theorie des Imaginären und seine Wirkung im Text geht: „l'imagination [...] les serviroit au surplus beaucoup mieux que ses [les] yeux.“ Vgl. auch Kapitel III, S. 180f.

53 So finden sich Teile einer Übersetzung des zweiten canto seit 1781-82 in den *Oeuvres* Rousseaus. Jean Starobinski hat weitere Auszüge aus einer Übersetzung des ersten canto 1991 erstmals mit einem kurzen Vorwort veröffentlicht: „Le Tasse traduit par Rousseau. Cinquante-deux strophes inédites“, in: *La Nouvelle Revue Française* 6/1991, S. 64-77. Wieder abgedruckt in: Jean Starobinski, „L'Imitation du Tasse“, in: *Annales de la Société Jean-Jacques Rousseau* 40/1992, S. 265-297.

54 Jean Starobinski, „L'Imitation du Tasse“, wie Anm. 53, hier S. 277. Um zu zeigen, wie präsent Rousseau gerade diese Textstelle sein mußte, führt Starobinski auch den Auszug aus einem Brief an M^{me} Alissan de La Tour an, in dem Rousseau die auf das Zitat folgenden Verse des italienischen Textes zitiert. Im Hinblick auf die Bezugnahme auf Armida im *Émile* und in der *Nouvelle Héloïse* folgert er: „Julie et Sophie, les deux figures féminines que Rousseau a inventées, auront ainsi été fugitivement éclairées par un fragment de l'épisode où Armide s'expose aux regards et séduit irrésistiblement.“ (S. 278).

fellos ist es kein Zufall, daß Rousseau auf eine Szene aus der *Gerusalemme liberata* anspielt, in der Tasso geradezu eine Poetik des Schleiers entwickelt, weil das Bild hier zum Modell der Erfahrung des Imaginären wird. Es handelt sich um das erste Auftreten Armidas im christlichen Heer. Ihre Verhüllung wird zum Ursprung einer erotischen Imagination, die weiter vorzudringen begehrt. Es sei noch einmal der Kontext zitiert:

d'auro ha la chioma, ed or dal bianco velo
traluce involta, or discoperta appare:

[...]

Mostra il bel petto le sue nevi ignude,
onde il foco d'Amor si nutre e desta.
Parte appar de le mamme acerbe e crude,
parte altrui ne ricopre invida vesta:

[...]

Come per acqua o per cristallo intero
trapassa il raggio, e no 'l divide o parte,
per entro il chiuso manto osa il pensiero
sì penetrar ne la vietata parte.
Ivi si spazia, ivi contempla il vero
di tante meraviglie a parte a parte;
poscia al desio le narra e le describe,
e ne fa le sue fiamme in lui più vive. (IV, 29-32)⁵⁵

Die Imagination tritt an die Stelle der unmittelbaren, konkreten Wahrnehmung, ja der Schleier scheint geradezu an den Betrachter zu appellieren, sich über das Sichtbare ‚hinauszuimaginieren‘. Verläuft der ‚Weg‘ der Imagination bei Tasso von „pensiero“ zu „desio“, so erscheint dieser Aspekt bei Rousseau als komplexes Zusammenspiel der Sinne: „un sens en peut quelquefois instruire un autre.“ Der Sehsinn wird zum Supplement des Tastsinns: „la vue opere l'effet du toucher.“ In seinen Irrgängen unter dem zarten Gewebe („il erre sous la chenille et la gaze“) wird das Auge aber von der Imagination geleitet. Während der Prozeß des Imaginierens bei Tasso mit der Umsetzung des Bildes in Sprache seinen Abschluß findet („al desio le narra e le describe“), verdichtet sich diese ‚Narration‘ bei Rousseau in einem Brief Saint-Preux', der aus der Erinnerung seinen eigenen Blick auf die Geliebte evoziert, indem er ihn für sie in Worte faßt.

Auch dieses Zitat aus der *Gerusalemme liberata* legt sich wie ein Schleier über den Text Saint-Preux'. Seine Blicke sollen für Julie im Horizont ihrer Lektüererfahrung Tassos erscheinen. Den spezifisch verführerischen Stoff des Textschleiers bilden dabei, wie auch im Fall des Petrarca-Zitats, die poetische Sprache und das Italienische als Inkarnationen sinnlicher Spontaneität und Leidenschaft. Indem jeder Hinweis auf den Autor der zitierten Verse und den Kontext, aus dem sie genommen wurden, fehlt, ist ein unmittelbarer Kontakt gewährleistet, der freilich von fiktiver Unmittelbarkeit ist, weil es sich, wie bereits erwähnt, um ‚Unterrichtsmaterial‘ Saint-Preux' handelt. Saint-Preux vertritt im Hinblick auf

55 Torquato Tasso, *Gerusalemme liberata*, a cura di Lanfranco Caretti, Milano 1979, S. 78f.

die gelesenen Texte die Auffassung, daß es nicht darum gehe, Wissen zu akkumulieren, sondern es auf die eigene Situation zu transponieren. Er erklärt Julie: „Pour nous qui voulons profiter de nos connoissances, nous ne les amassons point pour les revendre, mais pour les convertir à notre usage [...]“ (I, 12, S. 57) Die Zitate Petrarcas und Tassos machen den Charakter dieser ‚conversion‘ anschaulich. Das imaginäre Potential der zitierten Texte wird eingesetzt, um die Geliebte in eine fiktive Welt zu versetzen, in der Subjektivität an die Stelle von Realität tritt. Zu dieser intertextuellen Referenz in der Kommunikation zwischen Saint-Preux und Julie tritt noch eine weitere Funktionalisierung von Intertextualität, die sich auf der Ebene der Kommunikation zwischen Autor und Leser vollzieht. Da Text und ‚zitiertes Text‘ deutlich voneinander abgesetzt sind (Verse bzw. Prosa, Wechsel vom Französischen ins Italienische), treten sie in ein wechselseitiges Thema-Horizont-Verhältnis. In diesem von Rousseau selbst inszenierten intertextuellen Spiel, in dem ein Text durch den andern scheint, wird deutlich, daß der Schleier zugleich als Bild für das Phänomen der Intertextualität überhaupt instrumentalisiert werden kann.

Jean Starobinski hat bereits auf die Bedeutung der Schleiermetaphorik in Saint-Preux' Landschaftsschilderungen hingewiesen: „Dès le début du roman, la description de la montagne valaisanne nous met en présence d'un paysage délivré du voile et rendu à l'éclat [...]“.⁵⁶ Auch diese Landschaftserfahrung steht aber im Zeichen eines Petrarca-Zitats. Von Julie zu einer zeitweisen Trennung gezwungen beschreibt Saint-Preux in seinen Briefen die Eindrücke von der Walliser Bergwelt und läßt die eigene Erfahrung wiederum im Zeichen der poetischen Erfahrung Petrarcas aufscheinen :

*Qui non palazzi, non teatro o loggia
Ma 'n lor vece un' abete, un' faggio, un pino
Trà l'erba verde e 'l bel monte vicino
Levan di terra al Ciel nostr' intelletto.* (I, 23, S. 79)

Wie das lyrische Ich in den Gedichten Petrarcas fühlt sich Saint-Preux fern der Zivilisation von der eigenen Körperlichkeit entlastet, als sich ihm die Landschaft vom erhöhten Standpunkt der Schweizer Alpen bei einem grandiosen Rundblick in ihrer ganzen Vielfalt erschließt:

Imaginez la variété, la grandeur, la beauté de mille étonnans spectacles; le plaisir de ne voir autour de soi que des objets tout nouveaux [...]. Tout cela fait aux yeux un mélange inexprimable dont le charme augmente encore par la subtilité de l'air qui rend les couleurs plus vives, les traits plus marqués, rapproche tous les points de vue; les distances paroissant moindres que dans les plaines, où l'épaisseur de l'air couvre la terre d'un voile, l'horison présente aux yeux plus d'objets qu'il semble n'en pouvoir contenir: enfin, le spectacle a je ne sais quoi de magique, de surnaturel qui ravit l'esprit et les sens; on oublie tout, on s'oublie soi-même, on ne sait plus où l'on est. (Ebd.)

⁵⁶ Jean Starobinski, *La transparence et l'obstacle*, wie Anm. 1, S. 102.

Jean Starobinski hebt vor allem das Moment der Selbstvergessenheit angesichts der transparent erscheinenden Landschaft heraus. Der von keinem Hindernis, keinem Schleier⁵⁷, eingeschränkte Blick ruft eine Extase hervor, in der das Ich mit der Landschaft zu verschmelzen glaubt und jede Reflexion ausgeschaltet scheint:

Dans un univers qui n'oppose plus d'obstacles, qui n'oblige pas l'élan de l'âme à se défléchir, ni à se réfléchir sur lui-même, l'être coïncide (croit coïncider) tout entier avec la sensation présente. Il s'oublie, puisqu'il oublie et renie sa propre histoire, se déleste de son passé, perd (ou se donne l'illusion de perdre) ce qui était en lui conscience séparée, conscience de séparation.⁵⁸

Starobinski akzentuiert mit Hilfe der Einklammerung das Illusionäre an diesem schleierlosen Blick. Gerade wenn man die explizite Bezugnahme auf Petrarca mit in Betracht zieht, wird die Fiktion eines unreflektierten Blicks umso deutlicher. Denn obwohl Saint-Preux Julie den Eindruck vermittelt, als könne er die Landschaft unmittelbar in ihrer ganzen Transparenz wahrnehmen, wird doch sein Blick durch den Intertext konditioniert. Erst die Lektüre Petrarcas schafft die Voraussetzung für eine Wahrnehmung, der sich die Landschaft als Schauspiel erschließt.⁵⁹ Saint-Preux nimmt immer wieder Bezug auf das Bildfeld des „spectacle“. So heißt es kurz vor dem Petrarca-Zitat: „[...] vous aurez quelque idée des scènes continuelles qui ne cessent d'attirer mon admiration, et qui sembloient m'être offertes en un vrai théâtre“. (S. 77) Im Anschluß an das Zitat spricht er erneut von „étonnans spectacles.“ (S. 79)

Rousseau kommt noch einmal auf die Theatermetaphorik zurück. Nach der Versöhnung mit dem Vater Julies, der ihm die Heirat mit seiner Tochter verwehrt hatte, und ihrem Ehemann Wolmar, nimmt Saint-Preux auf dem Gut Wolmars an der Weinlese teil und berichtet seinem väterlichen Freund Lord Édouard von diesem Fest des Friedens und der allgemeinen Versöhnung. Die Be-

57 Im Gegensatz zu Petrarca, der die Faszinationskraft der entschleierte Landschaft evoziert, hat Caspar David Friedrich in seinen theoretischen Reflexionen über die Landschaft gerade die Erhabenheit der von einem Nebelschleier verhüllten Landschaft hervorgehoben: „Wenn eine Gegend sich in Nebel hüllt, erscheint sie größer, erhabener und erhöht die Einbildungskraft und spannt die Erwartung gleich einem verschleierte Mädchen. Auge und Phantasie fühlen sich im allgemeinen mehr von der duftigen Ferne angezogen als von dem, so nah und klar vor Augen liegt.“ (*Caspar David Friedrich in Briefen und Bekenntnissen*, hrsg. von Sigrid Hinz, 2., veränderte und erw. Ausg., München 1974, S. 129) Für Joseph Leo Koerner, der in seinem Buch *Caspar David Friedrich and the Subject of Landscape* (London 1990) auch besonders die Bedeutung des Nebels in den Landschaftsbildern Friedrichs untersucht, ist diese Reflexion Friedrichs ein Zeichen dafür, daß „[...] Friedrich locates sublimity not in the object itself, but in its subjective effect on the viewer. The distant mountains and forests in *Wanderer* [Wanderer über dem Nebelmeer] are thus not in themselves sublime. It is their obscurity, their presence and absence as objects of the viewer's gaze that endows them with their power.“ (S. 181). In dieser Hinsicht steht Friedrich durchaus in der Tradition Rousseaus, für den die Landschaft ebenfalls dem subjektiven Blick entspringt und zum Projektions- und Reflexionsraum des Betrachters wird.

58 Jean Starobinski, *La transparence et l'obstacle*, wie Am. 1, S. 103f.

59 Zum Einfluß Petrarcas auf die Landschaftserfahrung bei Rousseau vgl. Karlheinz Stierle, *Petrarcas Landschaften. Zur Geschichte ästhetischer Landschaftserfahrung*, Krefeld 1979, S. 67-77, hier insb. S. 70.

schreibung beginnt mit der Evokation eines Nebelschleiers, der sich wie ein Theatervorhang hebt, um den Blick auf das Fest freizugeben:

[...] le pampre grillé laissant la grape à découvert étale aux yeux les dons du pere Lyée, et semble inviter les mortels à s'en emparer. [...] enfin le voile de brouillard que le soleil élève au matin comme une toile de théâtre pour découvrir à l'œil un si charmant spectacle; tout conspire à lui donner un air de fête [...]. (V, 7, S. 604)

Hinter dem gehobenen Schleier scheint die Frühzeit des goldenen Zeitalters und der alttestamentarischen Mythen in utopischer Glückseligkeit auf. Jean Starobinski, dem wir die Einsicht in die Bedeutung dieser Episode für das Denken Rousseaus verdanken, hat die tiefe Ambiguität, die den Schein der Harmonie erschüttert, eindrucksvoll zur Darstellung gebracht:

La fête champêtre, précisément, offre aux belles âmes un spectacle qui simule le *retour* à l'innocence première. Elles savent que ce n'est là qu'une illusion: seulement l'effet de cette illusion est de *rapprocher* merveilleusement l'image de l'innocence idyllique, au point de faire croire que la fin rejoint le commencement et qu'au terme de l'évolution morale la conscience peut s'immerger à nouveau dans la spontanéité irréflechie d'où son histoire l'a arrachée. C'est là une fiction, un jeu symbolique, et non pas un vrai retour à l'origine.⁶⁰

Teil dieser Illusion ist auch die scheinbare Aufhebung der gesellschaftlichen Ungleichheit, die das Gesetz der wachsenden Entfernung vom Naturzustand bedingt. Denn der herausgehobene Augenblick wiedergewonnener Glückseligkeit ist an unumstößliche Bedingungen geknüpft. Zwar heißt es „tout le monde est égal“, aber es folgt der Zusatz: „et personne ne s'oublie.“ (S.607) Die Teilnehmer am Fest können sich nicht spontan der Freude hingeben, sondern sind beständig zur Selbstkontrolle angehalten. Sollte sich einer der Arbeiter dennoch ‚selbst vergessen‘, droht ihm am nächsten Tag die sofortige Entlassung, was nur auf dem Boden der Ungleichheit der Besitzverhältnisse möglich ist: „Que s'il arrive à quelqu'un de s'oublier, on ne trouble point la fête par des réprimandes, mais il est congédié sans remission dès le lendemain.“ (S. 609)

Der Selbstvergessenheit angesichts des Schauspiels der entschleierte Landschaft („on oublie tout, on s'oublie soi-même“) steht in diesem ‚Schauspiel‘ des Fests eine Selbstvergessenheit gegenüber, die keine ekstatische Stimmung hervorruft, sondern als Trübung („qu'on ne trouble point la fête“) empfunden wird, weil sie die festliche Transparenz zu stören scheint. Während sich die Selbstentäußerung Saint-Preux' in der Landschaftserfahrung als Illusion erwies, da sie einer Lektüreerfahrung entsprang, fungiert der Brief des enthusiastischen Saint-Preux nunmehr umgekehrt als ein Schleier, durch den hindurch eine idealisierte Wirklichkeit imaginiert wird, die der Text aber mit Hilfe zahlreicher Signale selbst beständig unterläuft und in ihrer Fiktionalität bloßstellt. Der Perspektivismus des Briefromans erlaubt es, in eine vielfältig gebrochene Erfahrung einzudringen und in der gerade postulierten Transparenz den Schleier gegenwärtig zu

60 Jean Starobinski, *La transparence et l'obstacle*, wie Anm. 1, S. 116.

machen. Mit Hilfe dieser Textstrategie kann Subjektivität gleichzeitig als Unmittelbarkeit und als subjektive Befangenheit zur Darstellung gebracht werden.

Nicht nur die Arbeiter im Weinberg sind jedoch in Gefahr, sich im Rausch des Festes zu vergessen. Der Hinweis auf sie ist in gewisser Weise nur ein Vorwand, um ein dialektisches Verhältnis von sich Vergessen im Erinnern zu inszenieren. Denn auf Saint-Preux trifft das Paradox zu, daß er sich vergißt, weil er sich erinnert. Heißt es zunächst noch siegesgewiß: „[...] je laisse exhaler mes transports sans contrainte; ils n'ont plus rien que je doive taire, rien que gêne la présence du sage Wolmar. Je ne crains point que son œil éclairé lise au fond de mon cœur“ (S. 609), so wird er beim Klang einiger alter Romanzen unverhofft an seine eigenen Liebesschwüre erinnert:

La plupart de ces chansons sont de vieilles romances dont les airs ne sont pas piquans; [...] Les paroles sont simples, naïves, souvent tristes; elles plaisent pourtant. Nous ne pouvons nous empêcher, Claire de sourire, Julie de rougir, moi de soupirer, quand nous retrouvons dans ces chansons des tours et des expressions dont nous nous sommes servis autrefois. Alors en jettant les yeux sur elles et me rappelant les tems éloignés, un tressaillement me prend, un poids insupportable me tombe tout à coup sur le cœur, et me laisse une impression funeste qui ne s'efface qu'avec peine. (Ebd.)

Im Hinblick auf Saint-Preux ist die Vorgabe „personne ne s'oublie“ in komplexer Form problematisiert. Um sich nicht zu vergessen, muß er zunächst vergessen, ja er soll eine Instanz seiner selbst negieren und sich auf die Instanz konzentrieren, die er nun zu spielen hat. Transparenz ist hier nur um den Preis der verschleierten Vergangenheit möglich.

Ein ganz ähnliches Phänomen des sich Vergessens im Erinnern findet sich an späterer Stelle im Roman, wenn Julie und Saint-Preux die Abwesenheit Wolmars nutzen, um einen Ausflug auf dem Genfer See zu machen. Ein Unwetter zwingt sie, am Ufer zu rasten, und Saint-Preux nutzt die Gelegenheit, um mit Julie zu dem Ort zu wandern, von dem er in der Zeit ihrer Trennung ihr Haus viele Stunden mit dem Fernglas beobachtet hatte. Denn nach der interesselosen Hingabe an die erhabene Fernsicht in den Walliser Alpen hatte ihn bald schon der Gedanke an Julie zu sich selbst zurückgeführt und einen Ort aufsuchen lassen, von dem er ihr Haus in der Ferne wahrzunehmen wähnte. Von diesem Ort schrieb er ihr einst:

Parmi les rochers de cette côte, j'ai trouvé dans un abri solitaire une petite esplanade d'où l'on découvre à plein la ville heureuse où vous habitez. Jugez avec quelle avidité mes yeux se portèrent vers ce séjour chéri. Le premier jour, je fis mille efforts pour y discerner votre demeure; mais l'extrême éloignement les rendit vains, et je m'aperçus que mon imagination donnoit le change à mes yeux fatigués. Je courus chez le Curé emprunter un telescope avec lequel je vis ou crus voir votre maison [...] C'est là, ma Julie, que ton malheureux amant acheve de jouir des derniers plaisirs qu'il goûtera peut-être en ce monde. C'est de là qu'à travers les airs et les murs, il ose en secret pénétrer jusques dans ta chambre. Tes traits charmans le frappent encore; tes regards tendres raniment son cœur mourant; il entend le son de ta douce voix [...]. Vain fantôme d'une ame agitée qui s'égare dans ses désirs! (I, 26, 90f.)

Auch dieser die Illusion einer Gegenwärtigkeit der Geliebten hervorrufende Blick in die Ferne ist von Petrarca inspiriert. Ja Saint-Preux scheint die Situation geradezu in der Erinnerung an Petrarca's Canzone 129 „Di pensier in pensier“ zu inszenieren. In dieser Canzone zieht es das lyrische Ich auf den höchsten Berggipfel, weil es hofft, von hier in der Ferne die Geliebte erblicken zu können:

Ove d'altra montagna ombra non tocchi,
verso 'l maggiore e 'l più expedito giogo
tirar mi suol un desiderio intenso;
indi i miei danni a misurar con gli occhi
comincio (e 'ntanto lagrimando sfogo
di dolorosa nebbia il cor condenso)
alor ch'i' miro et penso
quanta aria dal bel viso mi diparte,
che sempre m'è sì presso et sì lontano. (RVF 129, 53-61)⁶¹

Die räumliche Ferne macht wie bei Rousseau die psychische Ferne, die Entzogenheit der Geliebten, sinnlich erfahrbar. Der Blick in die Ferne ruft ein Oszillieren zwischen Anwesenheit und Abwesenheit hervor. Selbst mit einem Fernglas ist Saint-Preux nicht sicher, das Haus Julies zu erkennen („je vis ou crus voir votre maison“). Die Ferne scheint wie ein Schleier über dem Bild der Geliebten zu liegen, hinter den Visionen der Nähe („bel viso“, „Tes traits charmans“) projiziert werden. Doch nicht nur dieser Blick in eine ferne Nähe, die zur nahen Ferne wird, ist durch die Verse Petrarca's konditioniert. Wenn Saint-Preux beginnt, seine Leidenschaft in Schriftzeichen zu visualisieren und Verse Petrarca's, Tasso's und den Namen Julies in die ihn umgebenden Felsen zu ritzen, so ist auch dieser Einfall von Petrarca inspiriert. Denn in derselben Canzone 129 beschreibt das lyrische Ich, wie es für einen Augenblick zur Ruhe kommt und das Bild der Geliebten in einem Stein erblickt:

Ove porge ombra un pino alto od un colle
talor m'arresto, et pur nel primo sasso
disegno co la mente il suo bel viso.
Poi ch'a me torno, trovo il petto molle
de la pietate, et alor dico: Ahi lasso,
dove se' giunto, et onde se' diviso! (Ebd. 27-32)

Während das lyrische Ich bei Petrarca das Bild der Geliebten in der Imagination auf den Stein projiziert („disegno co la mente“), schreibt Saint-Preux seine Leidenschaft gleichsam in die Landschaft ein. So wird die Landschaft bei Petrarca nur in der Imagination des Liebenden vom Bild der Geliebten geprägt, Saint-Preux' Schriftzeichen bleiben hingegen als Erinnerungszeichen zurück. Jean Starobinski hat gezeigt, daß sich auch in der *Gerusalemme liberata* ein Intertext für diese Form von Erinnerungszeichen finden läßt.⁶² Denn in VII, 19 ritzt Erminia,

61 Francesco Petrarca, *Canzoniere*, wie Anm. 26, S. 625f.

62 „L'imitation du Tasse“, wie Anm. 54, S. 280f. Hier heißt es: „Je n'irai pas ici conjecturer que ces vers aient été ceux que grava Saint-Preux à Meillerie. (Aucun vers n'est cité.) Libre au lecteur

die während der Kriegswirren in der idyllischen Welt der Hirten Zuflucht gefunden hat, den Namen des geliebten Tancredi in die Bäume:

Sovente, allor che su gli estivi ardori
giacean le pecorelle a l'ombra assise,
ne la scorza de' faggi e de gli allori
segnò l'amato nome in mille guise,
e de' suoi strani ed infelici amori
gli aspri successi in mille piante incise,
e in rileggendo poi le proprie note
rigò di belle lagrime le gote. (VII, 19)

Erminias Schmerz während ihres Aufenthalts bei den Hirten bricht angesichts der eigenen Schriftzeichen auf; Rousseau steigert die Wirkung des in den Buchstaben enthaltenen imaginären Potentials, indem er Saint-Preux mit dieser Zeichen gewordenen Leidenschaft konfrontiert, als er nach langer Zeit zusammen mit Julie an den Ort seiner früheren Sehnsucht zurückkehrt. Denn die Vergangenheit ergreift ihn jetzt mit unverhoffter Macht:

[...] je la conduisis vers le rocher et lui montrai son chiffre gravé dans mille endroits, et plusieurs vers du Petrarque et du Tasse relatifs à la situation où j'étois en les traçant. En les revoyant moi-même après si longtems, j'éprouvai combien la présence des objets peut ranimer puissamment les sentimens violens dont on fut agité près d'eux. Je lui dis avec un peu de véhémence: O Julie, éternel charme de mon cœur! Voici les lieux où soupira jadis pour toi le plus fidelle amant du monde. Voici le séjour où ta chere image faisoit son bonheur, et préparoit celui qu'il reçut enfin de toi-même. (IV, 17, S. 519)

Noch in weit stärkerem Maße als die Texte⁶³ der am Abend der Weinlese gesungenen Romanzen sind die Schriftzeichen Chiffren einer ungebändigten Leidenschaft, die Saint-Preux erneut ergreift, als er sich mit der hier bewahrten Instanz seiner selbst konfrontiert sieht. Indem die Zeichen nun aber zu Erinnerungszeichen geworden sind, erfährt ihre Wirkung eine Potenzierung.⁶⁴ Wie ein Schleier

d'imaginer que Saint-Preux, au plus fort de l'hiver, aura rêvé d'une main féminine inscrivant sur le tronc des arbres une histoire semblable à la sienne. A tout le moins les *mille endroits* dont parle Saint-Preux sonnent comme un écho des *mille guise* du Tasse; cette analogie dans la diction hyperbolique pourrait être comme la signature d'une réminiscence profonde et confuse. On remarquera de surcroît qu'immédiatement avant les journées de solitude à Meillerie, Saint-Preux a été accueilli par les paysans du Valais, et qu'il célèbre leur bonheur simple, leur hospitalité, leur 'humanité désintéressée' en des termes qui ne sont pas sans analogie avec ceux du vieux berger qui offre asile à Herminie.“

63 Saint-Preux weist explizit darauf hin, daß es nicht die Melodie der Romanzen ist, die den Prozeß der Erinnerung hervorruft („les airs ne sont pas piquans“, S. 609), sondern die Texte selbst, bzw. einzelne sprachliche Wendungen.

64 Maria Moog-Grünwald hat in ihrem Aufsatz „Worüber eigentlich hat Orlando seinen Verstand verloren? Ein Nachtrag zum 23sten und zu anderen Gesängen des Ariostschen *Furioso*“ auf die literarische Tradition dieses Motivs hingewiesen und insbesondere die Bedeutung von Orlandos Lektüre der in Bäume geritzten Zeichen und Gedichte untersucht. Ihrer These zufolge verliert Orlando „seinen Verstand über eine ‚Wahrheit‘, die nurmehr ästhetisch, näherhin grammatisch – differenziell in Schrift, in Zeichen vermittelt ist [...].“ (In: *Werk und Diskurs*. Karlheinz Stierle

läßt die Textoberfläche der Lieder und Gedichte für den Betroffenen eine nach Außen verborgene und vergessen geglaubte Wirklichkeit durchscheinen. Jedes Wort ist gleichsam imaginär aufgeladen und setzt einen Erinnerungsprozeß in Gang, der ein neuerliches Selbstvergessen zur Folge hat. Saint-Preux droht in einen Abgrund zu stürzen. Es gelingt Julie, ihn dem Sog der Vergangenheit zu entreißen, indem sie den Ort verlassen. Auf dem Rückweg über den See müssen sie jedoch beide erkennen, daß sich die mit größter Willensanstrengung aufrecht erhaltene Transparenz der platonischen Freundschaft als Fiktion erweist.⁶⁵ Nur zögernd finden die Worte ihren Weg zu einer Wahrheit, die in der Sprache keine Präsenz erhalten soll. Anstatt von Leidenschaft zu sprechen, verwendet Saint-Preux eine geradezu euphemistische Wendung: „Ah, lui dis-je tout bas, je vois que nos cœurs n'ont jamais cessé de s'entendre!“ (S. 521) Julie nimmt nicht Bezug auf seine Worte selbst, sondern auf die Intonation und Konnotation seiner Rede, wenn sie antwortet: „Il est vrai, dit-elle d'une voix altérée, mais que ce soit la dernière fois qu'ils auront parlé sur ce ton.“ (Hervorh. P. O.) Ein neuer Verdrängungsprozeß ist eingeleitet, der erst mit dem Tod Julies enden wird. Ihr Abschiedsbrief an Saint-Preux legt dies offen.

Wie bereits Jean Starobinski deutlich gemacht hat, steht vor allem der Tod Julies im Zeichen des Schleiers:

Le verbe „voiler“, le „voile“, n'étaient jusqu'alors que des expressions métaphoriques, destinées à symboliser la séparation, l'opacité. Le voile prend maintenant une existence matérielle et concrète, il s'alourdit jusqu'à devenir un objet réel, sans toutefois perdre son pouvoir de signification allégorique. [...] Maintenant, le voile a cessé d'être une métaphore épisodique et fugitive, pour devenir une allégorie suivie. Le voile est la séparation et la mort.⁶⁶

Diese Funktion des Bildes hat ebenfalls intertextuelle Voraussetzungen, wenn sich an dieser Stelle auch keine italienischen Zitate im Text finden. Petrarca und Tasso verwenden die Anschauungsform des Schleiers, um die Grenze zwischen Tod und Leben zu markieren. Saint-Preux antizipiert den Tod Julies zunächst in einem Traum, in dem er die Geliebte hinter einem Schleier wahrnimmt:

zum 60. Geburtstag, hrsg. von Dieter Ingenschay und Helmut Pfeiffer, München 1998, hier S.117). Während die in die Bäume geritzten Zeichen im *Orlando furioso* auf seine untreu gewordene Geliebte und ihren Liebhaber verweisen, evoziert die Lektüre der eigenen Schrift bei Rousseau eine verdrängte Wahrheit, die der Vergangenheit angehörende Instanzen des Ich wiederbelebt und Saint-Preux ebenfalls an den Rand des Wahnsinns treibt, indem er dem Selbstmord nahe kommt.

65 Wolfgang Matzat, der in seiner Arbeit *Diskursgeschichte der Leidenschaft. Zur Affektmodellierung im französischen Roman von Rousseau bis Balzac* (München 1990) die *Nouvelle Héloïse* als Auseinandersetzung mit der „in der klassischen Episteme angelegten negativen Konzeption von Subjektivität und Affektivität“ interpretiert (S. 31), hebt hervor, daß der „romantisch anmutende Wunsch nach Unmittelbarkeit gleichwohl noch an die Voraussetzungen des der klassischen Episteme entsprechenden Transparenzideals gebunden bleibt.“ (S. 72) Diese Transparenz werde aber durch die „Dynamik eines sich ständig selbst transzendierenden Begehrens“ (S. 77) negiert.

66 Jean Starobinski, *La transparence et l'obstacle*, wie Anm. 1, S. 146.

Je vis Julie [...]; je la vis, je la reconnus, quoique son visage fût couvert d'un voile. Je fais un cri; je m'élançai pour écarter le voile. Je ne pus l'atteindre; j'étendis les bras, je me tourmentais et ne touchois rien. Ami, calme-toi; me dit-elle d'une voix foible. Le voile redoutable me couvre, nulle main ne peut l'écarter.“ (V, 9, S. 616)

Obwohl dem Liebenden im *Canzoniere* Petrarcas die verstorbene Laura wiederholt in Visionen erscheint⁶⁷, liegt doch hier ein Bezug zu Dantes *Vita Nuova* näher, weil das lyrische Ich den Tod der Geliebten antizipiert, deren Antlitz ihm ebenfalls verschleiert in einem Traum verschleiert erscheint. Es sei noch einmal der Text in Erinnerung gerufen:

Io imaginava di guardare verso lo cielo [...] e fue sì forte la erronea fantasia, che mi mostrò questa donna morta: e pareami che donne la covrissero, cioè la sua testa, con uno bianco velo; e pareami che la sua faccia avesse tanto aspetto d'umiltade, che pareva che dicesse: „Io sono a vedere lo principio de la pace“. (XXIII,7f.)⁶⁸

Wie bei Rousseau markiert der über das Gesicht der Geliebten gebreitete Schleier die Grenze zwischen Leben und Tod. Wie bei Rousseau erfährt diese Grenze aber noch eine Potenzierung durch die zugleich evozierte Grenze zwischen Traum und Realität. Diese zweite Grenze wird zudem in gleicher Weise aufgehoben, als die Träumenden erwachen. Bei Dante heißt es: „Allora cominciai a piangere molto pietosamente; e non solamente piangea ne la imaginazione, ma piangea con li occhi, bagnandoli di vere lagrime.“ (XXIII, 6, S. 154) Auch Saint-Preux erwacht in Tränen aufgelöst aus diesem unheilvollen Traum: „A ce mot, je m'agite et fais un nouvel effort; cet effort me réveille: je me trouve dans mon lit, accablé de fatigue, et trempé de sueur et de larmes.“ (V, 9, S. 616) Schließlich geben die Liebenden gleichermaßen die im Traum vernommenen Worte der verschleierten Geliebten wieder. Beatrice verweist auf das friedvolle Schauen Gottes, in das sie einzugehen scheint: „Io sono a vedere il principio de la pace“. Wie später in der *Commedia* ist sie bereits in der *Vita Nuova* Abglanz der himmlischen Glückseligkeit, die Dante auf ihren Zügen gespiegelt wahrzunehmen glaubt: „e pareami che la sua faccia avesse tanto aspetto d'umiltade, che pareva che dicesse [...]“. Im Gegensatz zu dieser hoffnungsvoll bejahenden Hinnahme des Todes scheinen die Worte Julies das Bild des Todesschleiers in seiner Absolutheit und in seinem Schrecken zu affirmieren: „Le voile redoutable me couvre, nulle main ne peut l'écarter.“ Der Bejahung steht die entschiedene Verneinung („nulle main ne peut“) gegenüber. Während Dante das Bild des Schleiers in der *Vita Nuova* nicht weiter verfolgt, sondern es erst in der *Commedia* wieder aufnimmt, wo der Jenseitswanderer Beatrice in die andere Welt hinter dem Schleier folgt, bleibt der Blick hinter den Schleier bei Rousseau versagt: „Dieu lui-même a

67 Vgl. zum Beispiel *RVF* 302 („quella ch'io cerco, et non ritrovo, in terra:/[...] la rividi più bella et meno altera.“), *RVF* 336 („veggiola, in sé raccolta, et sì romita,/ ch'i' grido: – Ell'è ben dessa; anchor è in vita -“) und *RVF* 359, das mit dem Erwachen des Träumenden endet: „et dopo questo si parte ella, e 'l sonno.“ In: *Canzoniere*, wie Anm. 26, S. 1170, S. 1299, S. 1355.

68 Dante Alighieri, *Vita Nuova*, a cura di D. De Robertis, Milano/Napoli 1980, S. 154f. Zur Interpretation dieser Textstelle vgl. Kapitel I, S. 35ff.

voilé sa face“, heißt es in einem Brief Julies (VI, 8, S. 699). Es ließe sich an dieser Stelle wieder ein Bezug zu Tasso herstellen. Denn auch in der *Gerusalemme liberata* tritt das Bild des Schleiers immer wieder für die Erfahrung des Göttlichen ein, das sich nicht selber zeigt, sondern als Abglanz einer andern Welt sichtbar wird, die nur undeutlich und indirekt wahrgenommen werden kann.

Der These Starobinskis zufolge suggeriert Rousseau, daß Julie nach ihrem Tod in der Welt jenseits des Schleiers die absolute Transparenz finden wird: „En expirant, délivrée de l'obstacle de la vie charnelle, elle voit se lever le voile qui dissimulait Dieu.“⁶⁹ Doch es stellt sich die Frage, ob der Schleier vor dem Antlitz Gottes nicht nur als Projektionsfläche für die Sehnsüchte und Wünsche Julies fungiert, ob er sich nicht vielmehr als der „voile re-dout-able“ erweist, als der er bereits im Traum Saint-Preux' erscheint. Denn der im Traum erschienene Schleier ist kein vereinzelt Motiv, er ist vielmehr der Ausgangspunkt für eine Folge von komplexen Stadien der Verschleierung und wird im Fortgang der *Nouvelle Héloïse* in die Narration überführt, ja er geht gleichsam in den Text selbst ein, der sich als weniger transparent erweist, als es die Lektüre Starobinskis an dieser Stelle zu suggerieren scheint.

In einem ersten Schritt interiorisiert Saint-Preux den geträumten Schleier in einem Maße, daß er selbst die Außenwelt nicht mehr wahrnehmen kann: „J'étois si occupé de mon funeste rêve que je n'entendois et ne voyois rien.“ (S. 617) Der Traum ereignet sich fern von Clarence, wo sich Julie aufhält, am Vorabend einer kleinen Reise, die Saint-Preux mit Lord Édouard unternehmen will. Um Saint-Preux aus der Macht des Schleiers zu befreien und ihn vom Wohlergehen Julies zu überzeugen, läßt Édouard die Kutsche wenden und bringt Saint-Preux nach Clarence. In den Worten Édouards: „[...] ne revenez qu'après avoir déchiré ce fatal voile tissu dans votre cerveau.“ (ebd.) macht Rousseau die Transformation und Interiorisierung des geträumten Schleiers in einen Schleier des Bewußtseins ausdrücklich. In einem weiteren Schritt wird eine neue Figur der Verschleierung eingeführt. Denn Saint-Preux, der sich seiner übertriebenen Sorge schämt, bleibt hinter einer Hecke verborgen, als er die Stimmen von Claire und Julie hört, die er wie durch einen Schleier wahrnimmt.⁷⁰ So schreibt er zu einem späteren Zeitpunkt an Claire:

Alors prêtant l'oreille, je vous entendis parler toutes deux, et, sans qu'il me fut possible de distinguer un seul mot, je trouvai dans le son de votre voix je ne sais quoi de languissant et de tendre qui me donna de l'émotion, et dans la sienne un accent affectueux et doux à son ordinaire, mais paisible et serein, *qui me remit à l'instant, et qui fit le vrai réveil de mon rêve.* [...] En songeant que je n'avois qu'une haye et quelques buissons à franchir pour voir pleine de vie et de santé celle que j'avois cru ne revoir jamais, j'abjurai pour toujours mes craintes [...] Oui, Cousine, *il est levé pour jamais, ce voile dont ma raison fut longtems offusquée.* (V, 9, S. 618f., Hervorh. P. O.)

69 Jean Starobinski, *La transparence et l'obstacle*, wie Anm. 1, S. 145.

70 Bereits Robert Osmond hat in seinem Aufsatz „Remarques sur la genèse et la composition de la *Nouvelle Héloïse*“ darauf hingewiesen, daß die Hecke eine Figur des Schleiers darstellt. In: *Annales de la Société J.-J. Rousseau* 33/1953-55, S. 93-148, hier S. 126.

Zu der Parallele zwischen Hecke und Schleier trägt noch bei, daß Claire in einem Postscriptum ihres nächsten Briefes andeutet, sie habe Saint-Preux hinter der Hecke sehr wohl wahrgenommen und deshalb im Gespräch Dinge gesagt, mit denen sie ihn zum Narren halten wollte: „P. S. Au reste, s'il est vrai que vous n'avez rien entendu de notre conversation dans l'elisée, c'est peut-être tant mieux pour vous; car vous me savez assés alerte pour voir les gens sans qu'ils m'apperçoivent, et assés maligne pour persifler les écouteurs.“ (V, 10, S. 621)⁷¹

Hatte Saint-Preux zuvor die Suggestionkraft des geträumten Bildes verfolgt, so scheint die Therapie seines Traumes darin zu bestehen, nurnmehr Stimmen zu hören, was es ihm ermöglicht, aus eigener Kraft Bilder hinter die Hecke zu projizieren („pour voir pleine de vie et de santé“), die gleichsam die traumatische Bildlichkeit aufheben. Doch die fatale Macht des geträumten Totenschleiers ist damit nicht gebrochen.⁷² In einem weiteren Schritt leitet Rousseau einen komplizierten Übertragungsprozeß des Bewußtseinsschleiers ein. Denn indem Saint-Preux Claire von seinem Traum berichtet, interiorisiert auch sie den „voile redoutable“. Sie schreibt ihm im folgenden Brief: „Ce voile! Ce voile!..... Il a je ne sais quoi de sinistre qui me trouble chaque fois que j'y pense.“ (V, 10, S. 620) Doch nicht nur Claire erfährt von dem Traum Saint-Preux'. Auch Wolmar nimmt in seinem nächsten Brief sogleich Bezug auf den Traum, indem er ihn aus aufklärerischer Perspektive verharmlost: „Il me semble que pour un homme à sistêmes ce n'est pas une si grande affaire qu'un rêve de plus.“ (V, 11, S. 621) Doch in der folgenden ‚Traumanalyse‘ kann er verhaltene Vorwürfe nicht unterdrücken:

Mais ce que je vous reprocherois volontiers, c'est moins l'effet de votre songe que son espece, et cela par une raison fort différente de celle que vous pourriez penser. Un Tiran fit autrefois mourir un homme qui dans un songe avoit cru le poignarder. Rappellez-vous la raison qu'il donna de ce meurtre, et faites vous en l'application. Quoi! vous allez décider du sort de votre ami et vous songez à vos anciennes amours! (Ebd.)

Als zentral für das weitere Geschehen erweist sich vor allem sein Vorwurf: „Quoi! vous allez décider du sort de votre ami [...]“. Denn es fragt sich, ob Saint-Preux mit seinem Traum nicht wirklich das Schicksal Julies entscheidend beeinflusst.

71 Für den Leser bleiben die Motivationen der Protagonisten aber ihrerseits hinter einem Textschleier verborgen, denn es ist ebenso möglich, daß Claire nicht die Wahrheit sagt, weil ihr die Vorstellung, Saint-Preux könnte ihre Worte belauscht haben, peinlich ist, wie es möglich ist, daß Saint-Preux sie sehr wohl gehört hat –, dies aber ihr gegenüber nicht zugeben will. Zumal sich, wie aus einem späteren Brief Julies hervorgeht, das Gespräch wohl um Saint-Preux und seine mögliche Verbindung mit Claire gedreht hatte. Auf dieses Gespräch und eine Heirat mit Saint-Preux Bezug nehmend, schreibt Julie an Claire: „Depuis notre entretien de l'elisée je ne suis plus si contente de toi.“ (V,13, S. 631).

72 Tony Tanner interpretiert den geträumten Schleier als Brautschleier Julies, der sich als „redoutable“ und „impénétrable“ für Saint-Preux erwiesen habe. Indem er sich in einen Totenschleier verwandle, werde er zum Bild für „Julies's death and her disappearing into eternal untouchability.“ (In: T. T., *Adultery in the Novel. Contract and Transgression*, Baltimore/London 1979, S. 171).

Obwohl auch sie, wie es in der *petite communauté* von Clarence üblich ist, zweifellos den Brief Saint-Preux' gelesen haben dürfte, bleibt ihre Reaktion auf den Traum eine Leerstelle. In dem Brief Wolmars heißt es nur: „La Fanchon est malade; cela tient ma femme occupée, et lui ôte le tems de vous écrire.“ (V, 11, S. 622) Sollte sich der geträumte Todesschleier nicht auch, wie zunächst bei Saint-Preux und später bei Claire, in ihrem Bewußtsein verankert und ihr eine Lösung für ihre verzweifelte Situation suggeriert haben? Ihr nächster Brief an Saint-Preux, in dem sie versucht, den Widerstrebenden zu einer Ehe mit Claire zu überreden, ist bereits gezeichnet von dem interiorisierten Schleier des Todes. Durch ihre Argumentation scheint die eigene Unfähigkeit, weiterhin ihre Gefühle zu verdrängen, ebenso durch wie eine verhaltene Todessehnsucht:

On supporte un état violent, quand il passe. Six mois, un an ne sont rien; on envisage un terme et l'on prend courage. Mais quand cet état doit durer toujours, qui est-ce qui le supporte? *Qui est-ce qui sait triompher de lui-même jusqu'à la mort?* O mon ami! si la vie est courte pour le plaisir, *qu'elle est longue pour la vertu!* (VI, 6, S. 667, Hervorh. P. O.)

So überrascht es nicht, daß Julie nach der Errettung ihres Sohnes aus dem Wasser ohne ersichtliche medizinische Gründe stirbt. Im Text wird wiederholt ihre Todessehnsucht hervorgehoben, wenn Wolmar, der Saint-Preux von den letzten Tagen ihres Lebens berichtet, immer wieder befremdet von der Freude spricht, die Julie angesichts des Todes erfülle: „mais je vis aussi briller dans ses regards je ne sais quelle secrette joye“ (VI, 10, S. 710), „on voyoit le même air de contentement sur son visage;“ (S. 712) „Enfin je continuois de démêler dans ses yeux un certain mouvement de joye“ (S. 719). Julie selbst verdichtet gleichsam den interiorisierten, von Saint-Preux für sie erträumten imaginären Schleier zu einem wirklichen Todesschleier. Das Trauma wird bei ihr zur Neurose, an der sie zerbricht.

Am Ende des Romans wird der Schleier in immer stärkerem Maße zum Intensitätszentrum der poetischen Verdichtungsarbeit. Der Bewußtseinsschleier gewinnt in der Realität des Romans selbst Gestalt, als Claire das Antlitz der toten Julie mit einem wirklichen Schleier bedeckt. „La métaphore du voile passe dans la réalité“, heißt es bei Starobinski.⁷³ Es handelt sich bei diesem „voile d'or brodé de perles“ (VI, 11, S. 737) um ein Geschenk Saint-Preux', das er Julie aus dem fernen Indien mitgebracht hatte. Wie bereits Starobinski anmerkte, ist der indische Schleier Ausdruck einer Verdopplung der Trennung zwischen Tod und Leben, denn er steht auch für die Erinnerung an die räumliche Trennung der Liebenden: „Ainsi une profonde similitude s'établit entre l'éloignement imposé par l'amour impossible et l'éloignement de la mort.“⁷⁴ Doch die Natur des Schleiers als Grenze zwischen Nähe und Ferne, Diesseits und Jenseits wird durch das dem Schleier eigene Moment der Oszillation gesteigert, die sich einmal mehr als Os-

⁷³ Jean Starobinski, *La transparence et l'obstacle*, wie Anm. 1, S. 146.

⁷⁴ Ebd. S. 147.

zillation zwischen Realität und Illusion manifestiert. Denn Claire kam nur auf die Idee, den Schleier über die Züge Julies zu breiten, weil man die Tote irrtümlicherweise für lebend gehalten hatte und sie den Körper Julies in einem allgemeinen Aufruhr der Profanierung ausgesetzt wähnte. Ein alter Diener war nämlich beim Anblick seiner Herrin unverhofft einer Illusion erlegen:

Au milieu des exclamations que lui arrachoient son zèle et son bon cœur, les yeux toujours collés sur ce visage, il crut appercevoir un mouvement: son imagination se frappe; il voit Julie tourner les yeux, le regarder, lui faire un signe de tête. Il se lève avec transport et court par toute la maison, en criant que Madame n'est pas morte [...]. (VI, 11, S. 736)

Der Schleier soll dieser Illusion ein Ende setzen. Mit den Worten: „Maudite soit l'indigne main qui jamais levera ce voile!“ breitet Claire den Schleier über das Antlitz der Toten. Damit nimmt sie erneut bezug auf den Traumschleier Saint-Preux'. Die im Traum geäußerten Worte Julies („Le voile redoutable me couvre, nulle main ne peut l'écarter.“) werden ihr zum Vermächtnis. Der verinnerlichte illusionäre Traumschleier Saint-Preux', der eine lebendige Julie tot glaubte, konkretisiert sich in einem wirklichen Schleier, mit dessen Hilfe man nun der Illusion einer toten Julie, die für lebendig gehalten wird, begegnet. Der Autor unterstreicht die Bedeutung des Vorgangs, indem er in einer Herausgebernotiz auf die Verschleierung der toten Julie Bezug nimmt:

On voit assés que c'est le songe de St. Preux, dont Mad^e d'Orbe avoit l'imagination toujours pleine, qui lui suggère l'expédient de ce voile. Je crois que si l'on y regardoit de bien près, on trouveroit ce même rapport dans l'accomplissement de beaucoup de prédictions. L'événement n'est pas prédit parce qu'il arrivera; mais il arrive parce qu'il a été prédit. (VI, 11, S. 737)

Die Claire beherrschende Macht des Bewußtseinsschleiers wird hervorgehoben. Der letzte Zusatz („mais il arrive parce qu'il a été prédit“) scheint aber darauf hinzudeuten, daß nicht nur der Einfall Claires, sondern auch der Tod Julies selbst eine Folge des Traumes war. Saint-Preux hat also, wie es Wolmar befürchtete, mit seinem Traum wirklich über das Leben Julies bestimmt. Der geträumte Schleier des Todes wurde von Julie in die Wirklichkeit übertragen. Ihr Tod trat ein, weil er vorausgesagt wurde, wie es in der Herausgebernotiz selbst suggeriert wird.

Der Text zeichnet aber nicht allein den Weg des Bildes vom Traum über das Bewußtsein in die Realität der Fiktion nach, der Totenschleier Julies erhält vielmehr noch eine weitere Funktion im Hinblick auf die Interpretation des Romans überhaupt. Auf innerfiktionaler Ebene wird er zunächst zu einer Projektionsfläche für die Wünsche und Träume der Hinterbliebenen.⁷⁵ Jeder kann hinter den

75 Dorothea E. von Mücke interpretiert den Totenschleier als Projektionsfläche, die das Bild einer tugendhaften Julie wiedergebe und auch den erotischen Phantasien Saint-Preux' ein Ende bereite: „Only the veil that covers the sight of horror, in which the flesh is no longer the source of pleasure but the site of putrefaction, can ultimately prevent any transgressive specularity. Only this veil can prevent Saint-Preux from ever returning to his erotic fantasies; only this veil can

Schleier das Bild Julies projizieren, das seinen Wünschen und Vorstellungen genau entspricht. Am deutlichsten wird dies am Beispiel Wolmars. Nach ihrem Tod versucht er, sich selbst ihrer Liebe zu versichern, obgleich er zweifellos ahnt, was sie für Saint-Preux empfand. So versucht er in einem Brief an Saint-Preux, der die letzten Stunden im Leben Julies zusammenfaßt, das Bild einer ihn liebenden Julie hinter den Schleier des Todes zu projizieren: „Jamais elle ne fut plus tendre, plus vraie, plus caressante, plus aimable, en un mot, plus elle-même.“ (VI, 11, S. 730), berichtet er nicht ohne Triumph seinem potentiellen Rivalen. Sein Bedürfnis, Saint-Preux und dessen Bedeutung für Julie zu verdrängen, wird auch deutlich, wenn er den Namen Saint-Preux' in einer Leerstelle verbirgt. Er berichtet von einer schweren Nacht der sterbenden Julie, in der sie im Fieber einen Namen gerufen habe. Obwohl es sich zweifellos um Saint-Preux gehandelt hat, wird sein Name verschwiegen: „La nuit fut cruelle et décisive. Etouffement, oppression [...]. Une ardente fièvre, durant laquelle on l'entendoit souvent appeler vivement Marcellin, comme pour le retenir; et prononcer aussi quelquefois *un autre nom*, jadis si répété dans une occasion pareille.“ (VI, 11, S. 706, Hervorh. P. O.). Doch Julie selbst hatte Wolmar in seiner Illusion bestärkt, indem sie ihm das Bild einer ihn zärtlich liebenden Gattin zu vermitteln suchte. Da sie ihn aber auch nicht direkt täuschen wollte, sind ihre Worte doppelt lesbar. Ja, er zitiert sie nicht ohne Genugtuung in demselben Brief: „Ah, croyez que si je mettois un prix à la vie, c'étoit pour la passer avec vous!“ (VI, 11, S. 721). Indem aber mit Hilfe von Signalen im Text die Sicherheit Wolmars unterlaufen wird, deutet sich dem Leser seine Selbsttäuschung an. Wolmar brauchte bei den Worten Julies nur genau hinzuhören, um zu verstehen, daß sie ihm unter dem Schleier des Kompliments bedeutet, ihr Leben habe für sie keinen Wert mehr, weil sie auf ihre Liebe zu Saint-Preux verzichten muß. Auf die Bedingung ihrer Liebeserklärung kam es nämlich an: „si je mettais un prix à la vie“. Dieselbe Funktion erfüllen die von Wolmar mit Befremden zur Kenntnis genommenen Hinweise auf Julies freudige Bejahung des Todes.

In ihrem Abschiedsbrief an Saint-Preux, von dem der Leser nicht erfährt, ob ihn Wolmar gelesen hat, scheint sich Julie schließlich ganz zu offenbaren:

Adieu, adieu, mon doux ami..... Hélas! j'acheve de vivre comme j'ai commencé. J'en dis trop, peut-être, en ce moment où le cœur ne déguise plus rien..... Eh pourquoi craindrois-je d'exprimer tout ce que je sens? [...] Non, je ne te quitte pas, je vais t'attendre. La vertu qui nous sépara sur la terre, nous unira dans le séjour éternel. Je meurs dans cette douce attente. Trop heureuse d'acheter au prix de ma vie le droit de t'aimer toujours sans crime, et de te le dire encore une fois. (VI, 12, S. 743)

Julie stirbt in der „douce attente“ einer Wiederbegegnung im Jenseits. Für Starobinski hat Julie hinter ihrem „voile d'or brodé de perles“ im Tod die absolute Transparenz erreicht: „Dieu a voilé sa face, mais Julie franchit le voile qui sépare

provide everybody with a screen on which to project the image of Julie de Wolmar, the emblem of virtue.“ (In: D. E. v. M., *Virtue and the Veil of Illusion. Generic Innovation and the Pedagogical Project in Eighteenth-Century Literature*, Stanford 1991, S. 154).

matière et esprit, vie et mort. [...] Ainsi, la mort de Julie, qui est une accession à la transparence, représente aussi le triomphe du voile.“⁷⁶ Der Brief Julies kann jedoch nur Ausdruck ihrer Hoffnungen und Wünsche sein. Im Angesicht des Todes projiziert sie ihre Vorstellungen irdischer Glückseligkeit hinter den Todeschleier. Es bleibt offen, ob Rousseau, wie es die Deutung Starobinskis nahelegt, diese Form der Transparenz als Lösung des Konflikts suggeriert. Rousseau überantwortet seinen Lesern die Interpretation des Endes. Sie sollen hinter die Textur, die sich der Transparenz bewußt entzieht, ihre eigene Vorstellung von einer Deutungsmöglichkeit projizieren, die ihnen als intendiertes Imaginäres aufgegeben wird.

Rousseau entzieht dem Leser den Boden der sicheren Betrachtung und Beurteilung. Er wird Teil eines Reflexionsprozesses, in dem er seine eigenen Erfahrungen ins Spiel bringen muß. Dies hat seinen Grund in der fundierenden Struktur des Romans, in den Rousseaus Theorie des unauflöselichen Widerspruchs von Natur und Konvention, Naturzustand und Gesellschaftszustand eingeht. Denn Rousseau übersetzt seine theoretischen Konzepte in den narrativen Verlauf des Erzählvorgangs. Seine theoretischen Schriften werden zum Ausgangspunkt für ihre Auflösung in spannungsvolle Verhältnisse von Erfahrung, Emotion und Reflexion. Die Konzepte „ordre naturel“ und „ordre social“, „égalité naturelle“ und „inégalité sociale“ bestimmen die Verbindung zwischen der jungen Julie d'Étanges und ihrem Hauslehrer, deren Liebesgeschichte im Spannungsfeld von spontaner Unmittelbarkeit des Gefühls und kulturell vermittelter Konvention entwickelt wird. Dabei ist eine eindeutige Sinnggebung oder Norm nicht vermittelt. Diese Ambiguität spiegelt sich in der Form des Briefromans selbst. Denn ein Ereignis wird hier immer wieder aus verschiedenen Perspektiven beleuchtet. Dabei kann es sich entweder um Personen handeln, die das Geschehen in unterschiedlicher Form erleben und zur Sprache bringen, oder aber um dieselbe Person, die sich in zeitlichem Abstand und unter verschiedenen Umständen anders erlebt und beurteilt. Indem die Zentralperspektive durch eine Vielfalt von Erfahrungen und Aspekten ersetzt wird, findet sich der Leser in den Prozeß einer beständigen Oszillation zwischen Verschleierung und Entschleierung einbezogen. Dies zeigt sich in Wolmars Urteil über Julie besonders deutlich: „Un voile de sagesse et d'honnêteté fait tant de replis autour de son cœur, qu'il n'est plus possible à l'œil humain d'y pénétrer, pas même au sien propre.“(IV, 14, S. 509)⁷⁷ Weder die anderen Protagonisten, noch Julie selbst, noch der Leser vermögen den Julie umgebenden Schleier transparent zu machen. Jean Starobinski verdanken wir eine Deutung, die erstmals die Dialektik der Position Rousseaus in aller

76 Jean Starobinski, *La Transparence et l'obstacle*, wie Anm. 1, S. 146.

77 Roland Galle hat in seiner grundlegenden Arbeit *Geständnis und Subjektivität. Untersuchungen zum französischen Roman zwischen Klassik und Romantik* (München 1986) den moralistischen Hintergrund dieser Bewegung des sich in der Verschleierung entziehenden Ichs zum Gegenstand einer subtilen Analyse der *Nouvelle Héloïse* gemacht (S. 55-110, im Hinblick auf eine rezeptionsästhetische Perspektive bes. S. 103-110).

Klarheit herausstellt und auch den inneren Zusammenhang zwischen seiner Theorie der kulturellen Dynamik eines Entfremdungsprozesses und den darauf aufbauenden autobiographischen und fiktionalen Werken deutlich macht. Im Zentrum dieser Interpretation steht die Figur des Schleiers, dessen Doppelstruktur schon im Titel des für das moderne Rousseauverständnis grundlegenden Buches *La Transparence et l'obstacle* in prägnanter Form zum Ausdruck kommt. Transparenz ist die unvordenkliche Erfahrung des Naturzustands, von der das Ich Rousseaus wie durch einen Schleier getrennt ist. Transparenz ist aber auch die Erfahrung am Ende der Reflexion, in der sich das Ich in einem so ‚entschleierten‘ Bewußtseinszustand befände, wie es sich selbst im Naturzustand erahnte. Die Schleiermetaphorik wird bei Rousseau zum Bild des Ich in dem geschichtlichen Prozeß der irreversiblen Differenz zum Naturzustand, der dem Prozeß der Selbstanalyse entspricht, in der sich das Ich in der Oszillation zwischen Schleier und Entschleierung erfährt. Das sich in Sprache und Schrift artikulierende Bewußtsein erscheint als ein Schleier, der einerseits die Rückkehr zum Ursprung verhindert, aber andererseits in der Reflexion den Blick auf ursprüngliche Transparenz freigibt:

Le voile, l'impossibilité de communiquer sont présents dans cette parole même qui proclame éperdument l'innocence [...]. Car cette même parole qui tisse le voile énonce aussi la transparence, et, sans qu'on sache d'où elle en tient le pouvoir, devient battement de vague, mouvement cristallin: l'existence délivrée du voile transparaît, le temps seulement d'une éclaircie – hors du temps.⁷⁸

Hat Starobinski die Relevanz der Schleiermetaphorik für Rousseaus kulturphilosophische Imagination erkannt und im einzelnen herausgearbeitet, so kann vor dem Hintergrund der bis jetzt verfolgten intertextuellen Anreicherung des Bildfeldes nunmehr der Ursprung der Verwendung des Bildes im Kontext von Rousseaus Kulturtheorie aufgedeckt werden. Denn so sehr Rousseau auf Dante und vor allem auf Petrarca zurückgreift, so sehr setzt er in seinen Reflexionen über das Verhältnis von Kultur und Natur eine Perspektive fort, die erstmals in den Werken Tassos angelegt ist. Die Analyse des *Aminta* hat gezeigt, daß der Schleier eine zentrale Funktion in der Artikulation von Bewußtseinsprozessen im Kontext der Erfahrung einer Differenz von Natur- und Kulturzustand erhält. Wie irreversibel sich die Differenz von Kultur und Natur bereits bei Tasso darstellt, zeigt ein Gespräch, in dem Dafne Silvia erklärt, daß eine Rückkehr zu den einfachen Speisen der „gente prima“ undenkbar sei: „Così la gente prima che già visse/ nel mondo ancora semplice ed infante,/ stimò dolce bevanda e dolce cibo/ l'acqua e le ghiande: ed or l'acqua e le ghiande/ sono cibo e bevanda d'animali,/ poi che s'è posto in uso il grano e l'uva.“⁷⁹ (I, 1, 20-25) Dem unmittelbaren Verzehr der natürlichen Speisen steht ein Vermittlungsprozeß gegenüber, der Trauben in Wein und Korn in Brot verarbeitet. Diese kulturelle Transsubstantiation

⁷⁸ *La transparence et l'obstacle*, wie Anm. 1, S. 316.

⁷⁹ Torquato Tasso, *Aminta*, in: *Opere*, a cura di Bruno Maier, 5 Bde., Milano 1963-1965, Bd. 1, S. 616.

ist Teil der Komplexität einer modernen Lebenswelt und führt zu einer immer größer werdenden Differenzierung, die eine Umkehr ausschließt. In der *Nouvelle Héloïse* besteht der kulturelle Vermittlungsversuch Julies nurmehr darin, keinen ausländischen Wein, zum Beispiel Porto zu importieren, sondern aus eigenem Wein einen dem Porto vergleichbaren Wein zu schaffen.

In der *Gerusalemme liberata* nimmt Tasso das Thema unter veränderten Bedingungen wieder auf: Wurde im *Aminta* ein weiblich besetzter Ehrbegriff als kulturelle Haltung der Natur der Triebe entgegengesetzt, so steht hier ein heroisch männlicher Ehrbegriff der Natur entgegen. Wieder gewinnt das Bild des Schleiers eine zentrale Funktion, denn die Vermittlung von Kultur und Natur erscheint hier im Zeichen der poetologischen Verschmelzung von Epos und romanzo, Geschichte und poetischer Fiktion, für die wiederum die Bilder der Rüstung und des Schleiers eintreten. Am Schluß der *Gerusalemme liberata* wird wie bereits im *Aminta* mit dem christlich bestimmten Gefühl der pietà eine Instanz eingeführt, die zwischen natürlicher Spontaneität und kultureller Identität vermittelt, die das der Natur verdankte Glück auf den „Isole di Fortuna“ in die geschichtliche Welt einer „regal fortuna“ überführen soll. Nicht zufällig nimmt Julie im Hinblick auf einen möglichen Ort für eine Liebesnacht mit Saint-Preux, der sie aus der gesellschaftlichen Realität ihrer Standesdifferenz führen soll, auf die Liebesinsel Armidas Bezug: „Mais des lieux où tu ne fus jamais te sont ils si chers qu'on ne puisse t'en dédommager ailleurs, et l'amour, qui fit le palais d'Armide au fond d'un désert ne sauroit-il nous faire un chalet à la ville?“ (I, 46, S. 127) Rousseau, der sich in der *Nouvelle Héloïse* immer wieder explizit auf die *Gerusalemme liberata* bezieht und sogar Teile aus dem Epos übersetzte,⁸⁰ hat die prinzipielle Reichweite der bei Tasso verwendeten Metaphorik des Schleiers erkannt und in seinem eigenen Werk fruchtbar gemacht. Der Schleier wird bei Rousseau zum Inbild einer stets möglich erscheinenden ursprünglichen Transparenz, die dennoch unerreichbar bleibt. So schreibt sein Roman in wesentlicher Hinsicht an einem Bildfeld des Schleiers weiter, das Tasso in entschiedener Weise markiert hat. Während Tasso in seinen Werken aber auf ästhetischer Ebene eine Versöhnung von Kultur und Natur herbeiführt, unterstreicht Rousseau, daß eine Vermittlung zwischen „homme naturel“ und „citoyen“ Illusion bleiben muß. In dem stetig fortschreitenden Prozeß der Entfremdung führt der Versuch, innerhalb der bürgerlichen Ordnung die Ursprünglichkeit der natürlichen Gefühle zu bewahren, zu einem fortwährenden Widerspruch mit sich selbst, an dem das Subjekt, wie Rousseau am Beispiel Julies verfolgt, schließlich zerbricht. Gerade im Hinblick auf diese Zerrissenheit des modernen Subjekts, mit der Rousseau sein eigenes Selbstverständnis verband, konnte ihm die Person Tassos zum Modell werden.⁸¹ Denn obgleich sich Tasso in seinen Werken immer um

80 Vgl. Anm. 53.

81 Alessandra Coppo, die in ihrem Buch *All'ombra di Malinconia. Il Tasso lungo la sua fama* (Torino 1997) auch der Rezeption Tassos bei Rousseau nachgeht, hebt die große Zahl von Übereinstimmungen bei den beiden Autoren heraus: „Alla biografia di Jean-Jacques sembrano peraltro

eine Versöhnung bemüht, mußte er in seiner eigenen Existenz die Erfahrung machen, daß diese Vermittlung nicht mehr möglich ist. Der Anspruch, Dichter im höchsten Sinne zu sein und dennoch in der Abhängigkeit des beauftragten Hofdichters zu stehen, der Anspruch, Standesgrenzen in der Liebe zu überwinden, erzeugte Zwangsverhältnisse, denen Tasso psychisch nicht gewachsen war. Deshalb konnte er für Rousseau zur Schwellenfigur der Entfremdung, der „aliénation“, werden. „Savez-vous [...] pourquoi je donne au Tasse une préférence si marquée? ... Sachez qu'il a prédit mes malheurs...“ soll er in einem Gespräch geäußert haben.⁸² In dieser Perspektive hatte Rousseau die Absicht, Tasso zum Helden eines Singspiels zu machen. Obwohl das Singspiel nie über einen Entwurf hinausgegangen ist, wird in der Beschreibung des Projekts in den *Confessions* deutlich, in wie starkem Maße Tasso eine Identifikationsfigur für Rousseau darstellte:

Cette fois, avant de mettre la main à l'œuvre, je me donnai le tems de méditer mon plan. Je projettai dans un Ballet héroïque trois sujets différens en trois actes détachés, chacun dans un différent caractère de musique [...]. Mon premier Acte en genre de musique forte étoit le Tasse [...]. Je m'essayai d'abord sur le premier Acte, et je m'y livrai avec une ardeur qui pour la première fois, me fit goûter les délices de la verve dans la composition. Un soir, prêt d'entrer à l'Opéra, me sentant tourmenté, maitrisé par mes idées, je remets mon argent dans ma poche, je cours m'enfermer chez moi, je me mets au lit après avoir bien fermé tous mes rideaux pour empêcher le jour d'y pénétrer, et là, me livrant à tout l'œstre poétique et musical, je composai rapidement en sept ou huit heures la meilleure partie de mon acte. Je puis dire que mes amours pour la Princesse de Ferrare (car j'étois le Tasse pour lors) et mes nobles

appartenere le note tipicamente tassiane dell'erranza e del mascheramento, mentre alcuni motivi che affiorano dalle *Confessions* presentano curiose consonanze con l'epistolario di Torquato, come i passi ricorrenti sulla preoccupazione per la debolezza della memoria ed i sospetti per l'ostilità degli uomini, che ricordano i lamenti e le fantasie persecutorie del melanconico cortigiano degli Estensi. Jean-Jacques, nella sua drammatica esperienza di fondazione di una nuova soggettività, condivide con il Tasso un identico destino di sventura e di proscrizione dal consorzio umano.“ (S. 192).

82 Das Zitat ist Teil eines Gesprächs zwischen Rousseau und Guillaume Olivier de Corancez (überliefert bei Guillaume Olivier de Corancez, *De Jean-Jacques Rousseau. Extrait du Journal de Paris* No. 251, 256, 258, 259, 260, 261 de l'an VI, S. 42). In: Rousseau, *Oeuvres complètes*, wie Anm. 2, Bd. 1, S. 1386. Jean Starobinski führt die Verse Tassos an, die Rousseau als Vorhersage seines Schicksals gedeutet haben könnte. Es handelt sich um die verzweifelten Worte Tancredis, nachdem er Clorinda ohne sein Wissen getötet hat: „Vivrò fra i miei tormenti e le mie cure, / mie giuste furie, forsennato, errante; paventarò l'ombra solinghe e scure, / che 'l primo error mi recheranno inante, / e del sol che scoprì le mie sventure, / a schivo ed in orrore avrò il sembiante. / Temerò me medesimo; e da me stesso sempre fuggendo, avrò me sempre appresso.“ (XII, 77). Der Held Tassos wird Rousseau zur Projektionsfigur: „Rousseau se persuade que sa destinée a été annoncée par le Tasse, alors que c'est lui-même qui se reconnaît dans la plainte de Tancrede. [...] Il le [Tasse] lit comme les rédacteurs des Evangiles ont lu les livres prophétiques de la Bible: pour y trouver l'annonce de leurs convictions.“ (In: J. S., „L'imitation du Tasse“, wie Anm. 53, S. 271f.). Zu Rousseaus Tasso Verständnis vgl. auch Luigi Foscolo Benedetto, „Jean-Jacques Rousseau tassofilo“, in: *Scritti varii di erudizione e di critica in onore di Rodolfo Renier*, Torino 1912, S. 371-389, hier, S. 380.

et fiers sentimens vis-à-vis de son injuste frère me donnerent une nuit cent fois plus
delicieuse que je ne l'aurois trouvée dans les bras de la Princesse elle-même.⁸³

In der unglücklichen Liebe Tassos fand Rousseau sich selbst („car j'étois le Tasse pour lors“) im Konflikt zwischen dem Wunsch nach ursprünglicher Unmittelbarkeit und gesellschaftlicher Fremdbestimmtheit wieder. Er macht Tasso zu einer modernen Figur der Zerrissenheit. Aber erst Goethe wird schließlich den Riß zwischen höfischer Scheinwelt und dichterischem Auftrag in seinem *Torquato Tasso* zum tragischen Konflikt der modernen künstlerischen Existenz machen.

83 Rousseau, *Les Confessions* II, livre VII (1742), in: *Œuvres complètes*, wie Anm. 2, Bd. 1, S. 294.

V „Der Dichtung Schleier“ – aus der Hand Rousseaus? *Die Dissemination des Bildes in Goethes produktiver Rezeption*

Nach Rousseau ist es Goethe, der dem Bild des Schleiers einen neuen Spielraum erschließt und noch einmal die ganze Geschichte der bisherigen Verwendung des Schleierbildes intertextuell aufruft. Die Bedeutung des Schleiers im Bildhaushalt Goethes ist der Forschung nicht verborgen geblieben. Es wird im folgenden nötig sein, im Zusammenhang unserer Fragestellung auch auf Texte einzugehen, die in der Goethe-Forschung schon hinreichend beachtet wurden. Dennoch können sie im Rahmen unserer eigenen Betrachtung vor dem Hintergrund der bisher bereits herausgestellten intertextuellen Bezüge eine neue Relevanz gewinnen. Gerade Goethe hat das Bild in eine große Vielfalt von thematischen oder gattungsbezogenen Perspektiven gebracht, so daß man von einer Dissemination des Bildes in seinem großen, vielschichtigen Werk sprechen könnte. Goethe wird aber auch der Autor sein, der eine neue Tradition in der Verwendung der Schleiermetaphorik begründet. Um so mehr scheint es angebracht, die Produktivität vor Augen zu führen, mit der Goethe sich das Bild zu eigen machte. Erst vor diesem Hintergrund kann der Reichtum an intertextuellen Bezügen aufgedeckt werden, der Goethe mit Dante, Petrarca, Tasso und Rousseau verbindet.

Das Bild des Schleiers im Werk Goethes

In seinem Gedicht *Zueignung*, das er 1787 als Vorspruch des ersten Bandes seiner achtbändigen Gesamtausgabe plazierte, hat Goethe den Schleier programmatisch in den Mittelpunkt einer poetischen Reflexion über die Natur des Dichterischen gestellt¹:

¹ Ulrike Landfester, die mit dem Titel ihrer Studie über das poetische Bildfeld der Kleidung in Goethes Frühwerk *Der Dichtung Schleier* explizit auf *Zueignung* anspielt, weist in ihrer eindringlichen Analyse von *Zueignung* auf die Schlüsselposition hin, die Goethe diesem Gedicht zukommen ließ. Der programmatische Gehalt des Gedichts, „in dem die Metapher des Schleiers erstmals als Fokus dichterischer Selbstreflexion poetologisch codiert wird“, sei auf diese Weise hervorgehoben. (*Der Dichtung Schleier. Zur poetischen Funktion von Kleidung in Goethes Frühwerk*, Freiburg i. Br. 1995, S. 304-312, hier S. 304) Im Mittelpunkt der Arbeit steht die semiotische Funktion der Kleidung, die U. L. in subtilen Analysen vom modischen Requisit bis zur Metapher des Schleiers herausarbeitet. Ihre Arbeit macht deutlich, wie vielfältig Goethes Verwendung der Metapher des Schleiers ist, der als „Hülle- und Bindemotiv“ eine immer wieder neue Verwendung findet.

[...]

Mein Auge konnt' im Tale wieder schweifen,
 Gen Himmel blickt' ich, er war hell und hehr.
 Nur sah' ich sie den reinsten Schleier halten,
 Er floß um sie und schwoll in tausend Falten.

Ich kenne dich, ich kenne deine Schwächen,
 Ich weiß was Gutes in dir lebt und glimmt!
 So sagte sie, ich hör' sie ewig sprechen,
 Empfange hier was ich dir lang' bestimmt,
 Dem Glücklichen kann es an nichts gebrechen,
 Der dies Geschenk mit stiller Seele nimmt;
 Aus Morgenduft gewebt und Sonnenklarheit,
 Der Dichtung Schleier aus der Hand der Wahrheit.²

Goethe begreift das Wesen der Dichtung im Bild eines durchsichtigen Schleiers, der das geistige, abstrakte Bild der Wahrheit in seiner sinnlichen Erscheinung zur Anschauung bringt. Für Wilhelm Emrich³, der den Schleier als eines der Grundsymbole, ja als das „Urbild von Goethes Metaphorik“ überhaupt herausstellt, kommt in *Zueignung* im Schleiermotiv die „spezifische Bedeutung des ‚Durchscheinens‘ des Höheren im Sinnlichen“ zum Ausdruck:

Entscheidend und überraschend an diesem Urbild des Schleiers ist, daß seine ursprüngliche Funktion, das Verschleiern und Verhüllen, nicht mehr in erster Linie gemeint ist. Der Schleier ist aus „Morgenduft gewebt und Himmelsklarheit [sic]“. Er klärt auf, erhellt, macht das Verworren-Nebulose transparent. Er ist primär nicht Verhüllung der Wahrheit, sondern ihre Erschließung im Bild und sinnlichen Schein. Nicht soll das Natürliche im poetischen Schleier verhüllt werden [...], sondern das „Wahre“ soll in natürlichen Bildern uns reizen es aufzusuchen.⁴

Indem Emrich seine Interpretation auf das Moment des Durchscheinens von „Sonnenklarheit“ konzentriert, verliert er die sinnliche Konkretetheit des „aus Morgenduft gewebten“ Schleiers aus dem Blick. Das Sinnliche ist auf das Geistige durchsichtig, aber es ist zugleich in dem Gewebe „aus Morgenduft“ präsent. Der Schleier kann hier nicht als Symbol für die Wahrheit vereindeutigt werden; vielmehr ist er in seiner materiellen Konkretetheit als Gewebe unhintergebar.⁵

2 Johann Wolfgang Goethe, *Sämtliche Werke*, Deutscher Klassiker Verlag, 40 Bde., Bd. 1: *Gedichte. 1756-1799*, hrsg. von Karl Eibl, Frankfurt a. M. 1987, S. 11.

3 Wilhelm Emrich, *Die Symbolik von Faust II*, Bonn² 1957. Hier heißt es: „Der Schleier ist das Urbild von Goethes Metaphorik, weil in ihm die Paradoxie des Symbols, die Doppelheit von Verhüllen und Offenbaren, unmittelbar ansichtig wird und weil in ihm zugleich das *Wahrheitsproblem* in die Sphäre der *Kunst* tritt.“ (S. 51).

4 Ebd. S. 53.

5 Christiaan L. Hart Nibbrig stellt die „Schleierfunktion“ des Textes in den Mittelpunkt seiner Interpretation von *Zueignung*: „Der Blick des Sprechenden gilt der Gestalt, die selber spricht, nicht als einem Gegenstand, sondern ihrem Sehen, in dem er sich, als wäre er Text, lesen kann: ‚Ich konnte mich in ihrem Auge lesen‘. [...] nur der Schleier des Textes läßt durchscheinen, zwischen den Zeilen, was er zum Reden bringt und was zurückblickt auf den Redenden. Text ist der Schleier, den die Gestalt, Funktion seiner Rede, ihm reicht.“ „Durchsichtig verhüllt“, in: C. L. H. N., *Die Auferstehung des Körpers im Text*, Frankfurt a. M. 1985, S. 104-113, hier S. 105f.

Goethe selbst löst diesen Möglichkeitsspielraum der Schleiermetaphorik in der poetischen Form seiner Reflexion allerdings nicht ein. Ja er provoziert mit seiner gnomischen Formulierung „Der Dichtung Schleier aus der Hand der Wahrheit“ geradezu eine allegorische Deutung. In dem zur Allegorie erstarrten Bild äußert sich ein klassizistischer Sprachgestus, der das Selbstverständnis des Dichters allzu bündig zur Anschauung bringt. Edwin Redslob hat auf die Tradition verwiesen, in der die allegorische Rede Goethes steht, und gezeigt, daß das Schlußbild des Gedichts dem Titelkupfer zu Lafontaines Fabeln entnommen ist.⁶ Dort entfaltet die Wahrheit ihren Schleier zwischen den allegorischen Gestalten der Dichtung und der Moral. Auch Werner Keller evoziert diesen Hintergrund der emblematischen Rede Goethes, wenn er in seiner Arbeit *Goethes dichterische Bildlichkeit* deutlich macht, daß der Schluß von *Zueignung* in der Evokation von Muse, Schleier und Deutung „an die emblematische Bildlichkeit [erinnert], bei der auf die *res picta* noch die *suscriptio*“ folge.⁷

Während die Dynamik des Bildes in dem Bezug auf eine allegorisch-emblematische Bildlichkeit hier wie arretiert erscheint, erweitert Goethe den poetischen Spekulationsraum des Bildes aber in den Gedichten *Offenbar Geheimniss* und *Wink* aus dem *West-östlichen Divan*. Vor dem Hintergrund einer „imaginativen Reise“⁸ in die geheimnisvoll-sinnliche Welt des Orients wird die programmatisch postulierte Poesie der Schleiermetaphorik nunmehr in ihrer Komplexität auch poetisch eingelöst. In *Offenbar Geheimniss* geht der Dichter zunächst mit den sogenannten „Wortgelehrten“ ins Gericht, die Hafis die „mystische Zunge“ nannten, weil sie den Wert des Wortes nicht erkennen und das poetische Element Opfer ihrer Interpretation wird, indem sie hinter dem Buchstabensinn den verborgenen *sensus spiritualis*, den mystischen Gehalt, herauszulesen trachten⁹:

Sie haben dich heiliger Hafis
Die mystische Zunge genannt,
Und haben, die Wortgelehrten,
Den Werth des Worts nicht erkannt.

Mystisch heißest du ihnen,
Weil sie närrisches bey dir denken,
Und ihren unlautern Wein
In deinem Namen verschenken.

6 Edwin Redslob, „Anschauungserlebnisse der Jugendzeit in Goethes Dichtung“, in: *Jahrbuch des Freien Deutschen Hochstifts* 1963, S. 1-18.

7 Werner Keller, *Goethes dichterische Bildlichkeit. Eine Grundlegung*, München 1972, S. 25.

8 Vgl. den Kommentar des *West-östlichen Divan* von Hendrik Birus in: Johann Wolfgang Goethe, *Sämtliche Werke*, wie Anm. 2, Bd. 3: *West-östlicher Divan*, hrsg. von Hendrik Birus, Frankfurt a. M. 1994, Bd. 3/2, S. 878. Im Hinblick auf das Buch *Hafis* hebt Birus hervor, daß es hier vor allem „um die imaginative ‚Verwebung‘ von Goethes eigenem Poetischen [...] mit den ‚allgemeinen Verhältnissen‘ des Orients“ gehe. (Ebd.).

9 Vgl. in diesem Zusammenhang die ausführliche Interpretation von Werner Keller, wie Anm. 7, S. 17-47.

Du aber bist mystisch rein
 Weil sie dich nicht verstehn,
 Der du, ohne fromm zu seyn, selig bist!
 Das wollen sie dir nicht zugestehn.¹⁰

Goethe wendet sich hier gegen die spekulativen Methoden der Textauslegung, die in ihrer Suche nach einem verborgenen Sinn den Schleier des Textes durchdringen, ohne das Textgewebe selbst zu betrachten, in dessen sinnlicher Konkretheit sich das eigentliche Geheimnis des Textes offenbart. In dem auf *Offenbar Geheimniss* unmittelbar folgenden Gedicht *Wink*, scheint er diese Position aber zu relativieren:

Und doch haben sie Recht die ich schelte:
 Denn daß ein Wort nicht einfach gelte
 Das müßte sich wohl von selbst verstehn.
 Das Wort ist ein Fächer! Zwischen den Stäben
 Blicken ein Paar schöne Augen hervor.
 Der Fächer ist nur ein lieblicher Flor,
 Er verdeckt mir zwar das Gesicht;
 Aber das Mädchen verbirgt er nicht,
 Weil das schönste was sie besitzt
 Das Auge, mir in's Auge blitzt.¹¹

Der scheinbare Widerruf ist indes eine Affirmation der in *Offenbar Geheimniss* vertretenen Position. Denn Goethe konzidiert nur, daß die „Wortgelehrten“ mit Recht davon ausgehen, „daß ein Wort nicht einfach gelte“, was aber keineswegs heißt, daß es nur Verweisungscharakter habe. In *Wink* macht Goethe den Versuch, das Prinzip von *Offenbar Geheimniss* in actu poetisch zu realisieren. In der kurzgeschlossenen Metapher „Das Wort ist ein Fächer“ wird die Verführungskraft des Wortes mit einem Fächer verglichen, der die schönen Augen eines Mädchens in rascher Folge zeigt und verbirgt, der Augenkontakt herzustellen scheint, um ihn sogleich wieder zu unterbrechen. Nur sekundenschnell „blitzt“ das Auge der Schönen „in's Auge“ des Betrachters. Ebenso ergeht es dem Leser von *Wink*. Auch ihm erschließt sich nur blitzhaft Sinn, der sich sogleich wieder zu entziehen droht. Denn das Wort ist bald kein Fächer mehr, sondern „ein lieblicher Flor“. Gerhard Neumann hat gezeigt, daß Goethe den Begriff des „Lieblichen“ in Zusammenhang mit einer spezifischen Art der poetologischen Verknüpfung verwendet. So gehe es in dem Gedicht *Liebliches* aus dem *West-östlichen Divan* um das „unauflöslich Verflochtene, in Parallelismen sich ineinander Spiegelnde“ von orientalischer und heimischer Welt.¹² Das lyrische Ich glaubt hinter einem Nebelschleier („Morgennebelung verblindet/ Mir des Blickes

10 *West-östlicher Divan*, hrsg. von Hendrik Birus, wie Anm. 8, Bd. 3/1, S. 32f.

11 Ebd. S. 33.

12 Gerhard Neumann, „Liebliches‘. Ein Beispiel für Goethes Wortgebrauch“, in: *Euphorion* 63/1969, S. 66-87. Wieder abgedruckt in: *Interpretationen zum West-östlichen Divan Goethes*, hrsg. von Edgar Lohner, Darmstadt 1973, S. 147-175, hier S. 167.

scharfe Sehe.“¹³) eine persische Landschaft wahrzunehmen („Sind es Zelten des Vesires/ [...] Sind es Teppiche des Festes/ [...]? Roth und weiß, gemischt, gesprenkelt/ Wüßt' ich schönres nicht zu schauen; [...]“), die sich beim Lichten des Nebels als thüringisches Mohnfeld erweist („Ja es sind die bunten Mohne,/ Die sich nachbarlich erstrecken“). Für Goethe erscheint, so Neumann, diese phantasmagorische Erfahrung erst „indem zweierlei zusammengedacht, ineinander gespiegelt, aufeinander hin transparent wurde“ als *Liebliches*.¹⁴ In *Wink* wird allerdings nicht, wie es Neumann formuliert, das „alte Schleiermotiv [...] dem neuen, von Goethe im *Divan* bevorzugten Verfahren ‚lieblichen‘ Bezügestiftens untergeordnet“.¹⁵ Während sich in dem Gedicht *Liebliches* im Nebelschleier eine imaginäre Synthese zweier Welten realisiert, konkretisiert sich in *Wink* die spannungsreiche Synthese zweier Bilder für den Text, die zusammengedacht, ineinander gespiegelt und aufeinander transparent werden. Die in rascher Folge entstehenden Metaphern „Fächer“ und „Schleier“ lassen sich nicht eindeutig kontextualisieren und erzeugen in ihrer Widersprüchlichkeit eine Vielzahl von Interpretationsmöglichkeiten. Sieht man hinter dem Fächer ein verschleiertes Mädchen? Oder verharrt der Fächer bewegungslos, und man blickt durch seine Stäbe in die Augen der Schönen wie in die Augen einer verschleierten Orientalin? Oder erzeugt die schnelle Bewegung des Fächers vielmehr einen Wahrnehmungsschleier, für den das Bild des lieblichen Flors entsteht? Im Kontext der Metapher des Fächers erfährt das Bild des Schleiers eine Dynamisierung. Durch die Verwendung des doppelten Bildes von Fächer und Schleier, wird der unauflösbare Rest zwischen Bild und Gemeintem vervielfältigt. Auf diese Weise gelingt es, die Strukturen einer komplexen Wahrnehmung zu inszenieren. Dabei wird das Verhältnis von Verbergen und Enthüllen dem Leser selbst als ästhetische Erfahrung auferlegt. So wie der ‚Wink‘ der Schönen mit dem Fächer die Wahrnehmung des Betrachters konditioniert, erhält auch der Leser einen ‚Wink‘ der Rezeptionslenkung, indem Goethe seinen Blick auf die komplexe poetische Textualität der Sprache lenkt. In diesem Sinne entspricht Goethes *Wink* Dantes Warnung an die Leser des *Purgatorio*: „Aguzza qui, lettor, ben li occhi [...] / ché 'l velo è ora ben tanto sottile“.
(*Purg.* VIII, 19f.)¹⁶

Im Kontext des *West-östlichen Divan* wird das emblematische Bild „Der Dichtung Schleier aus der Hand der Wahrheit“ in eine poetische Figuration überführt. Sowohl in Goethes programmatischem Sprachgestus wie in der poetischen Realisierung seiner poetologischen Reflexionen zeigt sich, welche Bedeutung er dem Bild des Schleiers für die ästhetische Erfahrung zumißt.

13 *West-östlicher Divan*, wie Anm. 8, S. 19f.

14 Gerhard Neumann, wie Anm. 12, S. 157. Gerhart von Graevenitz hebt in seiner Interpretation des Gedichts das optische Phänomen des „Transparenz-Motivs“ hervor: „Das Transparent-Werden ist ein Ent-Täuschen.“ In: G. v. G., *Das Ornament des Blicks. Über die Grundlagen des neuzeitlichen Sehens, die Poetik der Arabeske und Goethes „West-östlichen Divan“*, Stuttgart 1994, S. 154.

15 Ebd. S. 164.

16 Vgl. die ausführliche Interpretation der Textstelle Kapitel I, S. 60-65.

Immer wenn Goethe ein komplexes Verhältnis von Offenbaren und Verhüllen, ein „offenbar Geheimnis“ inszeniert, sei es im Kontext der erotischen Bildlichkeit oder im Zusammenhang mit dem Topos der sich verbergenden Natur, der verschleierten Isis, im Bereich des Wunderbar-Märchenhaften oder des Religiösen, verwendet er die Schleiermetaphorik.¹⁷ Eine erschöpfende Darstellung des Schleiers im Gesamtwerk Goethes würde eine eigene Monographie verlangen. Auf Grund zahlreicher intertextueller Bezüge hat Goethe aber eine Schlüsselposition in der bisher verfolgten Traditionslinie von Dante über Petrarca zu Tasso und Rousseau, die er aufnimmt und weiterführt.

Petrarca in Goethes lyrischer Dichtung

Goethe setzt sich in einem Sonettzyklus ausdrücklich mit Petrarca auseinander, indem er seine Liebeskonzeption nicht ohne Ironie positiviert. So heißt es in dem Sonett *Epoche*, das im Titel bereits die Differenz zwischen italienischer Renaissancepoetik und Goethes neuer Konzeption anzusprechen scheint:

Mit Flammenschrift war innigst eingeschrieben
 Petrarca's Brust, vor allen andern Tagen,
Karfreitag. Eben so, ich darf's wohl sagen,
 Ist mir *Advent* von Achtzehnhundert sieben.

[...]

Petrarca's Liebe, die unendlich hohe,
 War leider unbelohnt und gar zu traurig,
 Ein Herzensweh, ein ewiger *Karfreitag*;

Im Kontext dieser Positivierung kommt dem Bild des Schleiers eine maßgebliche Funktion zu. Dies läßt sich in dem Sonett *Freundliches Begegnen*, das Petrarcas Gedicht *Solo et pensoso* nachgebildet ist, verfolgen:

Im weiten Mantel bis ans Kinn verhüllet
 Ging ich den Felsenweg, den schroffen, grauen,
 Hernieder dann zu winterhaften Auen,
 Unruh'gen Sinns, zur nahen Flucht gewillet.

17 Ein Beispiel für das religiöse Potential der Schleiermetaphorik ist *Iphigenie*. Ein Schleier markiert hier die Grenze zwischen Menschen- und Götterwelt. In dem Lustspiel *Der Gross-Cophta* (1787) inszeniert Goethe hingegen das Täuschungsmanöver eines Scharlatans, der sich das religiöse Potential des Schleiers zunutze macht. In den *Unterhaltungen Deutscher Ausgewanderten* versetzt Goethe das Bild des Schleiers in den Kontext des Geheimnisvoll-Märchenhaften. In einer den Memoiren des französischen Feldmarschalls, Botschafters und Hofmanns Bassompierre entnommenen Geschichte wird der Schleier zum ausdrücklichen Motiv. Vgl. Verf., „Leben und Form. Goethe, Hofmannsthal und die Memoiren des Herrn von Bassompierre“, in: *Romanistik als vergleichende Literaturwissenschaft*. Festschrift für Jürgen von Stackelberg, hrsg. von W. Graeber, D. Steland und W. Floeck, Frankfurt a. M. 1996, S. 243-256.

18 Johann Wolfgang Goethe, *Sämtliche Werke*, wie Anm. 2, Bd. 2: *Gedichte. 1800-1832*, hrsg. von Karl Eibl, Frankfurt a. M. 1988, S. 259.

Auf einmal schien der neue Tag enthüllet:
 Ein Mädchen kam, ein Himmel anzuschauen,
 So musterhaft wie jene lieben Frauen
 Der Dichterwelt. Mein Sehnen war gestillet.

Doch wandt' ich mich hinweg und ließ sie gehen,
 Und wickelte mich enger in die Falten,
 Als wollt' ich trutzend in mir selbst erwarmen;

Und folgt ihr doch. Sie stand. Da war's geschehen!
 In meiner Hülle konnt' ich mich nicht halten,
 Die warf ich weg, Sie lag in meinen Armen.¹⁹

In Petrarcas Sonett *Solo et pensoso* lauten die Quartette:

Solo et pensoso i più deserti campi
 vo mesurando a passi tardi et lenti,
 et gli occhi porto per fuggire intenti
 ove vestigio human la rena stampi.

Altro schermo non trovo che mi scampi
 dal manifesto accorger de le genti,
 perché negli atti d'alegrezza spenti
 di fuor si legge com'io dentro avampi.²⁰

Goethe verwendet die symmetrische Form des Sonetts, um im ersten Quartett und im ersten Terzett jeweils in die Rolle Petrarcas zu schlüpfen, im zweiten Quartett und im zweiten Terzett dieser Rolle aber pointenhaft die eigene Position entgegenzustellen. Auf diese Weise setzt er dem in die eigene Subjektivität verstrickt bleibenden lyrischen Ich Petrarcas eine Befreiung aus der Selbstversunkenheit entgegen. Das lyrische Ich aus Petrarcas Sonett *Solo et pensoso* dringt in seiner bis aufs Äußerste erregten Subjektivität, die sich in einer gehetzten Fluchtbewegung manifestiert, („gli occhi porto per fuggire intenti“) immer weiter in die unwegsame Einsamkeit der Landschaft vor. Goethe nimmt das Bild der ‚fluchtbereiten Augen‘ bis in Einzelheiten der Formulierung auf („Unruh'gen Sinns, zur nahen Flucht gewillet“). Im Bild der Verhüllung („Im weiten Mantel bis ans Kinn verhüllet“) findet er ein poetisches Äquivalent für diesen Zustand selbstbefangener Subjektivität. Die eigene Position steht dagegen ganz im Zeichen der Enthüllung.²¹ In einer auch in der Landschaft vollzogenen Bewegung

19 Ebd. S. 250f. Karl Eibl weist in seinem Kommentar auf das Sonett Petrarcas hin; auf die Bedeutung der Schleiermetaphorik geht er jedoch nicht ein. Für ihn handelt es sich um „eine Art Traditions-Zitat“. (Ebd. S. 980).

20 Francesco Petrarca, *Canzoniere*, hrsg. von Marco Santagata, Milano 1996, RVF 35, S. 189.

21 Gerhart von Graevenitz versteht die Thematik von Verbergen und Offenbaren als allegorische ‚Verhüllung‘, die er als „Reminiszenz an Goethes eigene poetologische Programmdichtung in *Zueignung*“ interpretiert. Während *Zueignung* den „Symbol“-Aspekt des Ausdrucks-Paradigmas von Lyrik auf die Allegorie rückbezogen“ habe, beziehe *Freundliches Begegnen* den „Ich“- und ‚Erlebnis‘-Aspekt“ auf die Allegorie-Thematik: „Das *involucrum* ist zu einer individuellen Verhüllungs- und Enthüllungshandlung des Ichs geworden.“ (G. v. G., „Gewendete Allegorie. Das

der Enthüllung („Auf einmal schien der neue Tag enthüllet“) fällt der Blick des einsam Wandernden auf ein junges Mädchen, deren Verführungskraft er nur kurze Zeit zu widerstehen vermag („In meiner Hülle konnt' ich mich nicht halten“), bis er sich schließlich ganz aus der Selbstbefangenheit befreit: „Die [Hülle] warf ich weg. Sie lag in meinen Armen.“ Ganz bewußt stellt sich dieser Text in die Tradition Petrarcas, wenn er das ihm begegnende Mädchen mit den „lieben Frauen der Dichterwelt“ vergleicht. Aus der sich verweigernden idealen Geliebten Laura ist bei ihm „ein“ Mädchen geworden, das den Dichter in der unmittelbaren Sinnlichkeit einer Augenblicksbegegnung beglückt. Wie bereits gezeigt wurde, hat Petrarca selbst das Bild des Schleiers immer wieder verwendet, um die selbstbefangene Subjektivität des lyrischen Ich zum Ausdruck zu bringen. Goethes Lektüren des *Canzoniere* hatten ihn offensichtlich in einem Maße für die Bedeutung des Bildes im Werk Petrarcas sensibilisiert, daß er gerade die Bildlichkeit der Verhüllung verwendet, um sich pointiert von Petrarca abzusetzen.

Während die programmatische Absetzung von Petrarca in der reinen Positivität der Verhüllungsmetaphorik keinen Spielraum zu lassen scheint, kommt die poetische Dimension des Bildes erneut in einem Gedicht aus dem *West-östlichen Divan* zum Ausdruck. In dem den Schluß des *Buches Suleika* bildenden Gedicht *In tausend Formen magst du dich verstecken* nimmt Goethe zugleich Bezug auf Petrarcas Canzone 127 und Canzone 129, die er in einem Gedicht zusammenführt. Petrarca schildert in Canzone 127, wie die ganze Welt die Züge Lauras anzunehmen scheint, im Frühling, im Sommer, beim ersten Schnee, beim Aufgehen und Untergehen der Sonne, beim Anblick des nächtlichen Sternenhimmels, überall erscheint ihm das Bild der sich ihm entziehenden, abwesenden Geliebten:

Dico che, perch'io miri
mille cose diverse attento et fiso,
sol una donna veggio, e 'l suo bel viso.

[...]

Amor col rimembrar sol mi mantene:
onde s'io veggio in giovenil figura
incominciarsi il mondo a vestir d'erba,
parmi vedere in quella etate acerba
la bella giovenetta, ch'ora è donna;
poi che sormonta riscaldando il sole,
parmi qual esser sòle
fiamma d'amor che 'n cor alto s'endonna;
ma quando il dì si dole
di lui che passo passo a dietro torni,
veggo lei giunta a' suoi perfecti giorni.

[...]

Ende der ‚Erlebnislyrik‘ und die Vorbereitung einer Poetik der modernen Lyrik in Goethes Sonnett-Zyklus von 1815/1827“, in: *Allegorie. Konfigurationen von Text, Bild und Lektüre*, hrsg. von Eva Horn und Manfred Weinberg, Opladen 1998, S. 97-117, hier S. 104).

Qualor tenera neve per li colli
 dal sol percossa veggio di lontano,
 come 'l sol neve, mi governa Amore,
 pensando nel bel viso più che humano
 [...]

Non vidi mai dopo nocturna pioggia
 gir per l'aere sereno stelle erranti,
 et fiammeggiar fra la rugiada e 'l gielo,
 ch'i' non avesse i begli occhi davanti
 ove la stanca mia vita s'appoggia,
 quali io gli vidi a l'ombra d'un bel velo;
 et sì come di lor bellezze il cielo
 splendea quel dì, così bagnati anchora
 li veggio sfavillare, ond'io sempre ardo.²²

Selbst die Sterne, deren Leuchtkraft durch den Himmelstau dringt, erscheinen ihm wie die strahlenden Augen Lauras hinter einem Schleier: „quali io gli vidi a l'ombra d'un bel velo“. Wie bereits gezeigt wurde, verwendet Petrarca an dieser Stelle das Bild des Schleiers als Stimulationsmoment für die Imagination des Dichters. Hinter dem Weiß des Schleiers, das die Züge der Geliebten auszublenden scheint, öffnen die wie von fern funkelnden Augen den Raum des Imaginären. Hinter den Schleier aus Himmelstau projiziert Petrarca in den folgenden Strophen zunächst das Bild einer ihm freundlich gesinnten Laura, bis er sich seiner Illusion schließlich schmerzhaft bewußt wird.²³ In Canzone 129 nimmt Petrarca das Thema der allgegenwärtig erscheinenden Geliebten wieder auf, indem das lyrische Ich jetzt in jedem Stein, in der Klarheit des Wassers, im hellen Grün der Wiese, in dem schlanken Wuchs eines Baumes oder in dem Weiß einer Wolke die Präsenz der abwesenden Geliebten zu erkennen glaubt:

Di pensier in pensier, di monte in monte
 mi guida Amor, [...]
 [...]

Ove porge ombra un pino alto od un colle
 talor m'arresto, et pur nel primo sasso
 disegno co la mente il suo bel viso.
 [...]

I' l'ò più volte (or chi fia che mi 'l creda?)
 ne l'acqua chiara et sopra l'erba verde
 veduto viva, e nel tronchon d'un faggio,
 e 'n bianca nube, [...]
 [...]

22 Francesco Petrarca, wie Anm. 20, *RVF* 127, S. 595-598, hier S. 595f.

23 Vgl. die ausführliche Interpretation der Canzone in Kapitel II, S. 106f.

Poi quando il vero sgombra
 quel dolce error, pur lì medesimo assido
 me freddo, pietra morta, in pietra viva,
 in guisa d'uom che pensi et pianga et scriva.²⁴

Schon im Titel von Goethes Gedicht *In tausend Formen magst du dich verstecken* findet sich eine wörtliche Bezugnahme auf Petrarcas Verse „perch'io miri/ mille cose diverse attento et fiso,/ sol una donna veggio, e 'l suo bel viso“ (Canzone 127, 12ff. Hervorh. P. O.). Wie in Canzone 129 glaubt das lyrische Ich bei Goethe die allgegenwärtige Geliebte in einer Zypresse, einer Wiese, im Wasser und in einer Wolke zu erkennen:

In tausend Formen magst du dich verstecken,
 Doch, Allerliebste, gleich erkenn' ich dich,
 Du magst mit Zauberschleyern dich bedecken,
 Allgegenwärtige, gleich erkenn' ich dich.

An der Cypresse reinstem, jungen Streben,
 Allschöngewachsne, gleich erkenn' ich dich,
 In des Canales reinem Wellenleben,
 Allschmeichelhafte, wohl erkenn' ich dich.

Wenn steigend sich der Wasserstrahl entfaltet,
 Allspielende, wie froh erkenn' ich dich,
 Wenn Wolke sich gestaltend umgestaltet,
 Allmannigfaltige, dort erkenn' ich dich.

An des geblünten Schleyers Wiesenteppich,
 Allbuntbesternte, schön erkenn' ich dich.
 [...]

Und wenn ich Allahs Namenhundert nenne,
 Mit jedem klingt ein Name nach für dich.²⁵

Goethe gibt Petrarcas Gedicht erneut eine Wendung ins Positive. Die in der Landschaft für das liebende Ich „Allgegenwärtige“ entspringt nicht einer Täuschung, die den Liebenden verzweifelt zurückläßt („in guisa d'uom che pensi et

24 Francesco Petrarca, *Canzoniere*, wie Anm. 20, Canzone 129, S. 625-627, hier S. 625f.

25 *West-östlicher Divan*, wie Anm. 8, Bd. 3/1, S. 101f. In der Forschung wird dieses Gedicht vor allem im Kontext einer Lobpreisung der „Namen Gottes und des Propheten“ verstanden. So führt Birus in seinem Kommentar ein Zitat aus Hammers Aufsatz *Über die Talismane der Moslimen* an, dem Goethe entnehmen konnte, „daß die hundert Korallen des mohammedanischen Rosenkranzes neun und neunzig Eigenschaften Gottes sammt seinem arabischen Namen *Allah* bedeuten“. (Bd. 3/2, S. 1305) Goethe hat nach Birus in dem Gedicht nur „die abschließende Nennung des arabischen Gottesnamen *Allah* und den Beinamen Allgegenwärtige direkt entlehnt. (Ebd.) Neben der „Identifikation der Geliebten mit Allahs Namenhundert“ (ebd.) und der „Apotheose der Allerliebsten als Naturkraft“ (ebd. S. 1304) ist aber zweifellos auch die hier erneut zum Ausdruck kommende Absetzung von Petrarca in der Aufnahme der Schleiermetaphorik von zentraler Bedeutung für die Konzeption des Gedichts.

pianga et scriva“), sondern seine überschwenglich glückliche Liebe scheint die Welt in ihrer Totalität zu umgreifen. Dabei nimmt er die Schleiermetaphorik wiederholt auf, um einen positiv besetzten Projektionsraum zu schaffen, der sich nicht als Illusion erweisen wird. Das lyrische Ich Petrarcas ist allein mit seiner unerfüllten Sehnsucht, die ihn das Bild der Geliebten in die Landschaft projizieren, ja geradezu einprägen läßt („nel primo sasso/ disegno co la mente il suo bel viso“). Das glücklich liebende lyrische Ich in dem Gedicht Goethes glaubt indes, die „Allgegenwärtige“ hinter ihren „Zauberschleyern“, hinter dem „geblühten Schleyer“ des „Wiesenteppichs“ zu ‚erkennen‘. Ihr selbst kommt eine aktive Rolle in dem Spiel der Imagination zu: „In tausend Formen magst du dich verstecken“. Weil es sich wiedergeliebt weiß, imaginiert das lyrische Ich einen Dialog durch den Schleier der Geliebten, die in jeder Strophe angesprochen wird. Wie in vielen Gedichten Petrarcas realisiert sich auch in den Canzonen 127 und 129 im Bild des Schleiers eine poetisch vermittelte Anwesenheit der abwesenden Geliebten. Der undialogischen Fixierung des lyrischen Ich bei Petrarca, das das Ineinander von Anwesenheit und Abwesenheit als schmerzhaft Täuschung erfährt, setzt Goethe aber einen beglückenden Dialog durch den Schleier entgegen, in dem das Ineinander von Anwesenheit und Abwesenheit zur Verheißung der erfüllten Liebe wird.

Torquato Tasso

Noch intensiver als der punktuelle Bezug zur Dichtung Petrarcas ist aber zweifellos Goethes Auseinandersetzung mit Tasso und Rousseau, weil hier im Fokus des Schleierbildes komplexe intertextuelle Bezüge sichtbar werden. Schon Rousseau hatte die Absicht, ein Tasso-Drama zu verfassen, aber erst Goethe verwirklicht in seinem *Torquato Tasso* ein solches Projekt. Ja indem er Tasso als moderne Bewußtseinsfigur der Zerrissenheit zwischen Kultur und Natur entwirft, scheint er zugleich auch Rousseau als faszinierende Gestalt der modernen Bewußtseinskrise zu reflektieren. Die Bedeutung Rousseaus für das Werk Goethes wurde bereits unter verschiedenen Aspekten in den Blick genommen.²⁶ Vor

26 So bereits Erich Schmidt, der 1875 erstmals der Filiation Richardson, Rousseau und Goethe nachging: *Richardson, Rousseau und Goethe. Ein Beitrag zur Geschichte des Romans im 18. Jahrhundert*, Jena 1875. Eva Maria Neumeyer nimmt in ihrem Aufsatz „The Landscape Garden as a Symbol in Rousseau, Goethe and Flaubert“ das Verhältnis zwischen Rousseau und Goethe unter dem Aspekt der Landschafts- und Gartenkonzeption in den Blick, in: *Journal of the History of Ideas* 8/1947, S. 187-217. Carl Hammer untersucht das Verhältnis zwischen Rousseau und Goethe in seinem Buch *Goethe and Rousseau: resonances of the mind* (Univ. Press of Kentucky 1973). Hans Robert Jauß zeichnet in seiner Studie „Rousseaus *Nouvelle Héloïse* und Goethes *Werther* im Horizontwandel zwischen französischer Aufklärung und deutschem Idealismus“ (in: H. R. J., *Ästhetische Erfahrung und literarische Hermeneutik*, Frankfurt a. M. 1982, S. 585-653.) den weitreichenden Einfluß der *Nouvelle Héloïse* auf Goethes *Werther* nach. Guido Morpurgo Tagliabue geht vor allem auf den Aspekt der „Entsagung in der *Nouvelle Héloïse* und den *Wahlverwandtschaften*“ ein, in: „Goethe e Rousseau e la doppia ‚Entsagung‘“, in: *Annali Studi Tedeschi*

allem Karl Maurer ist in seiner Studie zur Entstehungsgeschichte des *Werther*²⁷ dem Einfluß Rousseaus auf den *Werther* und den „gesteigerten Werther“²⁸ im *Tasso* nachgegangen. Maurer zitiert eine von Goethe selbst übersetzte Rezension Jean Jacques Ampères von Albert Stappers Übersetzung der Goetheschen Dramen aus dem Jahre 1826, in der er „die Rousseau-Nähe der Psychologie des Tasso herausgespürt“²⁹ habe:

Mir scheint die Rolle des Tasso gänzlich bestimmt zu einer bewundernswürdigen Nachbildung der Verwirrungen einer Einbildungskraft, die, sich selbst zum Raube gegeben, an einem Worte sich entflammt, entmutigt, verzweifelt, an einer Erinnerung festhält, sich für einen Traum entzückt, eine Begebenheit aus jeder Aufregung macht, eine Marter aus jeder Unruhe; genug, welche leidet, genießt, lebt in einer fremden unwirklichen Welt, die aber auch ihre Stürme hat, ihre Freuden und Traurigkeiten. Ebenso zeigt sich Jean-Jacques in seinen Revieren, und so hatte der Dichter sich lange gefunden, und mir scheint, er selbst spricht aus dem Munde des Tasso, und durch diese harmonische Poesie hört man den Werther durch.³⁰

22/1979, S. 51-100. Auch Ulrich Gaier weist in seinem Kommentar zum Faust, *Goethes Faust-Dichtungen. Ein Kommentar*, Bd. 1: *Urfaust*, Stuttgart 1990, auf Parallelen zu Rousseaus *Pygmalion* und zur *Nouvelle Héloïse* hin. Vgl. bes. Anm. 578, S. 378. Vgl. auch seinen neuen Kommentar zu Goethes Faust-Dichtungen (Johann Wolfgang Goethe, *Faust-Dichtungen*, hrsg. und kommentiert von U. G., 3 Bde., Stuttgart 1999) Bd. 2, Kommentar I, S. 339-341. Neuerdings hat Anke Engelhardt in ihrem Buch *Zu Goethes Rezeption von Rousseaus „Nouvelle Héloïse“* (Rheinfelden/Berlin 1997) Goethes Aufnahme von Rousseaus Briefroman untersucht und vor allem den Einfluß der *Nouvelle Héloïse* auf *Wilhelm Meisters Lehrjahre* herausgearbeitet.

27 Karl Maurer, „Die verschleierte Konfessionen. Zur Entstehungsgeschichte von Goethes *Werther* (*Dichtung und Wahrheit* 12. und 13. Buch)“, in: *Die Wissenschaft von deutscher Sprache und Dichtung. Methoden, Probleme, Aufgaben*. Festschrift für Friedrich Maurer zum 65. Geburtstag am 5. Januar 1963, hrsg. von S. Gutenbrunner, H. Modser, W. Rehm u. H. Rupp, Stuttgart 1963, S. 424-437. Wieder abgedruckt in: K. M., *Goethe und die romanische Welt. Studien zur Goethezeit und ihrer europäischen Vorgeschichte*, Paderborn/München/Wien/Zürich 1997, S. 73-84. Maurer glaubt zwar, daß „eine greifbare, elementare Abhängigkeit des *Werther* von der *Nouvelle Héloïse*“ nicht vorliege, doch setze „in der Geschichte des modernen Romans die Stufe des *Werther* eine zuvor von Rousseau herbeigeführte, entscheidende Wendung voraus.“ (S. 81f.) Im Hinblick auf die Bedeutung der Figur Rousseaus für Goethe heißt es bei Maurer schon bezogen auf Tasso: „Bei Rousseau sah Goethe nicht nur die Seelenlage des Liebenden, sondern zum ersten Male auch die Verstrickung des schöpferischen Geistes in adäquater Weise gespiegelt.“ (S. 80f.) Für Maurer wird Rousseaus Erbe im *Tasso* „lebendig in einem neuerlichen invertierten Lehrer-Schüler-Verhältnis; in der Einsamkeit und Haltlosigkeit des vom Verfolgungswahn Gezeichneten, der nun nicht einmal mehr einen Freund in der Ferne besitzt; in dem neuerlich verstärkt aufgenommenen Motiv der belasteten gesellschaftlichen Unebenbürtigkeit, der sich im *Werther* vom Komplex der verbotenen Liebe abgespalten hat“. (S. 82f.)

28 Bereits J. Robertson hat in dem Kommentar seiner Tasso-Edition (Modern Language Texts, Manchester 1918) darauf hingewiesen, daß diese Formulierung, die Goethe in einem Gespräch mit Eckermann (3. Mai 1827) gebraucht, indem er sich auf eine Äußerung Ampères bezieht, von ihm selber stamme.

29 Karl Maurer, „Die verschleierte Konfessionen“, wie Anm. 27, S. 84.

30 *Œuvres dramatiques de Goethe, traduites de l'allemand*, Johann Wolfgang Goethe, *Gedenkausgabe der Werke, Briefe und Gespräche*, hrsg. von E. Beutler, 24 Bde., Zürich 1961-1966, 3 Erg.-Bde., Zürich 1960-1971, hier Bd. 14, S. 877. Karl Maurer ist der Ansicht, aus den letzten Worten habe Goethe vermutlich die „Formulierung vom ‚gesteigerten Werther‘ abstrahiert.“ („Die verschleierte Konfessionen“, wie Anm. 27, S. 84).

Maurer führt ebenfalls ein Zitat aus Madame de Staëls *De l'Allemagne* an, das Goethe durch die Vermittlung des Grafen Reinhard als handschriftlicher Abzug zugegangen war, und in dem Madame de Staël darüber nachdenkt, ob Goethe an Stelle seines Tasso-Dramas nicht auch ein Rousseau-Drama hätte schreiben können:

La susceptibilité souffrante des hommes de lettres s'est manifestée dans Rousseau, dans Le Tasse, et plus souvent encore dans les écrivains allemands. [...] Goethe aurait pu choisir la vie de Rousseau pour exemple de cette lutte entre la société telle qu'elle est, et la société telle qu'une tête poétique la voit ou la désire, mais la situation de Rousseau prêtoit beaucoup moins à l'imagination que celle du Tasse.³¹

Das Urteil der Zeitgenossen akzentuiert eine Verbindung zwischen Rousseau und Goethes *Torquato Tasso*. Das komplexe intertextuelle Bezugssystem zwischen Rousseau und diesem Drama erschließt sich aber erst wirklich im Fokus des Schleierbildes.

Das Bild des Schleiers hat, wie wir bereits gesehen haben, in Tassos *Aminta* eine zentrale Funktion im Kontext der Erfahrung einer Differenz von Natur- und Kulturzustand. Die Analyse der *Nouvelle Héloïse* machte deutlich, daß Rousseaus Briefroman in der Tradition der arkadischen Dichtung der Renaissance steht, in der zuerst die Erfahrung der irreversiblen Differenz von Natur- und Kulturzustand zu imaginärer Darstellung gekommen ist. Wie bei Tasso ist das Bild des Schleiers bei Rousseau eine Reflexionsfigur der Subjektivität und der Selbstentfremdung. In besonders eindringlicher Form zeigt sich dieser Schleier des Bewußtseins, wenn Lord Édouard im Hinblick auf Saint-Preux von einem „voile tissu dans [le] cerveau“ (V, 9, S. 605) spricht, den es zu zerreißen gilt. In frappanter intertextueller Bezugnahme verwendet Goethe gerade dieses überraschende Bild, um die verzweifelte Selbstentzogenheit Tassos zum Ausdruck zu bringen. So reflektiert Tasso in einem Monolog: „Und alles heimliche Gewebe sich/ Allein in meinem Kopfe spinnt und webt!“ (IV, 3, 2470f.).³² Versuchte Lord Édouard in der *Nouvelle Héloïse* den Schleier im Kopf Saint-Preux' zu zerreißen, so übernimmt Eleonore in Goethes *Tasso* diese Rolle, wenn sie ausruft: „[...] leider dichtet du/ [...] ein seltenes Gewebe/ [...] Alles will ich tun/ um es entzwei zu reißen“. (IV, 2, 2462-65) An dieser Stelle wird besonders deutlich, in wie starkem Maße Goethes Blick auf Tasso von seiner Rousseau-Lektüre geprägt wurde. Rousseau sensibilisiert gewissermaßen seine Wahrnehmung für das Bild des Schleiers im Kontext der im Zeichen einer Kulturphilosophie stehenden Pastoralen Tassos.

Wenn Goethe in seinem *Torquato Tasso* wieder auf das Arkadien Tassos Bezug nimmt, füllt er eine von Tasso selbst gesetzte Leerstelle, indem er die Thematik des *Aminta* an den Hof verlegt. In dem Lustschloß Belriguardo „scheinen“

31 Germaine de Staël, *De L'Allemagne* II, 22; zit. Ausg.: hrsg. von Comtesse J. de Pange und Simone Balayé, 5 Bde., Paris 1958-1960. Bd. 3, S. 60f.

32 Johann Wolfgang Goethe, *Sämtliche Werke*, wie Anm. 2, Bd. 5: *Dramen. 1776-1790*, unter Mitarbeit von Peter Huber hrsg. von Dieter Borchmeyer, Frankfurt a. M. 1988, S. 805.

die Prinzessin und Leonore „recht beglückte Schäferinnen“ (I, 1, 7). Das von Tirsi zu Beginn des *Aminta* besungene neue goldene Zeitalter am Hof wird von Goethe in seiner radikalen Zweideutigkeit zum Thema gemacht. Dabei stellt sich der von Tasso thematisierte Konflikt zwischen Kultur und Natur, zwischen Triebversagung und natürlicher Spontaneität unmittelbarer Hingabe als ein Konflikt zwischen Dichtung und Wirklichkeit dar. Die Rückkehr zur Natur in dem künstlichen Arkadien Belriguardo kann nur noch über die Dichtung vollzogen werden und ist beständig von der Realität der höfischen Etikette, von der hereinbrechenden Wirklichkeit bedroht. Während sich Leonore von Este und ihre Freundin, wie es Neumann formuliert, „in einem Raum des Unausgesprochenen, Indirekten und träumerisch Gewußten“³³ befinden, in dem der Park in der Imagination³⁴ als der Zaubergarten Armidas aus der *Gerusalemme liberata* erscheint,³⁵ betrachtet der Herzog von Ferrara die Evasion der Frauen in das künstliche Arkadien der Poesie mit mildem Spott, den die Schwester zu erregen fürchtet. So warnt sie Leonore:

Da kommt mein Bruder, laß uns nicht verraten
 Wohin sich wieder das Gespräch gelenkt.
 Wir würden seinen Scherz zu tragen haben,
 Wie unsre Kleidung seinen Spott erfuhr. (I, 2, 235-238, S. 739)

Die von einer langen Krankheit langsam genesende Prinzessin nimmt im Gegensatz zu ihrem Bruder die Wirklichkeit nur durch den Schleier der Dichtung wahr. Sie erblickt „wie durch einen Flor, die bunten Farben/ Des Lebens, blaß

33 Gerhard Neumann hat in seiner Analyse des *Torquato Tasso* das Gespräch zwischen der Prinzessin und Leonore untersucht und das Verhältnis von Unbewußtsein und Bewußtsein, Wahrheit und Schein, Fiktion und Wirklichkeit herausgearbeitet. In: G. N., *Konfiguration. Studien zu Goethes ‚Torquato Tasso‘*, München 1965, in diesem Zusammenhang bes. S. 24-33, hier S. 166. Goethe situiert seine ‚Schäferinnen‘ in einem Raum der Ambivalenz. Zwischen Wahrheit und Schein bewegt sich auch ihr Gespräch, das das zeitgenössische *Journal du Commerce* (von 1827) als „marivaudage en larmes“ charakterisiert. (In: *Goethe über seine Dichtungen*, hrsg. von Hans Gerhard Gräf, *Drama*, Zweiter Theil, Bd. 4, Frankfurt a. M. 1908, S. 349) Diese in kritischer Absicht geäußerte Charakteristik trifft unbeabsichtigt auch in positivem Sinne zu, weil es wie bei Marivaux darum geht, im Hin und Her des Dialogs wahre Gefühle zu verbergen und den Andern absichtsvoll mißzuverstehen, zugleich aber auch unbewußte Gefühle auf diese Weise zu enthüllen. Goethe versucht offenbar, auf der Ebene des Dialogs ein Verhältnis von Verbergen und unbewußtem Enthüllen zu inszenieren, das dem Verhältnis von Wahrheit und Fiktion entspricht, das die ‚Schäferinnen‘ in Belriguardo zu umgeben scheint.

34 So betont die Prinzessin bereits in der ersten Szene: „Wir können unser sein und stundenlang/ Uns in die goldne Zeit der Dichter träumen.“ (I, 1, 22f., S. 733).

35 Der Blick der Prinzessin auf die Landschaft ist ein doppelter. Das Erträumte wird des Wirklichen nicht Herr, zwei Perspektiven sind ineinander verwoben. Gerhard Neumann spricht von der „mythologisch verschleierte Landschaft“: „Die Prinzessin erweist sich als Leserin von Tassos epischem Gedicht. Der Garten, den sie beschreibt, ist Armidas Zaubergarten. In ihm herrschen nicht Naturgesetze, sondern Magie hat ihn hervorgebracht.“ (In: G. N., *Konfiguration*, wie Anm. 33, S. 31) Wie die Interpretation der *Gerusalemme liberata* zeigte, besteht die ‚Magie‘ der Insel Armidas aber vor allem in einer komplexen Verschränkung von Kultur und Natur: „Stimi (sí misto il culto è co ’l negletto)/ sol naturali e gli ornamenti e i siti.“ (XVI, 10). Vgl. in diesem Zusammenhang, Kapitel III, S. 183-186.

doch angenehm“. (II, 1, 857f., S. 758) Dieser Schleier vor ihren Augen macht sie zur „beglückten“ Schäferin, die sich spielerisch über Standesgrenzen hinwegimaginiert und ihre Liebe zu dem Hofdichter Tasso entdeckt. Erscheint ihr die Wirklichkeit jenseits ihres „Flors“ blaß und farblos, so gibt sie sich ‚diesseits des Schleiers‘ ganz der Unmittelbarkeit ihrer Neigung hin. Als Tassos Abreise droht, evoziert sie die Leuchtkraft seiner poetisch verklärten Anwesenheit, die nun bald einem Nebelschleier weichen werde, der sie ganz umfange:

Die Sonne hebt von meinen Augenlidern
Nicht mehr sein schön verklärtes Traumbild auf;
[...]
Welch eine Dämmerung fällt nun vor mir ein!
Der Sonne Pracht, [...]
der tausendfachen Welt
Glanzreiche Gegenwart, ist öd und tief
Im Nebel eingehüllt der mich umgibt. (III, 2, 1857-1873, S. 787)

In einer komplizierten Verkehrung erscheint das verklärte Traumbild hell erleuchtet, während die Wirklichkeit jenseits der Dichtung als dunkler Nebel erfahren wird.³⁶ Tasso wiederum möchte einen Vorhang vor die ihn bedrängende, glänzende Wirklichkeit des Hofes ziehen, um seine poetische Welt vor dem allzu grellen Licht zu schützen. In der Erinnerung an seine erste Begegnung mit dem Prunk des Hofes erklärt er der Prinzessin:

Da stampften Pferde, glänzten Helm und Schilde,
[...]
Auf einen Augenblick, umhüllte wirblend
Des Siegers Ehre, des Besiegten Schmach.
O laß mich einen Vorhang vor das ganze
Mir allzuhelle Schauspiel ziehen, daß
In diesem schönen Augenblicke mir
Mein Unwert nicht zu heftig fühlbar werde. (II, 1, 832-841, S. 757)

Nur jenseits von „Flor“ und „Vorhang“, im Reich der Poesie, ist eine ungetrübte Erfahrung der goldenen Zeit unmittelbarer natürlicher Neigung möglich. Sobald sie diese Sphäre verlassen und aus der Perspektive der Wirklichkeit auf das Arkadien ihrer Träume blicken, fällt ein reflexiv getrübler Blick auf das ersehnte goldene Zeitalter. So erklärt die Prinzessin Tasso:

[...] mehr
Und mehr verwöhnt sich das Gemüt, und strebt
Die goldne Zeit, die ihm von außen mangelt,
In seinem Innern wieder herzustellen,
So wenig der Versuch gelingen will. (II, 1, 973-977, S. 761)

³⁶ Wolfdietrich Rasch kommentiert in seiner Interpretation des *Tasso* (Goethes Torquato Tasso. *Die Tragödie des Dichters*, Stuttgart 1954): „Der Schleier, der das leidvolle, aber nach außen hin gelassene, in adliger Haltung gelebte Dasein der Prinzessin einhüllt, wird einen Augenblick durchsichtig, und man erblickt, was allein diesem Leben Inhalt gab und schmerzhaft-glückliche Spannung [...]“ (S. 154).

Tasso erwidert: „O welches Wort spricht meine Fürstin aus!/ Die goldne Zeit wohin ist sie geflohn?/ Nach der sich jedes Herz vergebens sehnt!“ (978ff.) Da Tasso sich als Dichter aber beständig auf der Schwelle zwischen Poesie und Wirklichkeit bewegt, scheint die Negation „vergebens“ sogleich in einer Fülle sehnsuchtsvoller Evokationen aufgehoben, die in der wörtlichen Rede enden und damit unverhofft in die Gegenwart überspringen:

Da auf der freien Erde Menschen sich
 Wie frohe Herden im Genuß verbreiteten;
 [...]
 Wo jeder Vogel in der freien Luft
 Und jedes Tier durch Berg und Täler schweifend
 Zum Menschen sprach: erlaubt ist was gefällt. (II, 1, 981-994, S. 761)

Goethes Tasso zitiert hier gleichsam aus seinem eigenen Werk. In Tassos *Aminta* wird das tyrannische Gesetz des onor dem sich zwanglos im spontanen Gefallen manifestierenden Naturgesetz gegenübergestellt, für das der Chor die berühmte Formel „s'ei piace ei lice“ findet. Dieses Zitat wird in der Goethe-Forschung oft allzu problemlos mit dem Schäferspiel und der Intention Tassos gleichgesetzt.³⁷ Denn bereits in *Aminta* gehört diese glückliche Zeit der Vergangenheit an und wird vom Chor nostalgisch beschworen. Silvia hingegen erwartet von Aminta Triebverzicht und kann sich ihm erst liebend nähern, nachdem er den Schleier der Kultur interiorisiert und der Spontaneität seiner Neigung entsagt hat. Dieser Aspekt ist von großem Interesse im Hinblick auf die Filiation zu Rousseau. Denn auch Julie fordert von Saint-Preux in der *Nouvelle Héloïse* die absolute Selbstverleugnung, um mit ihm in dem außerhalb der Gesellschaft errichteten Arkadien Wolmars leben zu können. Vor diesem Hintergrund steht die Reaktion der Prinzessin, die sich nunmehr zur Fürsprecherin Silvias und Julies, ja der Frauen überhaupt zu machen scheint, wenn sie Tasso ihre weibliche Konzeption des goldenen Zeitalters entgegenhält:

Mein Freund, die goldne Zeit ist wohl vorbei:
 Allein die Guten bringen sie zurück;
 [...]
 Noch treffen sich verwandte Herzen an
 Und teilen den Genuß der schönen Welt;
 Nur in dem Wahlspruch ändert sich, mein Freund,
 Ein einzig Wort: erlaubt ist was sich ziemt.³⁸ (II, 1, 995-1006, S. 762)

37 Vgl. Hellmuth Petriconi, „Das neue Arkadien“, in: *Antike und Abendland* 3/1948, S. 187-200, hier S. 194.

38 Obwohl Goethe hier der Prinzessin Guarinis Replik („Piaccia, se lice“) auf Tassos *Aminta* im *Pastor fido* in den Mund legt, kann man die Position der Prinzessin keinesfalls mit diesem „Anti-Schäferstück“ oder „Anti-Aminta“, wie das Stück von Hellmuth Petriconi genannt wurde (s. o. Anm. 37, S. 194), identifizieren. Während Guarini mit dem Angriff auf die ‚Ehre‘ eher das Streben nach Titeln und weltlichem Ruhm treffen wollte, ging es Tasso um ein kulturell vermitteltes Tugendideal. Die Prinzessin vertritt bei Goethe die Position Silvias, die bereits im *Aminta* nicht mit dem nostalgischen Chorgesang übereinstimmt.

Wie Silvia im *Aminta* sucht auch die Prinzessin nach einem Weg der Versöhnung zwischen Kultur und Natur über die Definition des Weiblichen und des Männlichen. Sie glaubt, auch in der Gegenwart eine goldene Zeit beschwören zu können, wenn sich der männliche Blick auf die Frau verändert. Während Silvia in einem wirklich von ihr getragenen Schleier das Gesetz des onor verkörpert sieht, das sie als Frau dem ‚natürlich‘ liebenden Aminta entgegensetzt, erscheint das Bild in Goethes *Tasso* auf einer Abstraktionsebene, die an Petrarcas Verwendung der Metapher anzuschließen scheint. Die Prinzessin erklärt Tasso:

Und wirst du die Geschlechter beide fragen:
Nach Freiheit strebt der Mann, das Weib nach Sitte.

[...]

Wir sind von keinem Männerherzen sicher
Das noch so warm sich einmal uns ergab.
Die Schönheit ist vergänglich, die ihr doch
Allein zu ehren scheint. Was übrig bleibt
Das reizt nicht mehr, und was nicht reizt ist tot.

[...]

Wenn euer Blick, der sonst durchdringend ist,
Auch durch den Schleier dringen könnte, den
Uns Alter oder Krankheit überwirft,

[...]

Dann wär uns wohl ein schöner Tag erschienen.

Wir feierten dann unsre goldne Zeit. (II, 1, 1021-1047, S. 762f.)

Im Gegensatz zu Tasso, der mit dem goldenen Zeitalter vor allem die Vorstellung von absoluter Freiheit und spontaner Unmittelbarkeit verbindet³⁹, steht für die Prinzessin die Überwindung der Kontingenz des realen Lebens im Vordergrund. Hinter dem Körperschleier der Frau, der die unmittelbare sinnliche Präsenz zur Anschauung bringt, verbirgt sich ihr eigentliches Wesen in seiner zeitlosen Wahrheit. Aus weiblicher Perspektive wird hier ein idealer männlicher Blick imaginiert, den auch Petrarca immer wieder einzunehmen sucht, um in der Überwindung der Sinnlichkeit die ideale Laura vergegenwärtigen zu können.⁴⁰ Gerade weil es dem Dichter Tasso zu gelingen scheint, durch den Körperschleier zu dringen und ihr zeitloses Idealbild zu evozieren, kann er die Liebe der Prinzessin erringen.⁴¹ Leonore erklärt der Prinzessin, daß der Blick Tassos in seiner Verehrung wie durch Wolken dringe, um sie dahinter als einen Stern wahrzunehmen:

39 So ruft er: „Frei will ich sein im Denken und im Dichten,/ Im Handeln schränkt die Welt genug uns ein.“ (IV, 2, 2305f., S. 800).

40 Vgl. Kapitel I, S. 121-128.

41 Die Prinzessin erliegt der Verführungskraft der Poesie, wie sie Tasso selbst erklärt: „Und soll ich dir noch einen Vorzug sagen/ Den unvermerkt sich dieses Lied erschleicht?/ Es lockt uns nach und nach, wir hören zu,/ Wir hören und wir glauben zu verstehn,/ Was wir verstehn, das können wir nicht tadeln,/ Und so gewinnt uns dieses Lied zuletzt.“ (II, 2, 1109-1114, S. 765).

Mit mannigfaltgem Geist verherrlicht er
 Ein einzig Bild in allen seinen Reimen.
 Bald hebt er es in lichter Glorie
 Zum Sternenhimmel auf, beugt sich verehrend
 Wie Engel über Wolken vor dem Bilde; (I, 1, 183-187, S. 738)

Gerhard Neumann weist in seiner Interpretation dieser Textstelle auf eine intertextuelle Entsprechung in Goethes Gedicht *An Lida* hin⁴², wo das Bild der Wolke durch einen Schleier ersetzt ist:

[...] seit ich von dir bin,
 Scheint mir des schnellsten Lebens
 Lärmende Bewegung
 Nur ein leichter Flor, durch den ich deine Gestalt
 Immerfort wie in Wolken erblicke:
 Sie leuchtet mir freundlich und treu,
 Wie durch des Nordlichts bewegliche Strahlen
 Ewige Sterne schimmern.⁴³

Wiederum handelt es sich bei diesem Gedicht um eine Bezugnahme auf Petrarca's Canzone 127, in der die hinter einem Schleier leuchtenden Augen Lauras mit Sternen verglichen werden, deren Leuchtkraft durch den morgendlichen Himmelstau dringt: „Non vidi mai dopo nocturna pioggia/ gir per l'aere sereno stelle erranti,/ et fiammeggiar fra la rugiada e 'l gielo,/ ch'i' non avesse i begli occhi davanti/ [...] quali io gli vidi a l'ombra d'un bel velo“.⁴⁴ Wie das lyrische Ich Petrarca's blickt der Dichter Tasso durch einen Wolkenschleier auf das verehrte Bild, das ihm als leuchtender Stern erscheint. Tasso selbst wird der Prinzessin erklären, daß er in ihr ein Urbild verehrt, welches er in seiner Dichtung zu verewigen hofft:

Mit meinen Augen hab ich es gesehn,
 Das Urbild jeder Tugend, jeder Schöne
 Was ich nach ihm gebildet das wird bleiben. (II, 1, 1097ff., S. 764)

Doch es sind Tassos eigene Einbildungen, die er hinter den Wolkenschleier projiziert. Das von ihm besungene „Urbild“ ist poetischer Natur. Sobald es mit der wirklichen Gestalt der Prinzessin konfrontiert wird, treten Bild und Realität in dramatischer Form auseinander. Als er der Spontaneität seiner Leidenschaft folgt, die geliebte Gestalt in der Wirklichkeit an sich zu ziehen versucht, wird er entsetzt zurückgewiesen.⁴⁵ In seinem Unglück projiziert er das Bild der Prinzessin erneut in den Raum der literarischen Fiktion:

42 Bei Neumann heißt es: „Jede Situation zwischen Himmel und Erde ist dem Dichter recht, um sein Idol auf diesen Hintergrund zu projizieren. Hier bedient sich Leonore ganz offensichtlich vorgeformter Gebilde: Sie hat *An Lida* [...] von Goethe gelesen.“ (Wie Anm. 33, S. 58).

43 Johann Wolfgang Goethe, *Sämtliche Werke*, Bd. 5: *Dramen. 1776-1790*, wie Anm. 32, S. 311.

44 Francesco Petrarca, *Canzoniere*, wie Anm. 20, *Canzone* 127, v. 57-62, S. 595-598, hier S. 596.

45 Walter Hinderer vertritt die Ansicht, daß Tasso in seiner Beziehung zur Prinzessin zwischen „Anbetung, Idealisierung und Vergewaltigung schwanke“. An Stelle einer Selbstentäußerung

Wie lang verdeckte mir dein heilig Bild
 Die Buhlerin, die kleine Künste treibt.
 Die Maske fällt Armiden seh ich nun
 Entblößt von allen Reizen – ja, du bist's!
 Von dir hat ahnungsvoll mein Lied gesungen! (V, 5, 3347-3351, S. 831)

Die eigene Projektion („dein heilig Bild“) wird nun als Maske einer neuen Projektion, als Maske vor der erdichteten Gestalt der Armida verstanden. Aber gerade Armida, deren Intentionen und Gefühle, wie bereits gezeigt wurde⁴⁶, in der *Gerusalemme liberata* in besonderer Weise als verschleiert erscheinen, bis sie sich zum Schluß als die wahrhaft liebende Gefährtin des Helden erweist, ist selbst eine Figur der Ambiguität zwischen Verstellung und echter Liebe, zwischen Wahrheit und Schein, Fiktion und Wirklichkeit. Indem Goethe Tasso als eine Synthese aus der historischen Gestalt⁴⁷, wie sie aus seiner Biographie überliefert worden ist, und der Werke begreift, macht er den Dichter Tasso zum Paradigma einer modernen Bewußtseinskrise. Weil Realität und Dichtung feindlich auseinandertreten und es Tasso unmöglich wird, die in der Dichtung artikulierte Sehnsucht nach einer ungetrübten Erfahrung des Bewußtseins in der spontanen Hingabe⁴⁸ mit der Wirklichkeit der höfischen Zivilisation in Einklang zu bringen, ist er schließlich sich selbst entfremdet: „Ich bin mir selbst entwandt“ (V, 5, 3418, S. 833), erklärt er Antonio im Augenblick der größten Verzweiflung.⁴⁹ Indem sich Tasso aber die Zerrissenheit seiner Dichterexistenz bewußt macht und den Konflikt zwischen der Faszination einer Vision von Ursprünglichkeit und der Komplexität der kulturellen Wirklichkeit artikuliert, wird er erst eigentlich zum

(„Du hast mich ganz und ewig dir gewonnen/ So nimm denn auch mein ganzes Wesen hin“, V, 5, 3280-83, S. 829) komme es bei Tasso zu einer „ekstatischen Verselbstung [...] Er drückt sie fest an sich, das heißt: er versucht sie gewissermaßen ‚gewaltsam‘ seinem Selbst einzuverleiben.“ In: W. H., „Torquato Tasso“, in: *Goethes Dramen. Neue Interpretationen*, hrsg. von W. Hinderer, Stuttgart 1980, S. 169-196, hier S. 180. Wolfdietrich Rasch betont hingegen den sich hier manifestierenden Konflikt zwischen Poesie und Wirklichkeit: „Die Umarmung der Prinzessin im hellen Licht des fürstlichen Gartens: das ist nicht mehr poetisches Liebesspiel, das ist Wirklichkeit, unwiderruflich, unaufhebbar, folgenreich.“ (*Goethes Torquato Tasso*, wie Anm. 36, S. 161f.)

46 Vgl. Kapitel III, S. 178-182 u. S. 195-199.

47 Goethe bediente sich der umfangreichen Biographie des Abate Pierantonio Serassi mit dem Titel *La vita di Torquato Tasso*, Rom 1785, die er während seines zweiten römischen Aufenthalts las. Auch die Biographien Giovanni Battista Mansos, *Vita di Torquato Tasso*, die 1621 erstmals veröffentlicht wurde und die sogenannte Tasso-Legende begründete, sowie die 1690 in Paris erschienene Biographie *La Vie du Tasse. Prince des Poètes Italiens* des Abbé Charnes zählten möglicherweise zu seinen Quellen. Vgl. in diesem Zusammenhang den Kommentar Dieter Borchmeyers in dem von ihm hrsg. 5. Band der Dramen Goethes, wie Anm. 32, S. 1395ff.

48 Antonio macht ihm gerade diese Spontaneität zum Vorwurf: „In Einem Augenblicke forderst du/ Was wohlbedächtig nur die Zeit gewährt.“ (II, 3, 1269f., S. 769). Vgl. in diesem Zusammenhang: Günther Martin, „Tasso oder der Augenblick – Goethe und die Zeit“, in: *Goethe-Jahrbuch* 101/1984, S. 187-204.

49 Diese Entfremdung zeigt sich auch, wenn er nach seiner Begegnung mit Antonio, der die höfische Rationalität vertritt, ausruft: „Sein Wesen seine Worte haben mich/ So wunderbar getroffen, daß ich mehr/ Als je mich doppelt fühle, mit mir selbst/ Aufs neue in streitender Verwirrung bin.“ (II, 1, 764-768, S. 755).

Dichter: „Und wenn der Mensch in seiner Qual verstummt,/ Gab mir ein Gott zu sagen, wie ich leide.“ (V, 5, 3432f., S. 833) Die von Goethe hier zum Thema gemachte Geburt des Dichters aus dem Geist der Entfremdung ist bereits in Tassos *Aminta* angelegt. Denn auch der Dichter-Hirte Tirsi verstummt nach einer Schockerfahrung. Der Seher Mopso bringt den Dichter in seinem enthusiastischen Versuch, Natur und Kultur im Gesang zu versöhnen, mit seinem durchdringenden Blick zum Schweigen. Dennoch hebt Tirsi wieder an zu dichten, ja alles deutet darauf hin, daß Tirsi selbst der Dichter des *Aminta* ist, dem es gelingt, eine Harmonie zwischen natürlicher Unmittelbarkeit und jede Spontaneität unterbindender Kultur zu imaginieren. Allerdings bleibt diese Versöhnung ein poetischer Akt, denn nur auf der Ebene des Textes finden Aminta und Silvia zueinander, zu einer Versöhnung des Paares vor den Augen der Zuschauer kommt es nicht. Goethe treibt in seinem *Torquato Tasso* diesen latenten Konflikt an die Oberfläche des Textes und macht den Dichter zur eigentlichen Hauptperson seines Dramas, zu einer modernen Bewußtseinsfigur der Entfremdung, in der sich sowohl Rousseau wie auch Goethe selbst⁵⁰ zu spiegeln scheinen.⁵¹ Ist der Blick des Sehers, vergleichbar mit dem interiorisierten Schleier Silvias, im *Aminta* als Ausdruck beständigen Zweifels, einer Trübung der scheinbar möglichen Transparenz angelegt, so verdichtet sich der Schleier, an dem der Dichter Tasso webt⁵², bei Goethe zu einem Bewußtseinsschleier der Selbstentfremdung.⁵³

50 Für Klaus-Detlef Müller, der Goethes *Tasso* im Kontext von *Dichtung und Wahrheit* interpretiert, wird besonders in Goethes Aufnahme des Ampère-Zitats (Tasso ein gesteigerter Werther, vgl. Anm. 30) deutlich, daß es sich beim *Tasso* um eine „autobiographische Chiffre“ Goethes handelt: „Der Tasso als autobiographische Chiffre ein ‚gesteigerter Werther‘: das bedeutet nicht weniger, als daß die kritischen Erfahrungen des ‚Dienst und Hoflebens‘ bis an die Grenze der Existenzgefährdung gingen.“ (*Autobiographie und Roman. Studien zur literarischen Autobiographie der Goethezeit*, Tübingen 1976, S. 266f.) Müller weist in diesem Zusammenhang auf eine Arbeit Ursula Wertheims mit dem Titel *Von Tasso zu Hafis* (Berlin 1965) hin, in der sie die These vertritt, daß Goethe das Problem der Dichtererexistenz am Fürstenhof bei Hafis wiedergefunden habe und hier den im *Tasso* eingeschlagenen Weg aus größerer Distanz und mit komplexeren Ausdrucksmöglichkeiten beschreibe.

51 Zur Person Torquato Tasso als Identifikationsfigur und Symbol des modernen Dichters vgl. Maria Moog-Grünwald, „Tassos Leid. Zum Ursprung moderner Dichtung“ (in: *arcadia* 21/1986, S. 113-128), die vor allem das Tasso-Bild Goethes, Byrons, Delacroix' und Baudelaires in den Mittelpunkt ihrer Studie stellt. Im Hinblick auf Goethes Verarbeitung des Stoffes weist die Autorin auf eine Betrachtung Montaignes in der *Apologie de Raimond Sebond* hin, der seine Begegnung mit Tasso im Spital und Irrenhaus Sant'Anna zum Ausgangspunkt für eine Reflexion über die Maßlosigkeit eines exuberanten Geistes nehme, den er vom Standpunkt der Vernunft verurteile: „Infinis esprits se treuvent ruinez par leur propre force et souplesse. Quel saut vient de prendre, de sa propre agitation et allegresse, l'un des plus judicieux, ingenieux et plus formés à l'air de cette antique et pure poisie, qu'autre poëte Italien aye de long temps esté? N'a il pas de quoy sçavoir gré à cette sienne vivacité meurtrière? à cette clarté qui l'a aveuglé? à cette exacte et tendue apprehension de la raison qui l'a mis sans raison? à la curieuse et laborieuse queste des sciences qui l'a conduit à la bestise?“ (Montaigne, *Essais*, 2 Bde., hrsg. von Maurice Rat, Paris 1962, Bd. 1, S. 545) In Goethes *Torquato Tasso* werde die Position Montaignes von dem Widerpart Tassos, Antonio, vertreten (S. 115).

52 Goethe nimmt explizit auf die Gewebemetaphorik Bezug, wenn es um die Dichtung Tassos geht. So ruft Tasso: „Wenn ich nicht sinnen oder dichten soll,/ So ist das Leben mir kein Leben

Die Wahlverwandtschaften

Goethe hatte Tasso gleichsam mit den Augen Rousseaus betrachtet und ihn in seinem Drama zur modernen Figur eines unglücklichen Bewußtseins gesteigert. Dabei kam dem Bild des Schleiers eine eher akzidentelle Bedeutung zu. In den *Wahlverwandtschaften*, in denen sich Goethe gleichfalls intensiv mit Rousseau auseinandersetzt, wird das poetische Bild, das in der *Nouvelle Héloïse* das Verhältnis des Bewußtseins zu sich selbst darstellt, nunmehr konstitutiv. In einem Brief an Zelter verwendet Goethe die Metaphorik des Schleiers, um die kaum zu durchdringende Vieldeutigkeit der *Wahlverwandtschaften* zu charakterisieren:

Wo Ihnen auch mein neuer Roman begegnet, nehmen Sie ihn freundlich auf. Ich bin überzeugt, daß Sie der durchsichtige und undurchsichtige Schleier nicht verhindern wird bis auf die eigentlich intentionierte Gestalt hineinzusehen.⁵⁴

Von ästhetischem Interesse ist hier vor allem die Unterscheidung von Durchsichtigkeit und Undurchsichtigkeit des Schleiers, mit der der Text den Rezipienten konfrontiert. Wie in der *Nouvelle Héloïse* entziehen sich vor allem die Charaktere jeder eindeutigen Lesart. Walter Benjamin hat in seinem bedeutenden Essay „Goethes Wahlverwandtschaften“ die „scheinhafte Natur“⁵⁵ der Prota-

mehr./ Verbiere du dem Seidenwurm zu spinnen,/ Wenn er sich schon dem Tode näher spinnt. / Das köstliche Geweb entwickelt er/ Aus seinem Innersten und läßt nicht ab/ Bis er in seinen Sarg sich eingeschlossen.“ (V, 3, 3081-3087, S. 823). Wolfdietrich Rasch weist darauf hin, daß „Spinnen und Weben für Goethe das urtümliche Gleichnis“ darstellen, „unter dem er jegliches Schaffen anschaut, auch das Wirken der Natur selbst, der ‚ewigen Weberin‘, die ‚des Fadens ew'ge Länge, gleichgültig drehend, auf die Spindel schwingt.“ (Goethes Torquato Tasso, wie Anm. 36, S. 49). In Goethes Schauspiel *Epimenides Erwachen* (*Sämtliche Werke nach Epochen seines Schaffens*, hrsg. von Karl Richter, Bd. 9, München 1987, S. 216) findet sich im ersten Aufzug eine Szene, in der die Gewebemetaphorik gleichfalls als Bild einer subjektiven Verstrickung und Entzweiung des Bewußtseins erscheint. So ruft der Dämon der Unterdrückung: „Wie kann das aber wirklich sein/ Das Webende, das immer sich entschleierte?! Verschleierte Gestalten, Ungestalten,/ in ewigem Wechseltrug erneuert! Wo bin ich? Bin ich mir bewußt?“ (I, 15, 548-552).

53 Goethe selbst macht deutlich, wie sehr es ihm auf diesen interiorisierten Konflikt ankommt, wenn er im Hinblick auf seinen *Torquato Tasso* ausführt: „Alles geschieht darin nur innerlich; ich fürchtete daher immer, es werde äußerlich nicht klar genug werden.“ In: *Goethe über seine Dichtungen*, wie Anm. 33, S. 342ff.

54 Goethe an Karl Friedrich Zelter, Jena, 26. August 1809; zit. nach: *Sämtliche Werke*, wie Anm. 2, Bd. 8: *Die Leiden des jungen Werthers. Die Wahlverwandtschaften. Kleine Prosa. Epen*, hrsg. von Waltraud Wiethölter, Frankfurt a. M. 1994, S. 980. Danièle Cohn unterstreicht die poetologische Form der hier von Goethe verwendeten Schleiermetaphorik: „Ces mots de Goethe qui accompagnent l'envoi des *Affinités électives* ne sont pas seulement une adresse à un lecteur qu'il espère bienveillant. Ils préviennent que devant cet ouvrage, seul un œil bienveillant et exercé sera en mesure de regarder le visible et l'invisible, de conserver au voile sa double fonction pour parvenir au secret de la forme. La morphologie est donc dans ce roman mise en question, mais la forme n'y est pas détruite.“ (D. C., *La Lyre d'Orphée. Goethe et l'esthétique*, Paris 1999, S. 187f.).

55 Walter Benjamin, „Goethes Wahlverwandtschaften“, in: W.B., *Schriften*, hrsg. von Th. W. Adorno und G. Adorno, Frankfurt a. M. 1955, Bd. 1, S. 54-140, hier S. 111. Im Hinblick auf Goethes Brief an Zelter heißt es bei Benjamin: „Das Wort vom Schleier war ihm mehr als Bild –

gonisten herausgearbeitet. Schienen die Prinzessin und Leonore in dem künstlichen Arkadien Belriguardo der Poesie Tassos „recht beglückte Schäferinnen“, so scheinen Eduard und Charlotte zu Beginn des Romans ein der Aufklärung verpflichtetes Paar,⁵⁶ das auf die Vernunft vertraut und sich selbst zu durchschauen glaubt. Eduard argumentiert mit seinem durch Erfahrung aufgeklärten Bewußtsein, wenn er die Konflikte befürchtende Charlotte davon zu überzeugen sucht, daß der Hauptmann eine Bereicherung ihrer Zweisamkeit darstelle:

Das kann wohl geschehen, versetzte Eduard, bei Menschen, die nur dunkel vor sich hin leben, nicht bei solchen, die schon durch Erfahrung aufgeklärt sich mehr bewußt sind.⁵⁷

In Charlottes Entgegnung wird die Gefahr einer nur scheinbar transparenten Bewußtseinsstruktur bereits angedeutet: „Das Bewußtsein, mein Liebster, entgegnete Charlotte, ist keine hinlängliche Waffe, ja manchmal eine gefährliche, für den der sie führt;“ (ebd.) Die Charaktere scheinen sich selbst und dem Leser zunächst durchsichtig, doch wie bei Rousseau handelt es sich um eine Täuschung des Bewußtseins; immer mehr werden sie sich und dem Leser zum Rätsel. Der zunächst durchsichtige Textschleier verdichtet sich zum undurchdringlichen Gewebe, das der Bewußtseinsstruktur der Charaktere entspricht. Eduard und Charlotte, die versuchen, die Zeit einzuholen und ihre einst verhinderte Liebesbeziehung in der Einsamkeit ihres Landgutes zu leben, gestehen sich nicht ein, daß sie sich nichts mehr zu sagen haben, Charlotte wird sich lange Zeit über ihre wahren Gefühle zum Hauptmann täuschen, der Hauptmann seinerseits verdrängt eine Vergangenheit, die sich dem Leser nur in Andeutungen erschließt.⁵⁸

es ist die Hülle, welche immer wieder ihn bewegen mußte, wo er um Einsicht in die Schönheit rang.“ (S. 135).

56 Bernhard Buschendorf hat in seinem Buch *Goethes mythische Denkform. Zur Ikonographie der „Wahlverwandtschaften“*, Frankfurt a. M. 1986, gezeigt, daß auch die *Wahlverwandtschaften* in der Tradition der arkadischen Dichtung stehen: „Nicht nur die Landschaft, auch der Roman selbst ist [...] vom Geist Arkadiens geprägt, erprobt er doch unter den Bedingungen der bürgerlichen Gesellschaft die Möglichkeit eines problematischen Zwischenreichs, das zwar von der Welt pastoral entfernt, mit den Malen der Realität aber so sehr behaftet ist, daß es nur mehr der Abglanz eines Goldenen Zeitalters sein kann, auf das es als auf seinen unerreichbaren Maßstab in Trauer bezogen bleibt.“ (S. 79).

57 Johann Wolfgang Goethe, *Die Wahlverwandtschaften*, wie Anm. 54, I, 1, S. 277.

58 In der Forschung gibt es zahlreiche Versuche, die Novelle von den wunderlichen Nachbarskindern und die geheimnisvolle Rolle, die dem Hauptmann darin zuteil geworden sein mag, zu deuten. Entweder der Hauptmann war der abgewiesene Verlobte, wie Walter Benjamin („Erwähnung von François-Poncet“, in: W. B., *Gesammelte Schriften*, hrsg. von Rolf Tiedemann und Hermann Schweppenhäuser, Frankfurt a. M. 1974, I, 3, S. 839) mutmaßt, oder er war der Rettende und auserwählte Bräutigam (Bernhard Buschendorf, wie Anm. 56, S. 84ff.), dann fragt es sich, warum er die geliebte Braut inzwischen verloren hat, und ob seine Liebe zu Charlotte vor dieser absoluten Liebe Bestand hat. Vgl. in diesem Zusammenhang auch Friedrich A. Kittler, der dem Rätsel um die Novelle nachgeht und versucht, die Rolle des Hauptmanns aufzuspüren: „An der Stelle des Realen aber klafft beim Hauptmann ein Loch. Aufspüren kann es nur eine detektivische Lesart des schönen Scheins [...]. Denn das Zentrum des Romans, die Novelle von den wunderlichen Nachbarskindern, meldet und versteckt ein Geheimnis der Gewalt [...] Aus der kriminalistischen Kombination dieser sämtlichen Indizien folgt zwingend: Die Novellenhand-

Selbst die bedingungslose Liebe zwischen Ottilie und Eduard ist von Selbstlügen, Verdrängung und scheinhaften Hoffnungen geprägt. In seinem Egoismus glaubt Eduard, zur Liebe geboren zu sein.⁵⁹ Ottilie verläßt, ohne es zu merken, die ihr vorgezeichnete Bahn, verschließt ihre Augen vor der Realität der ehelichen Verbindung zwischen Eduard und Charlotte. Sie wird sich schließlich in einer Form in ihr Inneres zurückziehen, die es sowohl den sie umgebenden Protagonisten wie auch den Lesern unmöglich macht, ihre Intentionen zu durchschauen und ihren Tod zu erklären.⁶⁰ Eine Flut von Interpretationsansätzen zeugt von diesem rezeptionsästhetischen Rätsel.⁶¹

Wie Rousseau verwendet Goethe das Bild des Schleiers auch innerhalb der *Wahlverwandtschaften*, um das Verhältnis von Selbsttäuschung und scheinbarer Selbstdurchdringung zum Ausdruck zu bringen. So heißt es im Hinblick auf Ottilie, der sich im Gespräch mit dem englischen Lord die traurige Situation des herumirrenden Eduard unverhofft erschließt: „[...] Ottilie ward durch diese traulichen Reden in den schrecklichsten Zustand versetzt: denn es zerriß mit Gewalt vor ihr der anmutige Schleier [...].“ (S. 468) Die Klarheit, mit der sie nunmehr ihre Situation zu durchschauen glaubt, wird sich aber ihrerseits als neue Illusion erweisen: „Gewaltsamer hatte sie kein dumpfer Schmerz ergriffen, als

lung hat stattgefunden und zwar als einziges Drama im Leben des Hauptmanns. Die Frau, die ihn liebte, ist ins Wasser gesprungen und nur nicht gerettet worden. Andere Lösungen der zweiten Unbekannten sind unerfindlich.“ F. K., „Ottilie Hauptmann“, in: *Goethes Wahlverwandtschaften. Kritische Modelle und Diskursanalysen zum Mythos Literatur*, hrsg. von Norbert W. Bolz, Hildesheim 1981, S. 260-275, hier S. 266ff.

59 So erklärt er Mittler: „[...] ich hatte das noch nicht gefunden worin ich mich als Meister zeigen kann. Ich will den sehen, der mich im Talent des Liebens übertrifft.“ (S. 388) Raimar Stefan Zons hat in seiner Analyse der *Wahlverwandtschaften* besonders auf die narzißtische Komponente im Wesen Eduards hingewiesen. Ottilie interpretiert er als Echo – sie imitiere seine Handschrift, habe wie er Kopfschmerzen, nur auf der spiegelverkehrten Seite: „Als sei seine Schrift Stimme und er selbst wirklich ‚Narziss‘, spielt das opake Initialenanagramm des Romans Eduards Verhältnis zu seinen Frauen, zu sich selbst und zum Roman ironisch durch: Eduard, Charlotte, Ottilie – Echo!“ (R. Z., „Ein Denkmal voriger Zeiten. Über die Wahlverwandtschaften“, in: *Goethes Wahlverwandtschaften*, hrsg. von N. W. Bolz, wie Anm. 58, S. 323-352, hier S. 345. Vgl. dazu auch die Analyse von Waltraud Wiethölter, in: „Legenden. Zur Mythologie von Goethes *Wahlverwandtschaften*“, in: *Deutsche Vierteljahrsschrift* 56/1982, S. 1-64, in diesem Zusammenhang vor allem S. 8-21.

60 Hennig Brinkmann hebt in seinem Aufsatz „Zur Sprache der *Wahlverwandtschaften*“ hervor, daß von dem Augenblick an, da Ottilie nach ihrer Begegnung mit Eduard in dem Wirtshaus zurückkommt, Ottilie sich gänzlich der Interpretation durch ihre Umgebung entziehe: „Niemand hat von da an Einsicht in Ottilies Inneres, nur von außen kann man ahnen, was in ihr vorgeht. ‚Aber mein Inneres überlaß mir selbst!‘ Damit wehrt sie jeden Versuch ab, die Unantastbarkeit ihres Herzens zu berühren.“ In: *Goethes Roman Die Wahlverwandtschaften*, hrsg. von Ewald Rösch, Darmstadt 1975, S. 236-262, hier S. 250.

61 Waltraud Wiethölter unterstreicht, daß „allein Ottiliens Schweigen das in sich kreisende Gespräch der *Wahlverwandten*“ durchbreche, indem es auf der letzten Position der metaphorischen Substitutenfolge ein als Nullwert zu lesendes O plaziert und durch dieses ‚zero‘, das offen oder versteckt im Namen aller Figuren, das Kind nicht ausgenommen, die latente Leerstelle anzeigt, die gesamte Gleichung gegen Null führt.“ In: „Legenden. Zur Mythologie von Goethes *Wahlverwandtschaften*“, wie A. 59, S. 6. Vgl. in diesem Zusammenhang auch: J. Hillis Miller, „A ‚buchstäbliches‘ Reading of *The elective Affinities*“, in: *Glyph* 6/1979, S. 1-23, hier S. 19.

diese Klarheit, die sie sich noch klarer zu machen strebte [...]. Der Zustand Eduards kam ihr so kümmerlich, so jämmerlich vor, daß sie sich entschloß, es koste was es wolle, zu seiner Wiedervereinigung mit Charlotten alles beizutragen [...].“ (S. 469)

Die ganze Komplexität dieser Problematik eines sich selbst entzogenen Subjekts verdichtet sich in dem „novellistischen Kern“⁶² der *Wahlverwandtschaften*, in der unerhörten Begebenheit einer physiognomischen Prägung des Wunderkindes in dem „doppelten Ehebruch durch Phantasie“⁶³. Und gerade diese halb imaginäre, halb wirkliche Zeugung des Kindes von Charlotte und Eduard, das die Züge des Hauptmanns und Ottilies tragen wird, erscheint im Zeichen des Schleiers, wenn Eduard Ottilie erklärt:

Laß mich einen Schleier werfen über jene unselige Stunde, die diesem Wesen das Dasein gab. Soll ich deine reine Seele mit dem unglücklichen Gedanken erschrecken, daß Mann und Frau entfremdet sich einander ans Herz drücken und einen gesetzlichen Bund durch lebhaftere Wünsche entheiligen können! [...] dies Kind ist aus einem doppelten Ehebruch erzeugt! es trennt mich von meiner Gattin und meine Gattin von mir, wie es uns hätte verbinden sollen. (S. 492)

Kommt das Konzept einer Ästhetik des Schleiers in der Metasprache an die Oberfläche, wenn Goethe von den undurchsichtigen und durchsichtigen Schleieren spricht, die die Struktur seines Werks auszeichnen, und wird der Ehebruch der Phantasie im Rückblick mit einem Schleier umgeben⁶⁴, so verfolgt Goethe in der poetischen Realisierung eine indirekte Semantisierung. Das den Text organisierende Konzept des Schleiers kommt nicht an die Textoberfläche der Sprache, sondern die die Schleiermetaphorik charakterisierende Struktur von Anwesenheit und Abwesenheit, Trennung und Projektion hält das Bild präsent. In einem Gespräch mit Riemer beschreibt Goethe ein ähnliches Phänomen indirekter poetischer Realisierung, wenn er davon spricht, daß „der Kampf des Sittlichen mit der Neigung“ in seinem Roman „hinter die Szene verlegt“ sei und man gleichwohl sehe, „daß er vorgegangen sein müsse.“⁶⁵ Auch das Bild des Schleiers ist gleichsam hinter die Szene verlegt und prägt indirekt die komplexe semantische Struktur des Textes, der das Verhältnis des Bewußtseins zu sich selbst und seine Projektionen abzubilden sucht. Die physische Begegnung zwischen Charlotte und Eduard steht von Anfang an im Zeichen des Imaginären. Eduard glaubt,

62 Paul Stöcklein, *Wege zum späten Goethe. Dichtung. Gedanke. Zeichnung. Interpretationen um ein Thema*, (Hamburg 1949) ³Darmstadt 1970, S. 7-80, hier S. 17.

63 Jacobi an Köppen (12. Jan. 1810), zit. nach *Goethes Werke*, 14 Bde., hrsg. von Benno von Wiese und Erich Trunz, Bd. 6/1: Romane und Novellen, Hamburg 1951, S. 645.

64 Jutta Steinbiß weist in ihrer Arbeit *Der „freundliche Augenblick“. Versuch über Goethes „Wahlverwandtschaften“*, Zürich/München 1983, darauf hin, daß Eduard hier „das Bild des Schleiers [verwendet], das wie eine umgangssprachliche Metapher anmutet, in der tiefen Bedeutung die das Schlüsselwort in Goethes Ästhetik verkörpert – allerdings gebraucht, mißbraucht in seinem vorausseilenden Wunschdenken. Der Schleier soll verhüllen, daß er sich mit Charlotte vereinigt hat, gleichzeitig *ent*-hüllen, daß Ottilie gemeint und betroffen war.“ S. 53.

65 Zit. nach *Goethes Werke*, Bd. 6, wie Anm. 63, S. 622.

Ottilie zu sehen, als er sich in der Nacht vor der Tür zu Charlottes Zimmer befindet: „Durch die Finsternis ganz in sich selbst geengt sah er sie sitzen, schreiben; er glaubte zu ihr zu treten, sie zu sehen, [...] er fühlte ein unüberwindliches Verlangen ihr noch einmal nahe zu sein.“ (S. 351) Ohne sich dessen bewußt zu werden, überträgt er sein Verlangen in einer „sonderbaren Verwechslung“, die „in seiner Seele“ vorging, auf Charlotte und klopft an ihre Tür. Charlotte hört das Klopfen zunächst nicht, weil sie ihrerseits die Präsenz des Hauptmanns imaginiert: „Der Hauptmann schien vor ihr zu stehen.“ (Ebd.) In einer ersten Stufe der imaginären „Verwechslung“ stehen die Ehepartner diesseits und jenseits einer Tapetentür. Im Gegensatz zu einer schweren Holztür fungiert die ‚unsichtbare‘, in der Tapete dissimulierte Tür wie eine Membran, die Stimme kann sie durchdringen, und verleitet die Imagination, Bilder hinter die Tapetentür zu projizieren. So glaubt Charlotte, als sie auf ihre Frage „Ist jemand da?“ die Antwort „Ich bins“ vernimmt, sogleich den Hauptmann jenseits der Tür: „Wer? entgegnete Charlotte, die den Ton nicht unterscheiden konnte. Ihr stand des Hauptmanns Gestalt vor der Türe.“ (S. 352) In der Liebesumarmung übernimmt der dunkle Schleier der „Lampendämmerung“ die Funktion des akustischen Schleiers der Tapetentür, weil die Dämmerung erlaubt, das Bild des Anwesenden auszublenden und den anwesenden Körper zur Projektionsfläche für den abwesenden geliebten Partner werden zu lassen:

Eduard [...] löschte zuletzt mutwillig die Kerze aus. In der Lampendämmerung sogleich behauptete die innre Neigung, behauptete die Einbildungskraft ihre Rechte über das Wirkliche. Eduard hielt nur Ottilien in seinen Armen; Charlotten schwebte der Hauptmann näher oder ferner vor der Seele, und so verwebten, wundersam genug, sich Abwesendes und Gegenwärtiges reizend und wonnevoll durcheinander. (S. 353)

In einer *mise en abyme* projiziert Goethe den poetischen Zeugungsakt in den imaginativen Zeugungsakt des Wunderkindes: die Einbildungskraft behauptet ihre Rechte über das Wirkliche. In einem Austausch zwischen imaginärer und physischer Wirklichkeit entsteht ein Gewebe der Phantasie. Das aus Abwesendem und Gegenwärtigem gewobene Geschöpf ist das „Ebenbild“ (S. 496) des Hauptmanns und blickt mit den großen schwarzen Augen (S. 492) Ottilies in die Welt. Spuren des Imaginären objektivieren sich in dem Kind. Goethe war sich der fiktionalen Kühnheit seines Unterfangens wohl bewußt, wenn er in einem Brief vom 31. Dezember 1809 an Karl Friedrich von Reinhard eine ganz ähnliche Formulierung gebraucht, um sein Werk zu verteidigen:

Wenn ungeachtet alles Tadelns und Geschreis das was das Büchlein enthält, als ein unveränderliches Factum vor der Einbildungskraft steht, wenn man sieht, daß man mit allem Willen und Widerwillen daran doch nichts ändert; so läßt man sich in der Fabel zuletzt auch so ein apprehensives Wunderkind gefallen, wie man sich in der Geschichte nach einigen Jahren die Hinrichtung eines alten Königs und die Krönung eines neuen Kaisers gefallen läßt. Das Gedichtete behauptet sein Recht, wie das Geschehene.⁶⁶

66 In: *Die Wahlverwandtschaften*, hrsg. von Waltraud Wiethölter, wie Anm. 54, S. 982.

Indem das aus Abwesendem und Gegenwärtigem gewobene Geschöpf zum Inbegriff der poetischen Kreativität wird, konkretisiert sich in ihm die imaginäre Projektion hinter den Schleier des Bewußtseins.

Die Rousseausche Selbstentzogenheit des Subjekts findet in der Schwangerschaft Charlottes ihre intensivste Steigerung.⁶⁷ Der doppelte „Ehebruch durch Phantasie“ stellte bereits einen ersten Identitätsverlust dar, weil jeder Partner in den Augen des Andern seine Identität verloren hat. Eduards „Ich bins“ jenseits der Tür wird von Charlotte mit dem „ich“ des Hauptmanns „verwechselt“. In der Schwangerschaft Charlottes, einem Bild für die „Arbeit des Unbewußten“⁶⁸, behauptet die Einbildungskraft gegen den Willen der Mutter ihr Recht. Denn Charlotte, die ihre Schwangerschaft als Zeichen ihrer Bindung an Eduard versteht, trägt, ohne es zu wissen, ein Kind von der „Bildung des Hauptmanns“, mit den Augen Ottilies unter dem Herzen.⁶⁹ So erklärt sie Mittler froh: „Ich muß glauben, ich muß hoffen, daß alles sich wieder geben, daß Eduard sich wieder nähern werde. Wie kann es auch wohl anders sein, da Sie mich guter Hoffnung finden.“ (S. 391) Sie verdrängt jene Nacht, in der Eduard zur Projektionsfläche für die „Luftgestalt“ des Hauptmanns wurde, die ihr „vor der Seele schwebte“, und schreibt an Eduard:

„Gedenke jener nächtlichen Stunden, in denen du deine Gattin abenteuerlich als Liebender besuchtest, sie unwiderstehlich an dich zogst, sie als eine Geliebte, als eine Braut in die Arme schlossest. Laß uns in dieser seltsamen Zufälligkeit eine Fügung des Himmels verehren, die für ein neues Band unserer Verhältnisse gesorgt hat, in dem Augenblick da das Glück unsres Lebens auseinander zu fallen und zu verschwinden droht.“ (S. 392)

Die „seltsame Verwechslung“ wird zur „seltsamen Zufälligkeit“ uminterpretiert, doch das Imaginäre webt jenseits ihres Bewußtseins „Abwesendes und Gegenwärtiges durcheinander“, bis das „Wunderkind“ schließlich das Licht der Welt erblickt.

67 Bernhard Buschendorf spricht im Hinblick auf diese Szene von einer „doppelbödig[e] Semantik“, weil sich gerade hier zwei inkompatible Traditionen Arkadiens begegneten: „Einerseits haben sie heidnische Intentionen, streben nach Wiederbelebung eines erotischen Arkadien und sind an Liebesfreiheit interessiert, andererseits aber und in gleichem Maße sind sie an christlich-bürgerlichen Werten orientiert, wollen ein Arkadien idealer Sittlichkeit, und Treue ist ihnen unverzichtbar. [...] Und diese spannungsreiche Interferenz des Geistes beider Arkadien manifestiert sich besonders markant in jener nächtlichen Zusammenkunft [...]“. (Wie Anm. 56, S. 106f.)

68 Gonthier-Louis Fink, „Goethes *Wahlverwandtschaften*. Romanstruktur und Zeitaspekte“, in: *Goethes Roman Die Wahlverwandtschaften*, wie Anm. 60, S. 438-483, hier S. 452. Zuerst erschienen in den *Recherches Germaniques* 1971, S. 58-100 mit dem Titel „*Les Wahlverwandtschaften* de J. W. Goethe“; aus dem Französischen übersetzt vom Verfasser.

69 Jutta Steinbiß unterstreicht in ihrer Interpretation, „[...] sie selbst [Charlotte] nimmt in keiner Situation die rätselhaften wahlverwandten Ähnlichkeiten wahr; daß sie die Beobachtungen der anderen Personen zur Kenntnis nähme, wird nirgendwo vermerkt.“ (wie Anm. 63, S. 63) Ottilie und Mittler nehmen als erste, unabhängig voneinander, die Ähnlichkeiten bei der Taufe wahr. Eduard fallen die Ähnlichkeiten bei seiner Begegnung mit dem Kind sogleich auf, und auch der Hauptmann erkennt die eigenen Züge schließlich in dem kleinen Leichnam.

Goethe stellt dieser leiblichen Mutter des Kindes in Ottilie eine imaginative Mutter gegenüber, die Eduard in jener Nacht als die eigentliche „Braut“ umarmt. Der Mythos von der unbefleckten Empfängnis verkehrt sich, wie Wolf Kittler es formuliert, „in die Geschichte einer stellvertretenden Geburt“.⁷⁰ Ist der Hauptmann der ‚eigentliche‘ Vater des Kindes, so ist Ottilie seine ‚eigentliche‘ Mutter. Sie wird das Kind, dessen physischer Kontakt zur Mutter auch dadurch unterbunden ist, daß es gleich mit der Flasche ernährt wird, mit sich herumtragen. Nur sie sieht man innig verbunden mit dem Kind⁷¹:

Sie hatte vorzüglich die Sorge für das Kind übernommen, dessen unmittelbare Pflegerin sie um so mehr werden konnte, als man es [...] mit Milch und Wasser aufziehen sich entschieden hatte. Es sollte in jener schönen Zeit der freien Luft genießen; und so trug sie es am liebsten selbst heraus, trug das schlafende unbewußte zwischen Blumen und Blüten her [...]. (S. 461)

Goethe macht im Bild der mit sich selbst entzweiten Mutter Charlotte vor allem den irrationalen Aspekt der menschlichen Seele, die Schleier des Bewußtseins, zum Thema. In der Gestalt Ottilies wird der Schleier zu einem Reflexionsmedium für die romantisch-religiöse Erfahrung. Die Frage nach dem Verhältnis von Bewußtsein und Unbewußtem wird als Frage nach dem Verhältnis von Religion und Imagination neu gestellt. In diesem Kontext kommt dem Bild des Schleiers wieder eine entscheidende Funktion zu. Von Bedeutung ist hier ein belebtes Bild, das der Architekt vor der Geburt von Charlottes Kind am Weihnachtstag inszeniert und in dem er Ottilie „auf seine Weise zur Mutter Gottes“ (S. 438) erhebt.⁷² Charlotte ist die einzige Adressatin dieses Schauspiels:

Als der Vorhang sich hob, war Charlotte wirklich überrascht. [...] Der ganze Raum war eher nächtlich als dämmernd [...] Glücklicherweise war das Kind in der anmutigsten Stellung eingeschlafen, so daß nichts die Betrachtung störte, wenn der Blick auf der scheinbaren Mutter verweilte, die mit unendlicher Anmut einen Schleier aufgehoben hatte, um den verborgenen Schatz zu offenbaren. (S. 438f.)

70 Wolf Kittler, „Goethes Wahlverwandtschaften. Sociale Verhältnisse symbolisch dargestellt, in: *Goethes Wahlverwandtschaften*, hrsg. von N. W. Bolz, wie Anm. 58, S. 230-259, hier S. 246.

71 Horst Turk vertritt in seiner Studie „Goethes *Wahlverwandtschaften*: ‚der doppelte Ehebruch durch Phantasie“ (in: *Urszenen. Literaturwissenschaft als Diskursanalyse und Diskurskritik*, hrsg. von Friedrich A. Kittler und Horst Turk, Frankfurt a. M. 1977, S. 202- 222) die These, daß Ottilie sich durch die Ähnlichkeit mit dem Kind in ihrem Innersten vernichtet sehe: „Eduard hat in den Armen einer anderen ihren Blick gezeugt. Sie besitzt sich nicht mehr, es sei denn in Verbindung mit dem Kind. Sie ist – durch den Ehebruch der Gatten, der für sie ein Bruch der Liebe ist – sich selbst entwendet worden.“ (S. 215).

72 Gabrielle Bersier weist in ihrer Arbeit, die sich bemüht, Schlegels Einfluß auf Goethe zu unterstreichen, nach, daß hier die fromme Geste der Madonna mit dem Schleier bzw. mit dem Diadem von Raffael nachgeahmt werde, die Schlegel aus Paris mit Ergriffenheit geschildert habe. In: G. B., *Goethes Rätselparodie der Romantik. Eine neue Lesart der Wahlverwandtschaften*, Tübingen 1997, hier S. 178. Vgl. auch die ausführliche Studie von Waltraud Wiethölter, „Legenden. Zur Mythologie von Goethes *Wahlverwandtschaften*“, wie Anm. 59, die das „aufgrund diskreter Bild- und Bibelzitate ikonographisch rekonstruierbare Marienleben“ Ottilies verfolgt (S. 22) und Poussins *Treppenmadonna* aus dem Jahre 1648 als ikonographisches Modell für die Sterbeszene Ottilies heranzieht. (S. 29).

Es handelt sich um einen doppelten Akt der Offenbarung: Der Vorhang eröffnet den Blick auf eine Theaterszene, die Ottilie als scheinbare Mutter inszeniert. Zugleich offenbart Ottilie selbst das hinter einem Schleier verborgene Kind. Ästhetische Inszenierung und religiöse Offenbarung treten in ein komplexes Verhältnis wechselseitiger Verschränkung. Der schwangeren Charlotte verschließt sich die religiöse Dimension der Szene, auch den ästhetischen Aspekt nimmt sie nur halb wahr, weil sich ihre Aufmerksamkeit auf das von Ottilie offenbarte Kind richtet:

Charlotten erfreute das schöne Gebilde, doch wirkte hauptsächlich das Kind auf sie. Ihre Augen strömten von Tränen und sie stellte sich auf das lebhafteste vor, daß sie ein ähnliches liebes Geschöpf bald auf ihrem Schoße zu hoffen habe. (S. 440)

Ohne daß es den beiden Frauen bewußt wird, offenbart Ottilie Charlotte die verborgene Seite ihrer selbst.⁷³ Denn Charlotte ist nur die leibliche Mutter eines Kindes, das Ottilies Augen haben wird. Nicht zufällig nimmt Goethe im Zusammenhang mit dem Schauspiel noch einmal auf diese Augen Bezug, wenn es vom Architekten heißt: „[...] es schien ihm unmöglich von Ottiliens Augen zu scheiden“ (S. 438)⁷⁴. Indem Ottilie den das Kind verbergenden Schleier hebt, macht sie sichtbar, was sich ihrem und Charlottes Bewußtsein entzieht: die Konkretisation des Imaginären.

Anders als Charlotte erschließt sich Ottilie aber der religiöse Erfahrungshorizont der von ihr selbst gespielten Szene:

Und wer beschreibt auch die Miene der neugeschaffenen Himmelskönigin? Die reinste Demut, das liebenswürdigste Gefühl von Bescheidenheit bei einer großen unverdient erhaltenen Ehre, einem unbegreiflich unermesslichen Glück, bildete sich in ihren Zügen, sowohl indem sich ihre eigene Empfindung, als indem sich die Vorstellung ausdrückte, die sie sich von dem machen konnte, was sie spielte. (S. 439f.)

Der sich ihr selbst hinter dem Schleier offenbarende „verborgene Schatz“ scheint im Kontext des Romans das Kind, mit dem Eduard sie auf wunderbare Weise zur Mutter machen wird. Und wie die Figur, die sie spielt, wird sie ihre Liebe zu Eduard und ‚seinem‘ Kind als ein unbegreifliches, unermessliches Glück betrachten, ohne Fragen zu stellen und ohne zu versuchen, sich wie Charlotte von

73 Auch Friedrich Nemeč (*Die Ökonomie der Wahlverwandtschaften*, München 1973) folgert, daß der ‚verborgene Schatz‘, den Ottilie offenbare, indem sie den „Schleier“ aufhebt, „die Licht spendende und ans Licht tretende Wahrheit, wie sie hier im lebenden Bild vorgestellt und im Roman ausgetragen wird“, sei. (S. 86) Allerdings geht er wohl doch zu weit, wenn er die etymologische Bedeutung von „scheinbar“ untersucht und die Nachsilbe „bar“ von „beran = hervorbringen, gebären“, ableitet: „scheinbar heißt so gesehen: den Schein zur Welt bringen.“ (Ebd. Anm. 157).

74 Waltraud Wiethölter weist im Kommentar ihrer Ausgabe der *Wahlverwandtschaften* darauf hin, daß die Augen Ottilies als „das traditionelle ikonographische Attribut der hl. Odilie zu gelten haben, einer Kultfigur [...], der nicht allein nachgesagt wird, es seien dank ihrer Fürsprache die Augenkranken wieder gesund und die Blinden sehend geworden, nach der auch Goethe einer Anmerkung im 11. Buch von *Dichtung und Wahrheit* zufolge die Gestalt der Ottilie gemodelt haben will. Aus der Wundertäterin der Legende ist dadurch eine Art Augenwunder, ist – mit dem Text zu reden – ein ‚wahrer Augentrost‘ geworden [...]“. (Wie Anm. 54, S. 1000f.).

rationalen Erwägungen leiten zu lassen. Sie macht sich „eine Vorstellung, von dem, was sie spielt“, aber „ihre eigenen Empfindungen“ sind nicht weniger affiziert. Das imaginäre Potential der christlichen Religion geht in den eigenen Erfahrungshorizont über, wobei sich die Grenzen zwischen beiden Bereichen im Augenblick der Offenbarung verwischen.

Auf einer übergeordneten Ebene ist das vom Architekten inszenierte Tableau ein Kunstwerk, das religiöse Bildlichkeit ästhetisiert. Hier ‚behauptet das Gedichtete sein Recht‘ über das Religiöse. So weist der Erzähler darauf hin, daß die Figur der Hirten angesichts des offenbarten Kindes mehr „Verwunderung und Lust“ als „Bewunderung und Verehrung“ zum Ausdruck bringe. Es wird bedauert, daß kein „gefühlvoller Kenner“ vorhanden sei, der die ästhetischen Qualitäten des Bildes zu schätzen weiß: „Der Architekt allein [...] hatte, obgleich nicht in dem genauesten Standpunkt, noch den größten Genuß.“ (S. 439) Der Topos einer himmlischen Offenbarung wird ästhetisiert und zugleich in der Gestalt Otilies transzendiert. Der Architekt hat nur Augen für Otilies Schönheit. Otilie hat an der religiösen Erfahrung als Schauspielerin nurmehr vermittelt teil.

Dem gespielten Bild auf der Bühne entspricht ein Blick auf Otilie mit dem wie in der Theaterszene schlafenden Kind Charlottes. Der Autor ist jetzt an die Stelle des Architekten getreten und hat seinerseits ein Tableau inszeniert:

Otilie hatte diesen Nachmittag einen Spaziergang an den See gemacht. Sie trug das Kind und las im Gehen nach ihrer Gewohnheit. So gelangte sie zu den Eichen bei der Überfahrt. Der Knabe war eingeschlafen; sie setzte sich, legte ihn neben sich nieder und fuhr fort zu lesen. Das Buch war eins von denen die ein zartes Gemüt an sich ziehen und nicht wieder los lassen. Sie vergaß Zeit und Stunde [...] sie saß versenkt in ihr Buch, in sich selbst, so liebenswürdig anzusehen, daß die Bäume, die Sträucher rings umher hätten belebt, mit Augen begabt sein sollen, um sie zu bewundern und sich an ihr zu erfreuen. (S. 491)

Gabrielle Bersier hat gezeigt, daß auch dieses Bild Otilies Madonnenvorstellungen evoziert⁷⁵ und hat auf einige mögliche Inspirationsquellen Goethes hingewiesen. In vielen Abbildungen erscheint Maria als Lesende. Fraglos vertieft sie sich in die Lektüre des alten Testaments, das ihre eigene Geschichte typologisch birgt. In einer komplexen Verschränkung von Vorzeitigkeit und Nachzeitigkeit offenbart sich ihr in der Schrift die eigene Erfahrung. Wenn Goethe das Bild der lesenden Maria in Otilie aufruft, wird die religiöse Bildlichkeit erneut ästhetisiert. Otilie liest in einem Roman – vielleicht in der *Nouvelle Héloïse* – dessen Suggestivität sie „Zeit und Stunde“ vergessen läßt. Sie ist „in ihr Buch“ – „in sich selbst“ versenkt. Wie im Bild der lesenden Maria evoziert, scheinen Schrift und Ich unvermittelt identisch. Goethe hat diese spezifische Form der Symbiose mit

75 In ihrer Studie weist Gabrielle Bersier auf ein weiteres Werk Raffaels hin, das Schlegel ebenfalls beschreibt und bei dem eine sitzende Madonna mit Buch und kleinem Kind in freier landschaftlicher Umgebung mit See und Bergen im Hintergrund abgebildet ist. (Wie Anm. 72, S. 180ff.).

dem Buch bereits am Beispiel Eduards verfolgt, der es nicht erträgt, wenn Charlotte ihm beim Vorlesen in das Buch blickt. Eduard erklärt ihr:

Das Geschriebene, das Gedruckte tritt an die Stelle meines eigenen Sinnes, meines eigenen Herzens; [...] Wenn mir Jemand ins Buch sieht, so ist mir immer als wenn ich in zwei Stücke gerissen würde. (S. 299)

Wie Ottilie versenkt er sich in sich selbst, wenn er sich ins Buch versenkt. Aus diesem Grund ist sie die einzige, die ihm beim Vorlesen ins Buch schauen darf. Goethe macht hier ein komplexes Phänomen der Rezeption zum Thema. Das produktiv Imaginäre scheint bei Eduard und Ottilie während der Lektüre unmittelbar in das rezeptiv Imaginäre überzugehen. Im Kind, dessen physiognomische Merkmale kraft der Einbildung geformt wurden, konkretisiert sich diese Aufhebung des Unterschieds zwischen Imagination und Wirklichkeit. Buch und Kind stellen gleichermaßen ein Gewebe der Phantasie dar, das sich der ‚Arbeit‘ der Imagination verdankt. Goethe hat diese Korrespondenz zwischen Buch und Kind im Verlauf des Romans in dramatischer Form gesteigert. Wandelt Ottilie mit dem Kind im Verlauf des Romans stets lesend einher, so werden Kind und Buch schließlich gemeinsam in den See stürzen, weil Ottilie sich allzusehr ihrer Imagination überläßt. Ganz vertieft in die Welt ihrer Lektüre, wird sie von dem aus einem Busch hervorbrechenden Eduard, den sie viele Monate nicht gesehen hat, überrascht. Er ist entschlossen, sich von Charlotte scheiden zu lassen, um Ottilie zu heiraten. Als sie auf das Kind „deutet“ (S. 492), gesteht er den ‚doppelten Ehebruch durch Phantasie‘ ein und will „einen Schleier werfen über jene unselige Stunde, die diesem Wesen sein Dasein gab“ (ebd.). Der Schleier, in dem sich das Phantasiegewebe selbst zu konkretisieren scheint, bestimmt erneut die indirekte Semantik der folgenden Szene. Ottilie bittet Eduard sich zu entfernen, um zunächst die Einwilligung Charlottes zu erhalten. Das Paar eilt dieser Entscheidung jedoch bereits voraus:

Sie wähten, sie glaubten einander anzugehören; sie wechselten zum erstenmal unterschiedene, freie Küsse und trennten sich gewaltsam und schmerzlich. (S. 493)

Die gewähnte Vereinigung mit Eduard läßt Ottilie den Bezug zur Realität ganz verlieren. Die Natur scheint diesen Schleier des Bewußtseins abzubilden, wenn ein Nebel in der Dämmerung aufzieht und die Klarheit des Abends trübt: „Die Sonne war untergegangen und es dämmerte schon und duftete feucht um den See.“ (Ebd.)⁷⁶ Ottilies Sinne sind verwirrt, sie scheint wie der beim Vorlesen

76 Hennig Brinkmann hebt in seiner Interpretation der Textstelle die einbrechende Dämmerung und den feuchten Duft hervor: „[...] die reine Klarheit ist dahin“. In einer genauen Analyse der Syntax zeigt er außerdem, daß der Satz „mit Gedanken ist sie schon drüben wie mit den Augen“, selbst „aus den Fugen“ gegangen zu sein scheint: „So rücken die voraneilenden ‚Gedanken‘ (statt der Person) an die Satzspitze [...] und die ‚Augen‘ brechen aus der Satzklammer aus („mit Gedanken ist sie schon drüben wie mit den Augen“)“. In: „Zur Sprache der *Wahlverwandtschaften*“, wie Anm. 60, S. 239.

durch den Blick Charlottes in „zwei Stücke gerissene“ Eduard entzweit zwischen Imagination und Realität:

Otilie stand verwirrt und bewegt; sie sah nach dem Berghause hinüber und glaubte Charlottens weißes Kleid auf dem Altan zu sehen. [...] Die Platanen sieht sie gegen sich über, nur ein Wasserraum trennt sie von dem Pfade, der sogleich zu dem Gebäude hinaufführt. Mit Gedanken ist sie schon drüben, wie mit den Augen. (S. 493f.)

Ein komplexes Verhältnis von Anwesenheit und Abwesenheit bestimmt auch diese Szene. Die sich in Gedanken und Blicken konkretisierende Imagination bestimmt ihr Handeln, das keinen Zugriff mehr auf die Wirklichkeit zu haben scheint. Ein Zeichen für diese Dominanz der Imagination ist auch das Buch, das sie nicht aus den Händen läßt, als sie mit dem Kind in den Kahn springt:

Auf dem linken Arme das Kind, in der linken Hand das Buch, in der rechten das Ruder, schwankt auch sie und fällt in den Kahn. Das Ruder entfährt ihr, nach der einen Seite, und wie sie sich erhalten will, Kind und Buch, nach der andern, alles ins Wasser. (S. 494)

Goethe hat die sich hier in dramatischer Form manifestierende Korrespondenz zwischen Buch und Kind auch dadurch im Kontext des Romans hervorgehoben, daß sich in dem Namen des Kindes ein signifikantes sprachliches Zeichen realisiert.⁷⁷ Otto ist sowohl ein Palindrom⁷⁸, wie ein wirkungsmächtiger Palimpsest, der die im ‚doppelten Ehebruch durch Phantasie‘ und im Ehevollzug vereinigten Paare in einem sprachlichen Zeichen verbindet. Einzig in dem Namen des Kindes tritt der Name Otto, wie Heinz Schlaffer unterstreicht, „unverhüllt zutage“⁷⁹, denn in den Namen Charlotte und Otilie wird er durch andere Buchstabenkonstellationen verschleiert, und dem Leser erschließt sich nur indirekt, daß Eduard und der Hauptmann ebenfalls den Rufnamen Otto tragen. Das Phantasiegewebe einer Vereinigung beider Paare erweist sich jedoch im Kontext des Romans als nicht lebensfähig: Der „anmutige Schleier“ zerreißt „mit Gewalt“. Was bereits auf den ‚doppelten Ehebruch durch Phantasie‘ zutraf, bewahrheitet sich auch hier: „Die Gegenwart läßt sich ihr ungeheures Recht nicht rauben.“ Otto stirbt, Otilie überlebt ihn nur kurze Zeit. Wenig später stirbt auch Eduard an einer

77 In dem von Norbert Bolz herausgegebenen Sammelband *Goethes Wahlverwandtschaften*, wie Anm. 58, gehen vor allem Heinz Schlaffer „Namen und Buchstaben in Goethes *Wahlverwandtschaften*“ (S. 211-229) und Raimar Stefan Zons wie Anm. 59, hier S. 326f.) auf das sprachliche Zeichen des Namens ein. Waltraud Wiethölter erinnert im Zusammenhang mit dem „Spiegelnamen OT=TO“ im Kommentar ihrer Ausgabe daran, „daß *Text* so viel wie *Gewebe* heißt“, dieses Gewebe als eine Textur zu behandeln sei, „die sich im Horizont wechselnder Kontexte und historisch bedingter Perspektivierungen – sei es durch strukturelle, sei es durch lexikalische Reorganisation – sozusagen selbst bearbeitet und im Verlaufe dieses Erkundungsprozesses eine ihr eigentümliche Produktivität entbindet.“ (Wie Anm. 54, S. 1013).

78 Vgl. in diesem Zusammenhang die subtile Analyse von Heinz Schlaffer, wie Anm. 77, S. 214. Er verweist auch auf die magische kabbalistische Deutung eines Palindroms, das als unaufhebbar gilt.

79 Ebd. S. 217.

unter medizinischen Gesichtspunkten nicht zu diagnostizierenden Krankheit. Es gibt keinen Ort für die irrationale Kraft ihrer Bindung. Nur Charlotte und der Hauptmann, die ihre Gefühle der Vernunft opferten, um sich in der Gesellschaft zu behaupten, überleben. Ottilie und Eduard wird jedoch ein außerzeitliches Glück in dem grenzenlosen Raum himmlischer Seligkeit prophezeit: „So ruhen die Liebenden neben einander. Friede schwebt über ihrer Stätte, [...] und welcher freundlicher Augenblick wird es sein, wenn sie dereinst wieder zusammen erwachen.“ (S. 529) Dieser verheißungsvolle Schluß der *Wahlverwandtschaften* wurde von vielen Interpreten als ironisches Spiel mit dem Leser aufgefaßt. Eine solche Eindeutigkeit ist jedoch nicht gegeben. Wie das Ende der *Nouvelle Héloïse* führt auch Goethes Roman in die Ambiguität zwischen Desillusion und neuer Hoffnung auf ein mögliches Glück jenseits der Wirklichkeit. Während in dem letzten Brief Julies die Hoffnung auf eine mögliche Vereinigung mit Saint-Preux nach dem Tod als subjektive Perspektive einer Sterbenden erscheint, läßt Goethe den Erzähler die letzten Worte sprechen und verdichtet auf diese Weise die Komplexität der widersprüchlichen Deutungsmöglichkeiten.⁸⁰

Die intertextuellen Bezüge der *Wahlverwandtschaften* zu Rousseaus Briefroman wurden bereits unter verschiedenen Aspekten untersucht.⁸¹ Vor allem das Leben fern der Gesellschaft auf dem Landgut Eduards und die zahlreichen Reflexionen über die Landschaftsarchitektur sind mit dem Mustergut Wolmars verglichen worden,⁸² Julies „Paradou“ mit den Gartenanlagen in den *Wahlverwandtschaften*.⁸³ So wie die Ankunft Saint-Preux' die subjektive und der Vernunft vertrauende Verbindung zwischen Wolmar und Julie in der Isolation ihres Gutes in Frage stellt, bedroht auch die Ankunft des Hauptmanns und Ottilies die Ehe von Charlotte und Eduard. Bei einer Kahnfahrt, vergleichbar mit der berühmten Szene am Genfer See, in der sich Julie und Saint-Preux ihrer Liebe versichern

80 Während Julie in ihrem Abschiedsbrief ihr Inneres offenbart, behält Ottilie ihre Gefühle und Beweggründe für sich, was zu den verschiedensten Deutungen führt. André François Poncet konstatiert zwei diametral entgegengesetzte Deutungsmöglichkeiten: entweder würden die Helden als „Spielball von Ereignissen und Gefühlen, [...] die sie mit sich reißen in den Abgrund“ betrachtet, oder der Roman werde als Ausdruck menschlicher Willensfreiheit verstanden, die der Natur überlegen sei. (A. F. P., „Der sittliche Gehalt der *Wahlverwandtschaften*. Das Schicksalhafte“, in: *Goethes Roman Die Wahlverwandtschaften*, hrsg. von Ewald Rösch, wie Anm. 60, S. 65-89, hier S. 69) Waltraud Wiethölter sieht vor allem in der Interpretation der Schlußpassage den „Streit um die ‚Heilige Ottilie‘“ ausbrechen. Seit jeher und je nach Einschätzung der Goetheschen Ironie seien die Interpreten in zwei Lager gespalten. („Zur Mythologie von Goethes *Wahlverwandtschaften*“, wie Anm. 54, S. 6).

81 Vgl. Guido Morpurgo Tagliabue, „Goethe e Rousseau e la doppia ‚Entsagung‘“, wie Anm. 25, und Erich Schmidt, *Richardson, Rousseau und Goethe*, wie Anm. 26.

82 In einer gänzlich abwegigen Interpretation versucht Gabrielle Bersier parodistische Züge in Goethes Bezugnahme auf die *Nouvelle Héloïse* herauszustellen. Nur weil ihr die *Nouvelle Héloïse* ganz fern zu liegen scheint, kann ihr Goethes Auseinandersetzung mit Rousseau als Parodie erscheinen. In: G. B., *Goethes Rätselparodie der Romantik*, wie Anm. 72, S. 191-202.

83 Vgl. in diesem Zusammenhang vor allem Eva Maria Neumeyer, „The Landscape Garden as a Symbol in Rousseau, Goethe and Flaubert“, wie Anm. 26.

und ihr zugleich entsagen (*La Nouvelle Héloïse*, IV, 17, lettre à Milord Édouard), offenbaren sich die Gefühle des Hauptmanns und Charlottes, die ebenfalls Verzicht zu üben gedenken. Schließlich stellt der Wasserunfall ein zentrales Motiv dar, das beiden Werken gemeinsam ist. Zwar kann der Sohn Julies vor dem Ertrinken gerettet werden, aber Julie stirbt an den Folgen ihres Bemühens, das Kind zu retten. Zumindest suggeriert der Roman dies als mögliche Ursache ihres Todes. Wie bereits gezeigt, deutet Rousseau in indirekter Form eine Todessehnsucht an, der sie sich freiwillig hingibt. Erneut zeigt sich hier eine Parallele zum Tod Ottilies, der im unklaren bleibt, auch wenn Goethe suggeriert, daß sie sich bewußt in den Tod hungert.⁸⁴

Diese intertextuellen Bezugnahmen können im Fokus des Schleierbildes an Präzision gewinnen. Gerade das kühne Bild eines ‚Ehebruchs durch Fantasie‘, in dem sich der Schleier des Bewußtseins in einem imaginären Gewebe verdichtet, scheint von Rousseau inspiriert. Denn auch Julie imaginiert einen Ehebruch. In ihrem ersten Brief an Saint-Preux nach ihrer Hochzeit erinnert sie sich zunächst an ihre leidenschaftliche Verbindung mit dem Geliebten, die sie einer Ehe gleichsetzt. Indem sie auf sich und Saint-Preux in der dritten Person Bezug nimmt, scheint sie sich vor dem imaginären Potential ihrer Worte in der unpersönlichen Wendung schützen zu wollen:

[...] ils s'oublièrent dans les plaisirs; mais s'ils cessèrent d'être chastes, au moins ils étoient fideles au moins le ciel et la nature autorisoient les nœuds qu'ils avoient formés [...].⁸⁵

Die von Gott und der Natur sanktionierte Bindung wurde jedoch gelöst. Julie ist in einer von der Kirche und der Gesellschaft sanktionierten Bindung befangen, und ihre Imagination scheint eine Lösung dieses Dilemmas zu suchen, denn obwohl sie Saint-Preux erst in diesem Brief von ihrer Ehe mit Wolmar unterrichtet, werden die Liebenden in ihrer Phantasie unvermittelt zu Ehebrechern:

Que font maintenant ces amans si tendres qui bruloient d'une flamme si pure, qui sentoient si bien le prix de l'honnêteté? Qui l'apprendra sans gémir sur eux? Les voila livrés au crime. L'idée même de souiller le lit conjugal ne leur fait plus d'horreur..... ils méditent des adulteres! [...] Prestige des passions! tu fascines ainsi la raison, tu trompes la sagesse et changes la nature avant qu'on s'en apperçoive. On s'égaré un seul moment de la vie; on se détourne d'un seul pas de la droite route. Aussi-tôt une pente inévitable nous entraîne et nous perd. On tombe enfin dans le

84 H. G. Barnes interpretiert in seinem Aufsatz „Ambiguität in den *Wahlverwandtschaften*“: „In den letzten Kapiteln wird viermal auf Ottilies Fasten verwiesen, was nicht heißt, daß sie sich selbst zu Tode hungerte [...] Ottilies Tod, offenbar durch Mittlers Worte verursacht, wurde zweifelsohne durch ihr Fasten beschleunigt.“ (in: *Goethes Roman Die Wahlverwandtschaften*, wie Anm. 60, S. 307-324, hier S. 323f.) Dagegen vor allem Oskar Walzel in seinem Aufsatz „Goethes *Wahlverwandtschaften* im Rahmen ihrer Zeit“: „Man hat [...] Ottiliens freiwillige[n] Hungertod auf Hardenbergs Wunsch zurückgeführt, durch bloße Kraft des Willens der Geliebten nachzusterben.“ (Ebd. S. 35-64, hier S. 64).

85 Jean-Jacques Rousseau, *La Nouvelle Héloïse*, in: *Œuvres complètes*, hrsg von Bernard Gagnebin und Marcel Raymond, 4 Bde., Paris 1959-1969, Bd. 2 (1964), III, 18, S. 352.

gouffre, et l'on se réveille épouvanté [...]. Mon bon ami, laissons retomber ce voile. Avons-nous besoin de voir le précipice affreux qu'il nous cache pour éviter d'en approcher?⁸⁶

Sollte Goethe den von Julie sorgfältig über ihre Ehebruchsphantasie gebreiteten Schleier aufgehoben haben? Sollte er die Leerstelle der Auslassungszeichen gefüllt haben: „L'idée même de souiller le lit conjugal ne leur fait plus d'horreur..... ils méditent des adulteres“. Scheint hier nicht Rousseau selbst zu suggerieren, daß Julie in den Armen Wolmars die „Luftgestalt“ Saint-Preux' gesehen hat⁸⁷ und entsetzt erwacht: „et l'on se réveille épouvanté“. Und ist nicht gar ihre Anklage der Leidenschaft: „tu changes la nature avant qu'on s'en aperçoive“ in Goethes ‚Wunderkind‘ eindringlich realisiert? Auch im Hinblick auf den Tod des Kindes gibt es einen zentralen Bezug in demselben Brief Julies. Denn Julie und Saint-Preux hatten vor der Ehe Julies mit Wolmar in einer Liebesnacht zueinandergefunden, in der Julie ein Kind empfängt. Auch diese Begegnung stand, wie wir bereits gesehen haben, im Zeichen des Schleiers. Wie Eduard ‚einen Schleier über jene unselige Stunde wirft‘, breitete Saint-Preux, während er die Geliebte am Abend dieser Liebesnacht in ihrem Zimmer erwartete, einen Schleier über das bevorstehende Ereignis: „Lieu charmant, [...] voile à jamais les plaisirs du plus fidelle et du plus heureux des hommes.“⁸⁸ In eben jener Liebesnacht wird ein Kind gezeugt, das wie das Phantasiegeschöpf Goethes in den *Wahlverwandtschaften* nicht überleben kann. Julie verliert das Kind Saint-Preux', als sie von ihrem aufgebrachten Vater zu Boden gestoßen wird. Auf die Existenz dieses Kindes wird in der *Nouvelle Héloïse* nur in indirekter Form Bezug genommen.⁸⁹ So evokiert Julie die Liebesnacht und ihre Folgen in demselben Brief, indem sie die wahre Ursache für den Tod des Kindes vor Saint-Preux mit einem Schleier umgibt, den sie als Schleier ihres eigenen Bewußtseins darstellt:

Une illusion nouvelle vint adoucir l'amertume du repentir; j'esperai tirer de ma faute un moyen de la réparer, et j'osai former le projet de contraindre mon Pere à nous unir. Le premier fruit de notre amour devoit serrer ce doux lien. [...] Tel étoit, mon bon ami, le mistere que je voulus vous dérober et que vous cherchiez à pénétrer avec une si curieuse inquietude. [...] Hélas, je fus encore abusée par une si douce espérance! Le Ciel rejetta des projets conçûs dans le crime; je ne méritois pas l'honneur d'être mere; mon attente resta toujours vaine, et il me fut refusé d'expier ma faute aux dépends de ma réputation. Dans le desespoir que j'en conçûs, l'imprudent ren-

86 Ebd. S. 352f.

87 Rousseau hat auf diese mögliche Deutung hingewiesen, indem der fiktive Herausgeber die von Julie kurz zuvor gebrauchten Worte „sainte ardeur“ in einer Anmerkung kommentiert: „Julie! ah Julie! quel mot pour une femme aussi bien guérie que vous croyez l'être?“ (S. 352, Hervorh. P. O.).

88 Ebd. I, 54, S. 146, vgl. Kapitel IV, S. 207ff. dieser Arbeit.

89 So schreibt Julie an Claire nach dem Unfall: „Je m'apperçois même ... je crains ... ah, ma chere! je crains bien que ma chute d'hier n'ait quelque suite plus funeste que je n'avois pensé. Ainsi tout est fini pour moi; toutes mes espérances m'abandonnent en même tems.“ I, 63, S. 178.

dez-vous qui mettoit votre vie en danger fut une témérité que mon fol amour me voiloit d'une si douce excuse [...].⁹⁰

Mit dem Tod des Kindes schwindet jede Hoffnung, die standesübergreifende und auf natürlicher Spontaneität beruhende Liebesverbindung in der Gesellschaft zu realisieren. Doch Julie wird in ihrer auf Vernunft beruhenden Ehe mit dem Aufklärer Wolmar zwei Kinder haben, als deren geistiger Vater Saint-Preux erscheint. Denn ihm und nicht Wolmar überantwortet sie nach ihrem Tod diese Kinder. In dem Abschiedsbrief an Saint-Preux heißt es: „en vous laissant mes enfans, je m'en sépare avec moins de peine; je crois rester avec eux.“⁹¹ Saint-Preux erscheint am Schluß des Romans also als der eigentliche Vater dieser legitimen Kinder, wenn sie auch nicht seine Züge tragen, wie in Goethes weit kühnerer Konzeption.

Gerade weil Goethe zum Zeitpunkt der *Wahlverwandtschaften* bereits eine kritische Distanz zu seiner ‚empfindsamen‘ Rousseau-Rezeption im *Werther* eingenommen hatte⁹², eröffnete sich ihm jetzt der Blick für die dialektische Spannung im Werk Rousseaus, für den inhärenten Konflikt zwischen Natur und Kultur, der sich bei ihm in einen Konflikt zwischen Naturgesetz und Sittengesetz verwandelt. So heißt es in der von Goethe selbst verfaßten Ankündigung des Romans im *Morgenblatt* vom 4.9.1809, er habe „eine chemische Gleichnisrede zu ihrem geistigen Ursprunge zurückführen mögen, um so mehr, als doch überall nur *eine* Natur ist, und auch durch das Reich der heitern Vernunft-Freiheit die Spuren trüber leidenschaftlicher Notwendigkeit sich unaufhaltsam hindurchziehen, die nur durch eine höhere Hand, und vielleicht auch nicht in diesem Leben, völlig auszulöschen sind.“⁹³ Die „Spuren trüber leidenschaftlicher Notwendigkeit“ scheinen wie bei Rousseau die „durchsichtigen und undurchsichtigen Schleier“, die das „Reich der heitern Vernunft-Freiheit“ durchziehen. Wie bei Rousseau findet sich auch bei Goethe kein Kompromiß zwischen Naturgesetz und Sittengesetz. Nur in dem Kind realisiert sich im Sinne Freuds eine imaginäre „Kompromißbildung“⁹⁴, die rein ästhetischer Natur ist, „ein Gewebe der Phanta-

90 Ebd. III, 18, S. 344f.

91 Ebd. III, 18, S. 743.

92 So läßt er in der Parodie *Triumph der Empfindsamkeit* von 1778 einen Prinzen sich in eine Puppe verlieben, die heimlich von neugierigen Dienern geöffnet wird, und aus der die *Nouvelle Héloïse* und der *Werther* fallen. Zur Rousseau-Rezeption im *Werther* vgl. insb. die eindringliche Studie von Hans Robert Jauss, „Rousseaus *Nouvelle Héloïse* und Goethes *Werther*“, wie Anm. 26.

93 *Die Wahlverwandtschaften*, hrsg. von Waltraud Wiethölter, wie Anm. 54, S. 974.

94 Im Hinblick auf eine „Psychologie der Verdrängung“ heißt es in „Über den Traum“: „Unter gewissen Bedingungen, deren eine der Schlafzustand ist, ändere sich das Kräfteverhältnis zwischen beiden Instanzen in solcher Weise, daß das Verdrängte nicht mehr ganz zurückgehalten werden kann. Im Schlafzustand geschehe dies etwa durch den Nachlaß der Zensur; dann wird es dem bisher Verdrängten gelingen, sich den Weg zum Bewußtsein zu bahnen. Da die Zensur aber niemals aufgehoben, sondern bloß herabgesetzt ist, so wird es sich dabei Veränderungen gefallen lassen müssen, welche seine Anstößigkeiten mildern. Was in solchem Falle bewußt wird, ist ein Kompromiß zwischen dem von der einen Instanz Beabsichtigten und dem von der anderen Geforderten. *Verdrängung – Nachlaß der Zensur – Kompromißbildung* [...]“. In: Sigmund Freud,

sie“, das sich in der Wirklichkeit nicht behauptet. Am Ende ‚zerreißt der anmutige Schleier mit Gewalt‘ – „Enfin le voile est déchiré.“⁹⁵

Wilhelm Meister

Bereits im *Wilhelm Meister* hatte Goethe in der Figur Mignons ein poetisches Kind, ein ‚Gewebe der Phantasie‘ entworfen, das sich in der Wirklichkeit nicht behaupten konnte. Auch dieses Kind erscheint wie das Wunderkind aus den *Wahlverwandtschaften* im Zeichen des Schleiers. Und wieder läßt sich im Hinblick auf diesen Schleier ein direkter Bezug zur *Nouvelle Héloïse* nachweisen.⁹⁶ Denn Mignon wird nach ihrem Tod wie Julie mit einem Schleier bedeckt. Die zentrale Bedeutung des Totenschleiers in der *Nouvelle Héloïse*, der zunächst als geträumter Schleier den Tod Julies vorwegzunehmen scheint, darauf in einen Bewußtseinsschleier übergeht, der alle Protagonisten gleichermaßen konditioniert, bis er sich schließlich in dem über das Gesicht der toten Julie gebreiteten Schleier konkretisiert, wurde bereits herausgearbeitet.⁹⁷ Auch der Totenschleier Mignons erscheint als visionärer Traumschleier. Die Mutter Mignons, die das von fahrenden Gauklern entführte Kind ertrunken glaubt, imaginiert Mignon in einer Auferstehungsszene:

Ja! es ist wahr, rief sie aus, es war kein Traum, es ist wirklich! freuet euch meine Freunde mit mir, ich habe das gute, schöne Geschöpf wieder lebendig gesehen. Es stand auf, und warf den Schleier von sich, sein Glanz erleuchtete das Zimmer, seine Schönheit war verklärt, es konnte den Boden nicht betreten, ob es gleich wollte. (VIII, 9)⁹⁸

Dieser ihrem wirklichen Tod lange vorausliegende geträumte Akt einer Auferstehung in der Entschleierung scheint sich beim Tod Mignons insofern zu realisieren, als hier der tote Körper des Mädchens entschleiert wird, um den Blick auf die illusionäre Erscheinung einer Lebenden freizugeben. Denn die Ärzte haben den Leichnam Mignons konserviert und entschleiern ihr lebendig erscheinendes ‚Kunstwerk‘ nicht ohne Stolz vor den Anwesenden:

Treten Sie näher, meine Freunde, und sehen Sie das Wunder der Kunst und Sorgfalt! Er hub den Schleier auf, und das Kind lag in seinen Engelkleidern, wie schla-

Gesammelte Werke, 18 Bde., hrsg. von Anna Freud, London 1951, Bd. II: *Die Traumdeutung I: Über den Traum*, S. 690.

95 J.-J. Rousseau, *La Nouvelle Héloïse*, wie Anm. 85, III, 6, S. 317.

96 Anke Engelhardt hat in ihrer Arbeit *Zu Goethes Rezeption von Rousseaus „Nouvelle Héloïse“* (Rheinfelden/Berlin 1997) einzelne Bezüge zwischen *Wilhelm Meisters Lehrjahre* und dem Briefroman Rousseaus nachgewiesen, ohne allerdings auf das Bild des Schleiers einzugehen.

97 Vgl. Kapitel IV, S. 227-234.

98 *Wilhelm Meisters Lehrjahre*, in: *Sämtliche Werke*, wie Anm. 2, Bd. 9: *Wilhelm Meisters theatralische Sendung. Wilhelm Meisters Lehrjahre. Unterhaltungen deutscher Ausgewanderten*, hrsg. von Wilhelm Voßkamp und Herbert Jaumann. Unter Mitwirkung von Almuth Voßkamp, Frankfurt a. M. 1992, S. 973.

fend, in der angenehmsten Stellung. Alle traten herbei, und bewunderten diesen Schein des Lebens. (VIII, 8, S. 958)

Wie in der *Nouvelle Héloïse* manifestiert sich im Totenschleier Mignons ein Oszillationsverhältnis zwischen Illusion und Realität. Die tote Julie wurde irrtümlicherweise von einem Diener für lebendig gehalten, was einen großen Aufruhr auslöste, bis ihre Freundin ihr Antlitz schließlich hinter einem Schleier verbarg, um die Grenze zwischen Tod und Leben eindeutig zu markieren. Auch beim Tod Mignons markiert der über sie gebreitete Schleier die Grenze zwischen Leben und Tod. Während bei Rousseau aber die lebendig erscheinende tote Julie endgültig hinter einem Schleier verborgen wird, offenbart die Entschleierung Mignons einen konservierten „Schein des Lebens“, der als Kunstwerk die Zeit überdauern soll.

Bis über ihren Tod hinaus bleibt der Scheincharakter Mignons erhalten. Sie selbst hatte auf die Scheinhaftigkeit ihres Wesens hingewiesen. In einem Lied, das sie anlässlich einer kleinen Theaterszene singt, in der sie als Engel verkleidet auftritt, artikuliert sie eine Vision, die der ihrer Mutter gleicht:

So laßt mich scheinen bis ich werde,
Zieht mir das weiße Kleid nicht aus!
Ich eile, von der schönen Erde
Hinab in jenes feste Haus.
Dort ruh ich eine kleine Stille,
Dann öffnet sich der frische Blick,
Ich lasse dann die reine Hülle,
Den Gürtel und den Kranz zurück. (VIII, 2, S. 895)

Hannelore Schlaffer sagt in ihrer auf Plotin zurückgreifenden Auslegung des Liedes, daß hier die erscheinende Seele die Erscheinung als Schein erkenne und dem Körper zu entfliehen suche, den sie als Hülle⁹⁹ zurücklasse. Die Seele sei die Substanz der Lieder Mignons. Insofern sei die Kunst der Ort, „wo Schein zum Sein wird“¹⁰⁰. Dies läßt sich aber auch auf die Gestalt Mignons übertragen: sie selbst ist Schein und wird von Goethe als „poetische Fiktion“¹⁰¹ inszeniert. Mathias Mayer, der in seinem Buch *Selbstbewußte Illusion* die Selbstreflexion und Legitimation der Dichtung im *Wilhelm Meister* untersucht, erkennt in der „Betonung des Scheincharakters als einer Durchsichtigmachung des Illusionären und Fikti-

99 Wie bereits gezeigt, verwenden auch Petrarca und Tasso häufig das Bild der körperlichen Hülle, für das der Schleier immer wieder einsteht.

100 Hannelore Schlaffer, *Wilhelm Meister. Das Ende der Kunst und die Wiederkehr des Mythos*, Stuttgart 1980, S. 75.

101 Wenn in der Traumvision der Mutter Mignon über dem Boden zu schweben scheint, so nimmt dieses Bild Bezug auf eine Formulierung, die sich zuvor in ironischem Kontext auf Wilhelm bezog. Ihm hatte Aurelie erklärt: „Man sagt, sie hätten keine Füße, sie schwebten nur in der Luft [...]. Es ist aber ein Märchen, fuhr sie fort, eine poetische Fiktion.“ (V, 10, S. 687) Diese im Scherz gemachte Bemerkung erhält in der Wiederaufnahme erst ihre eigentliche Relevanz. Denn Mignon, die in der Vision ihrer Mutter ebenfalls den Boden nicht betreten konnte, ist selbst eine „poetische Fiktion“.

ven“ ein Strukturierungsprinzip der *Wilhelm Meister*-Romane.¹⁰² Schon Hannelore Schlaffer hatte im Hinblick auf den *Wilhelm Meister* von Goethes „poetischer Praxis“ der „Diaphanie“ gesprochen. Sie verbindet mit dieser „poetischen Praxis“ die Vorstellung von einem „Durchscheinen mythologischer Hintergründe durch den oberflächlichen Sachverhalt einer fiktionalen Realität“.¹⁰³ Im Kontext dieser poetologischen Konzepte erhält der Schleier eine zentrale Funktion, weil gerade in diesem Bild das Phänomen des Durchsichtigwerdens und Durchscheinens in besonderer Weise zur Anschauung kommen kann. So erinnert sich Wilhelm nicht zufällig an den „mystischen Schleier“¹⁰⁴, der sein erstes Marionettentheater umgab, dessen Mechanismus er zunächst nicht zu durchschauen vermag, der sich ihm dann aber umso deutlicher offenbart. Später wird Wilhelm während einer Aufführung des *Hamlet* von unbekannter Hand ein Schleier zugespielt, in den eine Warnung vor dem Theater mit den Worten „*Zum ersten und letztenmal! Flieh! Jüngling, flieh!*“ eingestickt ist.¹⁰⁵ Dieser sogenannte „Schleier des Geistes“ begleitet Wilhelm auf seinen Reisen als die Materialisierung eines Bewußtseins-schleiers, hinter dem sich immer wieder die Beunruhigung durch die ausgesprochene Warnung regt, bis er sich schließlich in einem Traum verdichtet. Beim Auspacken seines Koffers fällt Wilhelms Blick zunächst auf den Schleier: „[...] mit seinen Nachtsachen brachte er zugleich den Schleier des Geistes hervor, den Mignon eingepackt hatte. Der Anblick vermehrte seine traurige Stimmung. Flieh, Jüngling, flieh! rief er aus, was soll das mystische Wort heißen? was fliehen? wohin fliehen? Weit besser hätte der Geist mir zugerufen: kehre in dich selbst zurück!“ (VII, 1, S. 801) Er schläft ein und interiorisiert den gerade noch betrachteten Schleier, auf diese Weise tatsächlich ‚in sich selbst zurückkehrend‘, in „sonderbare[n] Traumbilder[n]“. Er befindet sich in einem schönen Garten und sieht, wie sein kleiner Sohn Felix ins Wasser stürzt. Doch die schöne Amazone vermag ihn zu retten. Kaum befindet sich das Kind aber an Land, fängt es

102 Mathias Mayer, *Selbstbewußte Illusion. Selbstreflexion und Legitimation der Dichtung im Wilhelm Meister*, Heidelberg 1989, hier S. 67.

103 Hannelore Schlaffer, *Wilhelm Meister*, wie Anm. 100, S. 3.

104 *Wilhelm Meisters theatralische Sendung*, wie Anm. 98, I, 3, S. 16.

105 Eine allen Schauspielern unbekannt Person hatte während der Aufführung die Rolle des Geistes im *Hamlet* übernommen und verbarg ihren Abgang geheimnisvoll in einem Schleier: „Zuletzt versank der Geist, aber auf eine sonderbare Art: denn ein leichter, grauer, durchsichtiger Flor, der wie ein Dampf aus der Versenkung zu steigen schien, legte sich über ihn weg und zog sich mit ihm hinunter.“ (V, 11, S. 691) Der Theatermeister findet den Schleier, der an der Versenkung hängen geblieben war und überreicht ihn Wilhelm. Mit den Worten „Eine wunderbare Reliquie!“ (V, 12, S. 696) nimmt er ihn an sich. Erst am nächsten Morgen entdeckt er die mit schwarzen Buchstaben in den Saum des grauen Flors gestickte Warnung (V, 13, S. 697). Zur Bedeutung des *Hamlet*-Motivs vgl. David Roberts, „*Wilhelm Meister and Hamlet. The Inner Structure of Book III of Wilhelm Meisters Lehrjahre*“, in: *Publications of the English Goethe Society* N. S. 45/1974-1975, S. 64-100. Mark Evan Bonds, „Die Funktion des *Hamlet*-Motivs in *Wilhelm Meisters Lehrjahre*“, in: *Goethe Jahrbuch* 96/1979, S. 101-110. Zu einer psychoanalytischen Deutung insbes. des Geistes vgl. Bernhard Greiner, „Puppenspiel und *Hamlet*-Nachfolge. Wilhelm Meisters ‚Aufgabe‘ der theatralischen Sendung“, in: *Euphorion* 83/1989, S. 281-296.

an zu brennen, bis die Amazone „schnell einen weißen Schleier vom Haupte“ nimmt und das Kind damit bedeckt: „Das Feuer war sogleich gelöscht. Als sie den Schleier aufhob, sprangen zwei Knaben hervor, die zusammen mutwillig hin und her spielten [...]“ (802). Wie bereits in Dantes *Vita Nuova*¹⁰⁶ und in dem Traum Saint-Preux' in der *Nouvelle Héloïse* wird hier Wirklichkeit im Traum verschleiert evoziert¹⁰⁷, ja man könnte sagen, daß der Schleier im Traum den Traum als Schleier materialisiert.

Goethe verwendet das Bild des Schleiers einerseits im Kontext der Theatermetaphorik,¹⁰⁸ um das Oszillationsmoment zwischen Traum und Wirklichkeit, Wahrheit und Schein zu akzentuieren. Doch vor allem in Mignon, in deren diaphaner Gestalt sich das Fiktive zu einem Gewebe der Phantasie verdichtet, kommt die von Hannelore Schlaffer und Mathias Mayer herausgestellte Poetik der *Wilhelm Meister*-Romane zum Ausdruck. Mignon ist gleichsam die Inkarnation des poetischen Prinzips von *Offenbar Geheimnis*. Entzieht sie sich zunächst ganz der Lesbarkeit, so scheinen im Verlauf der Narration immer wieder blitzhaft Bruchstücke ihrer Vergangenheit durch das Gewebe der Phantasie, dessen Transparenz auf diese Weise zunimmt. Sie ist ein stilles, verschlossenes Kind, das seine eigenen Wege geht, bis es von durchziehenden Gauklern und Seiltänzern mitgenommen wird. Da aber ihr Hut auf dem See schwimmend gefunden wird, hält man sie für ertrunken. Aus der Perspektive ihrer Eltern und Verwandten, die ihre Herkunft kennen, umgibt sie also ein Totenschleier, den sie nicht zu durchdringen vermögen. Den Seiltänzern, die zumindest wissen, wo sie sie aufgegriffen haben, wird sie von Wilhelm abgekauft, den das geheimnisvolle Geschöpf fasziniert. Mit den Worten „Hier ist das Rätsel“ (II, 4, S. 451), wird sie ihm vorgestellt. Sie hat keinen Namen, ist wie ein Knabe gekleidet, obwohl es sich um ein junges Mädchen zu handeln scheint. Man ruft sie Mignon, wie sie Wilhelm auf seine Frage erklärt. Die sich auch in dem rätselvollen Namen des Knaben-Mädchens manifestierende fehlende Geschlechtsidentität deutet auf die fiktionale Dimension ihrer Gestalt hin. In ihrer neuen Umgebung kennt keiner ihre Herkunft, Bruchstücke der Erinnerung treten aber in Mignons sehnsüchtigem Lied „Kennst Du das Land, wo die Zitronen blühn?“ (III, 1, S. 503) wie durch

106 Vgl. Kapitel I, S. 29-38.

107 Zum einen wird in dem Motiv der Verdopplung des Knaben auf Wilhelms eigene Situation in den *Lehrjahren* am Scheideweg zwischen Poesie und Gewerbe angespielt. Zugleich nimmt das Motiv der Verdopplung in Verbindung mit dem des Feuers direkt Bezug auf einen Brand des Theaters, bei dem Mignon mit ihrem Ruf „Rette deinen Felix!“ zum Ausdruck bringt, daß sie in Felix den Sohn Wilhelms erkannt hat (V, 13, S. 699).

108 Ulrike Landfester hebt in ihrer Interpretation der *Theatralischen Sendung* noch das Motiv eines „goldnen Schleier[s]“ der tragischen Dichtkunst“ hervor, den Wilhelm in einem ersten kleinen lyrischen Versuch imaginiert. Die Muse der Dichtkunst wirft ihm ihren goldenen Schleier zu, um seine Blöße zu bedecken. (*Theatralische Sendung*, II, 3, S. 85) Dieser goldene Schleier impliziert nach Landfester „einerseits die grundsätzliche Scheinhaftigkeit des Wortes,[...] andererseits verweist er darauf, daß die ökonomische Realität die Kunst erst ermöglicht [...]“. In: U. L., *Der Dichtung Schleier*, wie Anm. 1, S. 252.

einen Schleier an die Oberfläche des Bewußtseins.¹⁰⁹ Dieser Schleier des Geheimnisvollen, der ihre Gestalt auf allen Ebenen des Romans umgibt und nur in der Fiktion ihrer Lieder einen Blick auf eine Vergangenheit freizugeben scheint, wird schließlich bei ihrem Tod gelüftet. Denn der Augenblick der Entschleierung der Toten führt auch auf der Ebene der *histoire* zu einer maßgeblichen Offenbarung. Der Marchese erkennt in der scheinbar Lebendigen seine aus einem Inzest zwischen Bruder und Schwester hervorgegangene Nichte: „Der Marchese betrachtete diese neue Erscheinung ganz in der Nähe. O Gott! rief er aus, indem er sich aufrichtete, und seine Hände gen Himmel hob, armes Kind! unglückliche Nichte! finde ich dich hier wieder.“ (VIII, 8, S. 959) Wie über den „Ehebruch durch Phantasie“ in den *Wahlverwandtschaften*, den Eduard mit einem Schleier zu umgeben trachtet, war auch über den Inzest von Seiten der Kirche ein Schleier gebreitet worden: „Die Absicht war: alles öffentliche Ärgernis zu vermeiden und den traurigen Fall mit dem Schleier einer geheimen Kirchenzucht zu verdecken.“ (VIII, 9, S. 967) Bruder und Schwester waren gewaltsam getrennt worden, das Kind hatte man Pflegeeltern übergeben, da die Mutter, nachdem sie in dem Vater ihres Kindes den eigenen Bruder hatte erkennen müssen, beim Anblick des Kindes von dem „schrecklichen Gedanken“ verfolgt wurde, „daß dieses Kind nicht da sein sollte“. (S. 969) Auch der Vater des Kindes hatte, ohne es zu wollen, das Lebensgesetz Mignons ausgesprochen, indem er seine Verbindung zu seiner Schwester zu verteidigen glaubte: „Wenn die Natur verabscheut, so spricht sie es laut aus; das Geschöpf, das nicht sein soll, kann nicht werden, das Geschöpf, das falsch lebt, wird früh zerstört.“ (VIII, 9, S. 965) Wie das Kind aus den *Wahlverwandtschaften* wird Mignon als verfehlte Existenz betrachtet, die in der Fiktion ihre einzige Daseinsberechtigung zu haben scheint, weil hier Schein in Sein verwandelt wird. Als der Marchese den geheimnisvollen Schleier über ihrer Herkunft schließlich lüftet, wird ihre Geschichte Wilhelm und dem Leser bezeichnenderweise nicht in Form einer mündlichen Erzählung vermittelt, sondern der Abbé schreibt die Geschichte der Familie des Marchese auf, verdichtet sie also zunächst in einem Textgewebe, aus dem er später vorliest.

Wenn Goethe in *Wilhelm Meisters Wanderjahre* noch einmal auf das poetische Kind Bezug nimmt, so geschieht auch das im Zeichen der Kunst. Wilhelm begibt sich selbst an die im Lied Mignons besungenen Orte ihrer Kindheit. Zugleich wird dieses Erlebnis unmittelbar in Kunst übersetzt, indem ein ihn begleitender Maler die Gegend und die besuchten Orte in Bildern festhält, die er mit der imaginären Gegenwart Mignons erfüllt:

Auf mehreren Blättern war Mignon im Vordergrund, wie sie leibte und lebte, vorgestellt, indem Wilhelm der glücklichen Einbildungskraft des Freundes durch ge-

109 Zu den Liedern Mignons vgl. die Arbeit von Johanna Lienhard: *Mignon und ihre Lieder, gespiegelt in den Wilhelm Meister-Romanen*, Zürich/München 1978.

naue Beschreibung nachzuhelfen und das allgemeiner Gedachte in's Engere der Persönlichkeit einzufassen wußte. (II, 7, S. 497)¹¹⁰

Schien Mignon schon zu ihren Lebzeiten eine poetische Fiktion, so konkretisiert sich das imaginäre Potential ihres Wesens nach ihrem Tod in dem Text des Abbé und den Bildern des Malers. Hannelore Schlaffer konnte zeigen, daß die „malerische Auferstehung Mignons“ allerdings mißlingt. Goethe kritisiere die Rezeption seiner eigenen Romanfigur, denn er wähle einen Künstler, dessen Kunst auf leichte Begreifbarkeit ziele, indem sie die Oberfläche rasch erfasse und sich bedenkenlos über das „Unsichtbare hinter der Oberfläche“ der Erscheinung hinwegsetze.¹¹¹ Der Diskurs der Malerei wird also gleichsam dem Diskurs des Romans der *Lehrjahre* entgegengestellt, der es vermochte, das Unsichtbare, Fiktive zur Erscheinung zu bringen. Wenn Goethe in den *Wanderjahren* seinen eigenen Roman zitiert, so nimmt er gerade auf die Gestalt Mignons Bezug, weil ihr in den *Lehrjahren* eine zentrale poetologische Funktion zukam. Klaus-Detlef Müller hat gezeigt, daß Goethe in den *Wanderjahren* ein anspruchsvolles poetologisches Programm verfolgt.¹¹² Von zentraler Bedeutung ist in diesem Zusammenhang die Gewebemetaphorik, die Goethe in „Lenardos Tagebuch“ ins Zentrum stellt, indem er ihn die handwerklich-technischen Vorgänge in einer Spinnerei und Weberei schildern läßt. Wenn Susanne Lenardo als „Penelope unter den Mägden“ erscheint, dann wird, wie Müller ausführt, die „nüchterne Handwerkerwelt durch diese Assoziation schon im Bewußtsein des Protagonisten zu einer poetischen.“¹¹³ Bereits Chrétien de Troyes hatte in seinem Roman *Yvain* eine Weberei beschrieben, die ihm zum Bild für die eigene Romanproduktion wird.¹¹⁴ Wie bei Chrétien ist bei Goethe das Weben eine Anschauungsform für die eigene poetische Technik¹¹⁵, die in den *Wanderjahren* in der Überformung disparater Textu-

110 *Wilhelm Meisters Wanderjahre*, in: *Sämtliche Werke*, wie Anm. 98, S. 497.

111 Hannelore Schlaffer, *Wilhelm Meister*, wie Anm. 100, S. 23.

112 Klaus-Detlef Müller, „Lenardos Tagebuch. Zum Romanbegriff in Goethes *Wilhelm Meisters Wanderjahre*“, in: *Deutsche Vierteljahrsschrift* 53/1979, S. 275-299.

113 Ebd. S. 294.

114 Auf dem Weg zum Artushof kommt Yvain zum Schloß eines mächtigen Herrschers, der in einem Arbeitssaal eine große Zahl verschleppter junger Mädchen als Weberinnen für sich arbeiten läßt, während seine Tochter ihm in einem kleinen Garten „En un romans ne sai de cui“ vorliest. (*Les Romans de Chrétien de Troyes*, éditées d'après la copie de Guiot, Bd. 4: *Le Chevalier au Lion (Yvain)*, hrsg. von Mario Roques, Paris 1978, vv. 5354-5373, S. 163) Das Weben erscheint hier in großer semantischer Nähe zur dargestellten neuen Kommunikationssituation des Romans. Vgl. zu dieser mise en abyme Karlheinz Stierle, „Die Unverfügbarkeit der Erinnerung und das Gedächtnis der Schrift. – Über den Ursprung des Romans bei Chrétien de Troyes“, in: *Memoria. Vergessen und Erinnern*, hrsg. von Anselm Haverkamp und Renate Lachmann, München 1993, S. 117-159, in diesem Zusammenhang bes. S. 134, und Rainer Warning, „Formen narrativer Identitätskonstitution im Höfischen Roman“, in: *Identität*, hrsg. von Odo Marquard und Karlheinz Stierle, München 1979, S. 553-586, hier bes. S. 555f.

115 Dies wurde bereits im *Tasso* deutlich. Auch in *Faust I* verwendet Goethe das Bild von Zettel und Einschlag für die Herstellung von Gedankenverbindungen: „Zwar ist's mit der Gedanken-Fabrik/ Wie mit einem Weber-Meisterstück,/ Wo Ein Tritt tausend Fäden regt,/ Die Schifflein herüber hinüber schießen,/ Die Fäden ungesehen fließen,/ Ein Schlag tausend Verbindungen

ren zu einem ästhetischen Ganzen besteht. Mit der intertextuellen Bezugnahme auf die Gestalt Mignons wird das diaphane poetische Gewebe der *Lehrjahre* in die komplexe romaneske Textur der *Wanderjahre* eingefügt. Auf diese Weise wird das poetologische Potential dieser Figur, das im Bild des Schleiers seine prägnanteste Anschauungsform erhält, noch einmal akzentuiert.

Die Gestalt Mignons macht deutlich, wie eng sich Goethe einerseits auf die Verwendung des Schleierbildes bei Rousseau bezieht und wie er andererseits den hier erkannten Möglichkeitsspielraum in der Ausdifferenzierung zu erweitern sucht. So materialisiert sich der Totenschleier Julies, der schon bei Rousseau einen Projektionsraum der Imagination markiert, bei Goethe in dem diaphanen Charakter des poetischen Kindes, das selbst zum Inbild der Fiktion zu werden scheint.

Faust I und Faust II

Die ausgeprägten intertextuellen Bezugnahmen Goethes auf Rousseaus Verwendung der Schleiermetaphorik in der *Nouvelle Héloïse* lassen sich nicht nur im *Tasso*, in den *Wahlverwandtschaften* und im *Wilhelm Meister* verfolgen. Auch in *Faust I* bezieht er sich auf eine ebenfalls für die *Wahlverwandtschaften* zentrale Szene aus Rousseaus Briefroman. Ulrich Gaier zeigt in seinem Kommentar zum *Urfaust*, daß der Besuch Fausts im Zimmer Gretchens während ihrer Abwesenheit deutliche Übereinstimmungen mit Saint-Preux' Warten auf Julie in ihrem Zimmer am Abend ihrer Liebesnacht aufweist. Ohne auf das Bild des Schleiers einzugehen, das in der *Nouvelle Héloïse*, wie bereits gezeigt wurde, den Projektionsraum des Imaginären bestimmt¹¹⁶, hebt Gaier die imaginäre Bewegung der Gedanken Fausts hervor: „Der Inhalt der Vorstellungen über Margarete ist eine selbstmagische Projektion Fausts, mit der er die tatsächliche Wirkungsmacht ihrer Atmosphäre in seiner Imagination ausfüllt, verbildlicht, sich zum Bewußtsein bringt.“¹¹⁷ Auch diese Projektionen werden aber von dem Blick durch ein Gewebe stimuliert, denn Faust „hebt einen Bettvorhang auf“, der zum eigentlichen Stimulus seiner Phantasie wird:

Was faßt mich für ein Wonnegraus!
 Hier möcht' ich volle Stunde säumen.
 Natur! Hier bildetest in leichten Träumen
 Den eingebornen Engel aus;
 Hier lag das Kind! mit warmem Leben

schlägt [...]“ (In: *Sämtliche Werke*, wie Anm. 2, Bd. 7/1: *Faust. Texte*, hrsg. von Albrecht Schöne, Frankfurt a. M. 1994, V. 1922-1927, S. 83).

116 Vgl. in diesem Zusammenhang die ausführliche Interpretation der Szene in Kapitel IV, S. 207-210 dieser Arbeit.

117 Ulrich Gaier, wie Anm. 26, S. 378, Anm. 578. Auch in seinem neuen Kommentar zu Goethes *Faust-Dichtungen*, wie Anm. 26, hebt Gaier die „direkte Parallele in Rousseaus *Nouvelle Héloïse*“ hervor. (Bd. 2, Kommentar I, S. 345-348).

Den zarten Busen angefüllt,
Und hier mit heilig reinem Weben
Entwirkte sich das Götterbild!¹¹⁸

Erfüllt Faust an dieser Stelle den Raum hinter dem Bettvorhang mit seiner Phantasie, wird er später die Geliebte an eben jenem Ort in die Arme schließen und ein Kind zeugen, das nur kurze Zeit am Leben bleibt. Ebenso verhält es sich in der *Nouvelle Héloïse*. Nachdem die imaginären Projektionen Saint-Preux' Wirklichkeit geworden sind und er Julie in eben jenem Zimmer in die Arme schließt, erwartet auch sie ein Kind, das nicht überleben wird. Wie in den *Wahlverwandtschaften* scheint sich die imaginäre Projektion in einem Kind zu konkretisieren, das sich in der Wirklichkeit nicht behaupten kann.

Daß der Schleier, weit über diese konkrete Bezugnahme auf Rousseau hinaus, in Goethes *Faust* eine zentrale Rolle spielt, ist in der germanistischen Forschung bereits mehrfach herausgestellt worden. Insbesondere Wilhelm Emrich hat in seiner großen Studie *Die Symbolik von Faust II* die innere Struktur der dichterischen Bild- und Motivschicht verfolgt und den Schleier als „Symbol für die Wendung zu einer ‚höheren Sphäre‘ herausgearbeitet.“¹¹⁹ Allerdings reduziert Emrich die Funktion des Schleiers in *Faust* auf ein „Durchscheinen des Höheren im Sinnlichen“¹²⁰. Das Bild ist aber insbesondere im Übergang von *Faust I* zu *Faust II* Ausdruck einer poetischen Dynamik, die in der Himmelfahrt Fausts ihren Endpunkt erreicht.

In *Faust I* erscheint der Schleier zunächst als topisches Bild der verschleierte Natur. Faust beklagt in der ersten Szene:

Geheimnisvoll am lichten Tag
Läßt sich Natur des Schleiers nicht berauben,
Und was sie deinem Geist nicht offenbaren mag,
Das zwingst du ihr nicht ab mit Hebeln und mit Schrauben. (I, 672-675)

Doch die Produktivität der Schleiermetaphorik strebt über dieses topische Bild der verschleierte Natur hinaus, das auch bei Novalis in den *Lehrlingen zu Sais* und in Schillers Gedicht *Das verschleierte Bild zu Sais* im Zentrum steht.¹²¹ Denn Goethe setzt dem Schleier der Natur in einem nächsten Schritt die Zauber-

118 *Faust I*, Abend, in: *Sämtliche Werke*, wie Anm. 115, Bd. 7, S. 116, v. 1709-1716.

119 Wie Anm. 3, S. 54.

120 Ebd. S. 53. Bereits Werner Keller kritisiert an Emrichs grundlegender Deutung ihre Einseitigkeit. In: *Goethes dichterische Bildlichkeit*, wie Anm. 7, S. 28.

121 Jan Assmann ist in seinem Buch *Moses der Ägypter. Entzifferung einer Gedächtnisspur* (München 1998) dem Motiv der verschleierte Isis und seiner Beziehung zur Idee der Naturgeheimnisse nachgegangen und hat gezeigt, daß auch Fausts Hymnus auf den namenlosen Gott – seine Antwort auf Gretchens berühmte Frage nach seinem Glauben – der mit Isis verbundenen Idee der Natur als höchstem Wesen entspricht: „Nach seiner Religion gefragt, zeigt Faust auf die Welt um sich herum und auf sein innerstes Selbst, sein fühlendes Herz. Es ist dieselbe Geste, mit der Isis auf alles zeigt, was war, ist und sein wird.“ (Vgl. bes. S. 186-210, hier S. 202.) Zum Motiv des Naturgeheimnisses und der verschleierte Isis vgl. auch die umfassende Darstellung von Pierre Hadot, *Zur Idee des Naturgeheimnisses*, Wiesbaden 1982.

schleier Mephistos entgegen, dem Faust im Anschluß an den gemeinsamen Pakt erklärt:

Der große Geist hat mich verschmäht,
Vor mir verschließt sich die Natur.
Des Denkens Faden ist zerrissen,
Mir ekelt lange vor allem Wissen.

[...]

In undurchdrungenen Zaubershüllen
Sei jedes Wunder gleich bereit! (I, 1746-1753, S. 78)

Die solchermaßen herbeigewünschten „Zaubershüllen“ manifestieren sich zum ersten Mal in der Hexenküche, wo Faust im Spiegel hinter Nebelschleiern die Gestalt der Helena erblickt:

Was seh' ich? Welch ein himmlisch Bild
Zeigt sich in diesem Zauberspiegel!

[...]

Wenn ich es wage nah' zu gehn,
Kann ich sie nur als wie im Nebel sehn!-
Das schönste Bild von einem Weibe! (I, 2429-2436, S. 104f.)

Albrecht Schöne weist in seinem Kommentar darauf hin, daß das Nebelbild in der Hexenküche den später in *Faust II* mit Hilfe technischer Apparate hervorgebrachten Phantasmagorien entspreche, bei denen auch Nebel erzeugt werde, um den Projektionen Lebendigkeit zu verleihen.¹²² Diese magische Evokation von Bildern, die in Fausts Geisterbeschwörung der Helena schließlich ihren Höhepunkt finden wird, nimmt ihren Anfang in dem ‚Nebelbild‘ der Helena, der ersten „Zaubershülle“ Mephistos. Denn schon bald erzeugt Mephisto in Gretchen eine zweite „Zaubershülle“, die er gleichsam über die von Faust erblickte Gestalt der Helena wirft. Der Faust in der Hexenküche verabreichte magische Trank bewirkt nämlich, daß jede weibliche Gestalt das Bild der Helena durchscheinen läßt. So erklärt Mephisto für Faust unhörbar „leise“: „Du siehst, mit diesem Trank im Leibe,/ Bald Helenen in jedem Weibe.“ (I, 2603f., S. 111) Während die phantasmagorische Evokation immer nur ein Bild projiziert, erzeugen die Zaubershüllen Mephistos eine Doppelung der Bilder, jedes Bild liegt wie ein Schleier über einem andern Bild, auf das es durchsichtig wird. Die von Hannelore Schlaffer in *Wilhelm Meister* herausgestellte Poetik der „Diaphanie“ gewinnt

122 Johann Wolfgang Goethe, *Sämtliche Werke*, wie Anm. 2, Bd. 7/2: *Faust. Kommentare*, S. 284. Eine ausführliche Darstellung der Laterna magica findet sich auf den Seiten 479-484. Hier zitiert Schöne aus den Abhandlungen Christlieb Benedict Funks, der das Verfahren 1783 in seiner Abhandlung über *Natürliche Magie* erklärt: „Man läßt das Bild [...] [auf der in die Laterna Magica eingeschobenen Glasplatte] nicht wie gewöhnlich auf eine weisse Wand, sondern in einen Rauch [...] fallen [...]. Es fängt der Rauch in der That die Lichtstrahlen eben so auf, wie eine weisse Fläche. Hat man nun auf Glas gemahlte wohlgetroffene Bilder von verstorbenen oder noch lebenden Personen, so kann man in diesem Rauch solche vorstellen;“ (S. 481).

hier ihre höchste Anschauungskraft.¹²³ Goethe läßt eine Vielfalt weiblicher Gestalten hinter der diaphanen „Zauberhülle“ Gretchens aufscheinen. Schöne hat in seiner Interpretation der Kerkerszene gezeigt, daß die Darstellung Margaretes weitgehend dem Bericht von der eingekerkerten und am Ende hingerichteten heiligen Margarethe folgt. Wenn es bei ihm in diesem Zusammenhang heißt, daß Margaretes „Gestalt transparent wird für die Legendenfigur dieser namensgleichen Glaubenskämpferin“¹²⁴, so hat er damit ein maßgebliches Strukturierungsprinzip von *Faust I* und *Faust II* formuliert. Ebenso wie Margarete „transparent“ wird für die Legendenfigur, wurde sie transparent für die Gestalt der Helena. Ja, wenn man Schönes Interpretation der Walpurgisnacht folgt, wird sie sogar transparent für die Gestalt einer Hexe.¹²⁵ Faust nimmt die „Zauberhülle“ Gretchens, die wie ein Phantom oder erneut wie eine Phantasmagorie plötzlich während der Walpurgisnacht in Erscheinung tritt, erschrocken wahr. Doch Mephisto beruhigt ihn:

Laß das nur stehn! Dabei wird's niemand wohl.
Es ist ein Zauberbild, ist leblos, ein Idol.

[...]

Von der Meduse hast du ja gehört.

[...]

Das ist die Zauberei, du leicht verführter Tor!

Denn jedem kommt sie wie sein Liebchen vor. (I, 4189-4200, S. 179)

In der Interpretation Mephistos wird Medusa zur Zauberhülle, hinter die jeder Mann das Bild der eigenen Geliebten projiziert. Doch Mephisto geht es darum, Faust von der Gestalt Gretchens, die ihm im Vorgriff auf die himmlische Erlösungsszene in *Faust II* Rettung zu verheißen scheint, loszulösen. Zugleich deutet sich in der Präsenz Gretchens bei der Walpurgisnacht an, daß hinter ihrer Gestalt neben der Figur der Erlöserin auch die Figur der Sünderin, ja der Hexe aufscheint.

In *Faust II* werden die phantasmagorischen Bilder nunmehr als bühnentechnische Realisationen geisterhafter Erscheinungen evoziert. Faust tritt an die Stelle Mephistos, indem er selbst „Zauberhüllen“ erzeugt und als „Wundermann“ im „Priesterkleid“ Dreifuß und Weihrauchschale verwendet, um aus „dem leichten Flor“ des Weihrauchnebels (I, 6449, S. 264) zunächst die Gestalt des Paris und

123 H. Schlaffer verbindet mit dieser „poetischen Praxis“ die Vorstellung, von einem „Durchscheinen mythologischer Hintergründe durch den oberflächlichen Sachverhalt einer fiktionalen Realität.“ In: H. S., *Wilhelm Meister*, wie Anm. 100, S. 3.

124 In: *Faust. Kommentare*, hrsg. von Albrecht Schöne, wie Anm. 122, S. 193.

125 Albrecht Schöne, *Götterzeichen, Liebeszauber, Satanskult. Neue Einblicke in alte Goethetexte*, München 1982, S. 107-230. Schöne weist nach, daß Gretchens Vergehen, vor allem der Kindesmord, und der ihr gemachte Prozeß bis in Einzelheiten zeitgenössischen Hexenprozessen nachgebildet ist. Vgl. bes. S. 179-189.

dann die der Helena hervortreten zu lassen. Doch betört von der Schönheit Helenas, die nicht mehr durch Gretchen hindurchscheint, sondern sich wie einst im Nebelschleier des Zauberspiegels jetzt im „leichten Flor“ des Weihrauchs offenbart, zerstört er selbst den Zauber, die Geister „gehen in Dunst auf“ (S. 268) und er sinkt ohnmächtig nieder. Im 3. Akt, der im Vorabdruck den Untertitel *Phantasmagorie* trug¹²⁶, erscheint die Gestalt der Helena nicht mehr als Zauberhülle Mephistos und auch nicht als phantasmagorische Projektion Fausts, sondern als „Projektion der dichterischen Einbildungskraft“¹²⁷, die Faust und Helena als Liebende zusammenführt. In der liebenden Wechselrede zwischen Helena und Faust (III, 9365-9385), die einen Hochzeitsakt in der Sprache abzubilden scheint, wird die Allegorie der Dichtung, Euphorion, gezeugt. Doch wie in den *Wahlverwandtschaften* ‚behauptet das Gedichtete nur kurze Zeit sein Recht über das Wirkliche‘. Euphorion stirbt. An dieser Stelle wird das poetische Kind von Faust und Helena seinerseits durchsichtig auf das ebenfalls verstorbene Kind von Faust und Gretchen, das der „Schleier der Nacht“ umgibt (3746, S. 162).

Nach dem Zerschellen Euphorions verabschiedet sich auch Helena: „*Sie umarmt Faust, das Körperliche verschwindet, Kleid und Schleier bleiben ihm in den Armen.*“ (III, S. 384) Hatte Goethe den Schleier der Natur in einem ersten Schritt in die phantasmagorischen „Zauberhüllen“ Mephistos überführt, so eröffnet er mit dem Schleier der Helena einen neuen, religiös konnotierten Spielraum, der auf das Werk verweist, das am Anfang unserer Untersuchung stand, auf Dantes *Commedia*. Die germanistische Forschung hat die Bedeutung der *Divina Commedia* für Goethes *Faust* immer wieder hervorgehoben, ohne allerdings auf das Bild des Schleiers einzugehen.¹²⁸ Bereits die Transparenz der diaphanen Zauberhüllen bei Goethe scheint auf die Transparenz der Lichthüllen in Dantes

126 Vgl. den Kommentar Albrecht Schönes, wie Anm. 122, S. 584.

127 Ebd. Bereits Kommerell hat die Begegnung zwischen Faust und Helena als Ausdruck dichterischer Einbildungskraft gedeutet: „Die Seelentätigkeit des schlafenden Faust richtet sich auf etwas Unmögliches, das mit dem Recht der Dichtung als möglich behandelt wird: ein Gewesenes von höchstem Rang wiederzubeleben. Es gelingt, und zwar durch leidenschaftliches geistiges Verlangen.“ In: Max Kommerell, *Geist und Buchstabe der Dichtung*, Frankfurt a. M. (1940)⁶ 1991, S. 9-74, hier S. 41.

128 Der Einfluß Dantes wird im Kommentar Schönes immer wieder erwähnt. So verweist er im Hinblick auf die Eingangsszene des *Faust II* auf die *Divina Commedia* (wie Anm. 122, S. 406) und zeigt, daß auch der Monolog „am Beginn von des neubelebten Faust Wanderschaft durch die *große Welt*“ nach dem Vorbild Dantes in Terzinen verfaßt sei: „Der Monolog [...] ist in das fünfhebige jambische: feierlich getragene, kraftvoll voranschreitende Versmaß der Terzinen gefaßt [...] Die nur an dieser einen Stelle im *Faust* eingesetzte Versform ist geradezu ein metrisches Zitat. Sie ruft die *Divina Commedia* auf, deren hundert Gesänge Dantes große Wanderschaft schildern.“ (S. 408) Ulrich Gaier stellt in seinem neuen Kommentar zu *Faust I* und *II* (wie Anm. 26) ebenfalls zahlreiche Bezüge zu Dantes *Commedia* her. Hier insb. I, S. 544ff., S. 551-555, S. 564ff., S. 950ff., S. 1047ff., S. 1110ff. Auch Horst Rüdiger nennt in seiner Untersuchung der vielfältigen Bezugstexte des *Faust II* Dantes *Commedia*. („Weltliteratur in Goethes ‚Helena‘“, in: *Jahrbuch der Deutschen Schillergesellschaft* 8/1964, S. 172-198.). Eine umfassende Untersuchung von Goethes Dante-Rezeption hat Willi Hirdt vorgelegt, der in seiner bedeutenden Studie „Dante und Goethe“ auch die Literatur zu dem Thema aufarbeitet (in: *Deutsches Dante-Jahrbuch* 68-69/1993-94, S. 31-80).

Paradiso hinzuweisen.¹²⁹ Noch eindeutiger ist aber die Bezugnahme im Hinblick auf den Schleier der Helena, der seinerseits auf den Schleier der Beatrice verweist. Beatrice erscheint bereits in den Traumvisionen der *Vita Nuova* im Zeichen des Schleiers. In der großen Vision der *Commedia* sieht sich Dante mit einer zwischen Verschleierung und himmlischer Verklärung oszillierenden Gestalt konfrontiert. Im *Paradiso* inszeniert er schließlich eine Dialektik zwischen Bildern der Verschleierung und einer absoluten Form der Evidenz, die sich als absolut unsemiotische Evidenz nicht mehr in Zeichen zurückholen läßt.¹³⁰ Gerade dieses Phänomen beschreibt auch Schöne, wenn er in der Interpretation von Fausts Himmelfahrt von „poetischen Surrogaten“¹³¹ spricht, deren sich Goethe bediene, um, wie dieser in einem Gespräch mit Eckermann (6.6.1831) formuliert, „übersinnlich[e], kaum zu ahnende Dinge“¹³² zur Anschauung zu bringen. Die von Goethe verwendeten Zeichen dürfe man deshalb nicht „mit dem Bezeichneten oder Bedeuteten selbst“ verwechseln¹³³. Er weist in seinem Kommentar im Zusammenhang mit der Erfahrung des „Unbeschreiblichen“ auch auf *Paradiso* XXXIII, 121ff. hin¹³⁴, wo Dantes Sprache angesichts der absoluten Erfahrung der göttlichen Evidenz versagt. In der *Commedia* konfrontiert der Autor den Leser an dieser Stelle mit einem nur in der Negation vorhandenen Text, der als immaterieller Schleier die ‚Himmelfahrt Dantes‘ beschließt. Erst vor dem Hintergrund der *Commedia*¹³⁵ erschließt sich die Funktion des Schleiers, auf den sich Goethe ausdrücklich bezieht, wenn Helena „Kleid und Schleier“ in den Armen von Faust zurückläßt, für die Himmelfahrtsszene des Faust. Wenn es in den folgenden Bühnenanweisungen heißt: „*Helenens Gewande lösen sich in Wolken auf, umgeben*

129 Vgl. Kapitel I, S. 74-80.

130 Vgl. in diesem Zusammenhang Kapitel I, S. 29-38, S. 65-72.

131 Albrecht Schöne, *Fausts Himmelfahrt. Zur letzten Szene der Tragödie*, München 1994, S. 14f.

132 Aufzeichnung Eckermanns vom 6.6.1831; zitiert nach Albrecht Schöne, ebd., S. 15.

133 Ebd. S. 14.

134 Johann Wolfgang Goethe, *Sämtliche Werke*, wie Anm. 122, S. 815.

135 Willi Hirdt hat die Bezüge zu Dantes *Commedia* vor allem in der Schlußapothese von *Faust II* herausgestellt: „Wenn in der Schlußapothese trotz eines unterschiedlich gefärbten Symbolismus Gemeinsames zwischen Danteschem Empyreum und Fausthimmel deutlich wird, so liegt das, über die bei Dante der Rolle des heiligen Bernhard entsprechende Funktion des Doctor Marianus hinaus, an der Gestalt der ‚seligen Büsserin, sonst Gretchen genannt‘. Ihre intelligible Seele wird für Faust, den ‚früh Geliebten‘, zur Vermittlerin der höchsten Seligkeit. Die ihr geltende Aufforderung der Mater Gloriosa ‚Komm! hebe dich zu höhern Sphären! Wenn er dich ahnet, folgt er nach‘ (V. 12094f.) macht das metaphysische Drama Fausts in seinem Ausgang zu einer Exemplifizierung der Maxime, mit der das Werk Goethes ausklingt (V. 12110f.): ‚Das Ewig-Weibliche/ Zieht uns hinan.‘ Die Gestaltung der Apotheose, die vom Bad in Lethes Tau (V. 4629) bis hin zum Szenar der seligen Chöre offenkundig mit Elementen der *Divina Commedia* aufgebaut wird, ist ein Musterbeispiel des ästhetischen Prinzips der *Umgestaltung*, das Goethe [...] vertritt.“ („Goethe und Dante“, wie Anm. 128, S. 75).

*Faust, heben ihn in die Höhe und ziehen mit ihm vorüber*¹³⁶, so ist in dem Plural „Helenens Gewande“ nicht das Kleid allein, sondern auch der Schleier der Helena in die phantasmagorische Metamorphose einbezogen. Während das Kleid dem „Zaubermentel“¹³⁷ Mephistos entspricht, der Faust in *Faust I* davonträgt, geht die Figur des Schleiers in die substanzlose Stofflichkeit der Wolke ein, die das Verhältnis von Absenz und Präsenz, Erscheinung und absoluter, nicht mehr zeichenhaft einholbarer Evidenz in besonderer Weise zur Darstellung bringt.¹³⁸

Dieser atmosphärisch verdichtete Wolkenschleier tritt jetzt an die Stelle der Zauberhüllen Mephistos¹³⁹ und der technisch erzeugten Nebelschleier der Phantasmagorie Fausts. Denn auch er wird transparent für eine Reihe verschiedener Frauengestalten. Nachdem Faust sein „Tragewerk“ verlassen hat, sieht er sich mit einer komplexen visuellen Erfahrung konfrontiert, deren scheinhaften Charakter er immer wieder hervorhebt:

Der Einsamkeiten tiefste schauend unter meinem Fuß,
 Betret' ich wohlbedächtig dieser Gipfel Saum,
 Entlassend meiner Wolke Tragewerk, [...]
 Sie teilt sich wandelnd, wogenhaft, veränderlich.
 [...] Ja! das Auge trägt mich nicht!-
 Auf sonnbeglänzten Pfühlen herrlich hingestreckt,
 Zwar riesenhaft, ein göttergleiches Fraungebild,
 Ich seh's! Junonen ähnlich, Leda'n, Helenen,

136 Goethe, *Faust*, wie Anm. 115, S. 385.

137 Vgl. Albrecht Daur, *Faust und der Teufel*, Heidelberg 1950, S. 274 und Albrecht Schönes *Faust* Kommentar, wie Anm. 122, S. 633.

138 In der Forschung wird der Schleier der Helena in der Regel nur in Zusammenhang mit dem Kommentar der Phorkyas interpretiert: „Halte fest was dir von allem übrig blieb./ Das Kleid laß es nicht los. [...] Bediene dich der hohen, Unschätzbar'n Gunst und hebe dich empor [...]“ (9945-9951). Insbesondere Emrich nimmt die Phorkyas-Rede zum Anlaß, den Schleier an dieser Stelle als höchste Kunstmanifestation zu deuten: „Der Schleier ist eindeutig und ausschließlich das Symbol für die Wendung zu einer ‚höheren Sphäre‘, in der die Wahrheit nicht, wie Goethe damals abschätzig gegenüber dem ersten Teil des ‚Faust‘ urteilt, ‚barbarisch‘ nackt auf uns eindringt, sondern im reinen, durchsichtigen Kleid das unvermischteste Weiß unserer Seele plötzlich schreckhaft verheißungsvoll ankündigt [...] Weder Körper noch Geist verbleiben dem am Äther hinschwebenden Faust, aber Schleier und Kleid (bei Euphorion noch die Lyra), die Zeichen des ewig sich verschleiernden, ewig emporstrebenden Genius der Kunst.“ (Wie Anm. 3, S. 54 und S. 355). Es kann jedoch nicht davon abgesehen werden, daß Phorkyas diese Interpretation des Schleiers vorgibt. Das hat bereits Max Kommerell gezeigt, wenn er die „Pantomime“ der sich am Ende der Szene demaskierenden Phorkyas interpretiert: „Die Worte, die nach Goethes Aufforderung aus dieser Pantomime zu ziehen sind, lauten vielleicht: Das war das ganze – es war Magie. [...] was war Magie anderes als ein Zauber des Herzens, das Jahrhunderte vertauscht und das Totenreich öffnet – aber nicht bemerkt, daß es mit sich selbst allein war.“ („Faust zweiter Teil. Zum Verständnis der Form“, in: M. K., *Geist und Buchstabe der Dichtung*, wie Anm. 127, S. 64).

139 Mephisto erscheint seinerseits aber hinter der „Zauberhülle“ der Phorkyas. Wie sehr diese „Zauberhülle“ mit dem Bild des Schleiers verbunden ist, zeigt sich bei der Demaskierung der Phorkyas am Ende des dritten Aktes. Denn neben der Maske entledigt sie sich auch ihres Schleiers, um sich dem Zuschauer als Mephisto zu offenbaren: „Phorkyas *Im Proszenium richtet sich riesenhaft auf, tritt aber von den Kothurnen herunter, lehnt Maske und Schleier zurück und zeigt sich als Mephistopheles* [...]“ (III, S. 389).

Wie majestätisch lieblich mir's im Auge schwankt.

[...]

Doch mir umschwebt ein zarter lichter Nebelstreif

Noch Brust und Stirn, erheiternd, kühl und schmeichelhaft.

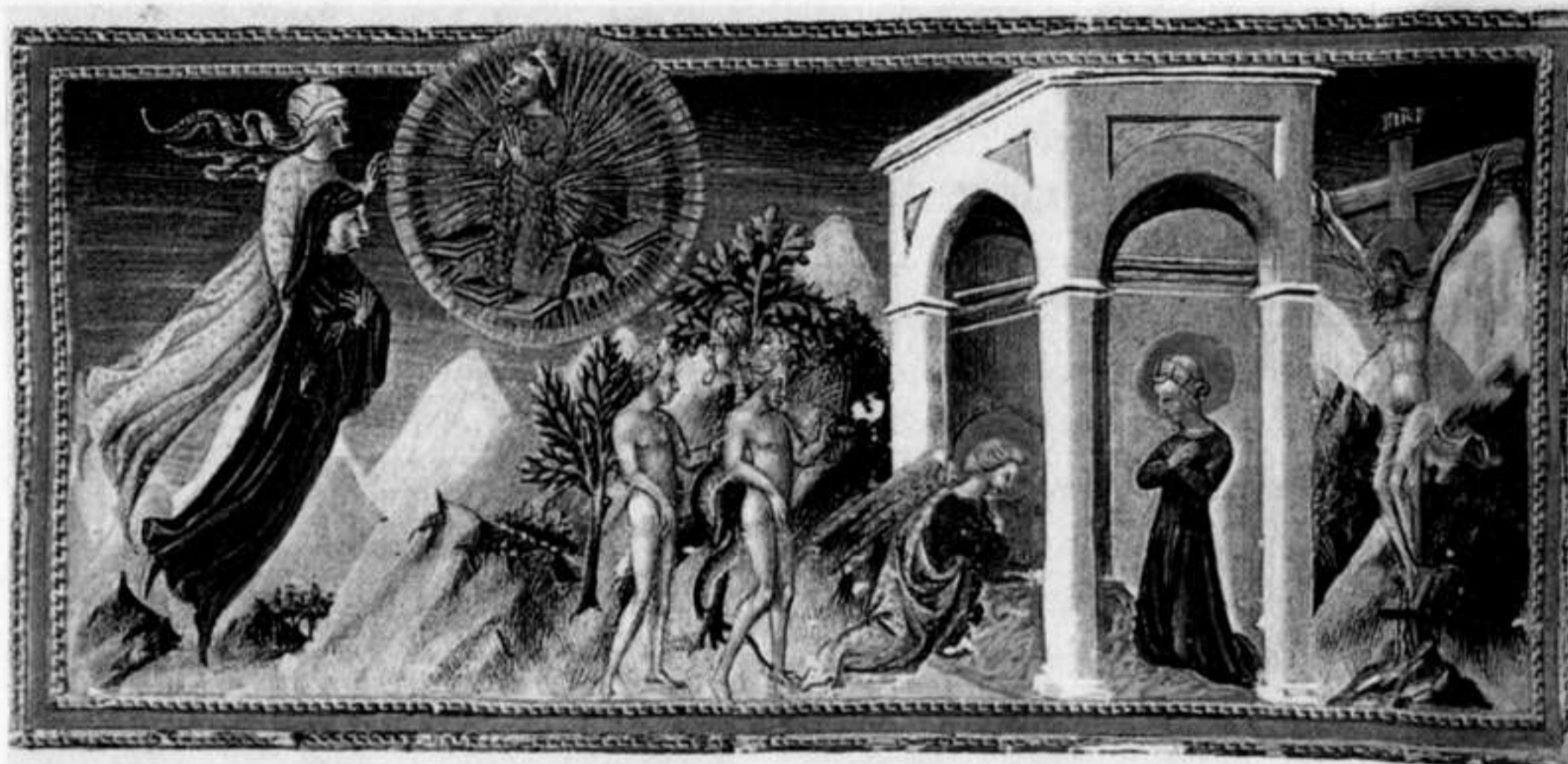
Nun steigt es leicht und zaudernd hoch und höher auf,

Fügt sich zusammen. – Täuscht mich ein entzückend Bild,

Als jugenderstes, längstentbehrtes höchstes Gut? (IV, 10041-10059)

Hinter den atmosphärisch verdichteten Schleier der Wolkenformation projiziert Faust Bilder mythischer Frauenfiguren, bis die Erinnerung an seine erste Liebe schließlich übermächtig wird. Diente Margarete in *Faust I* als Zaubershülle Helenas, so verhält es sich hier umgekehrt. Denn die Wolke Helenas gibt jetzt den Blick auf den lichten Nebelstreif Margaretes frei. In der „Bergschluchtenszene“ wird Margarete ihrerseits erneut durchsichtig auf eine andere Frauengestalt, die nicht mehr einen antiken, sondern einen christlichen Kontext evoziert, auf Maria. Die Bezugnahme auf Dante ist auch an dieser Stelle evident. In der *Commedia* figuriert Beatrice als Vorschein Marias, die im letzten canto des *Paradiso* von Bernard de Clairvaux um Hilfe angerufen wird, sie möge Dante die Kraft verleihen, Gott selbst zu schauen. Wie Maria bei Dante als Königin in der Himmelsrose erscheint, so offenbart sich bei Goethe „[...]Im Sternenkranze,/die Himmelskönigin“, um Margarete, die ihrerseits hinter der Gestalt einer Büsserin auftritt („eine Büsserin, sonst Gretchen genannt“), anzuweisen: „Komm! Hebe dich zu höhern Sphären,/ Wenn er dich ahnet folgt er nach.“ (V, 12094f., S. 464) Goethe transformiert den Schleier der Beatrice, der bei Dante das Verhältnis von Erscheinung und absoluter, nicht mehr zeichenhaft einholbarer Evidenz zur Darstellung bringt, in die atmosphärische Verdichtung seiner Wolkenformationen, in denen die „Frau“ „schwebend nach oben“ vorbeiziehen (V, 11991f., S. 460). Diese Rezeption Goethes hat eine frühe Vorstufe in den Miniaturen Giovanni di Paolos, der 1445 seine Lektüre von Dantes *Paradiso* in einer Folge von Illuminationen veranschaulichte. Beatrice wird hier stets mit einem Schleier abgebildet, der einmal zur Textur verdichtet, einmal als zartes, weißes Gebilde, den am Himmel erscheinenden Wolkenformationen ähnlich, sich fast im Blau des Himmels aufzulösen scheint, wenn Beatrice, das ‚ewig Weibliche‘, Dante in immer höhere Himmelssphären führt.¹⁴⁰

140 Der ganze Zyklus der Miniaturen, in denen Beatrice stets mit dem Attribut des Schleiers erscheint, ist abgebildet in: *Paradiso. The Illuminations to Dante's Divine Comedy by Giovanni di Paolo*, hrsg. von John Pope-Hennessy, New York 1993.



Giovanni di Paolo, *Divina Commedia*, British Library, Yates-Thompson NS 36,
f. 141 r. Paradiso Canto VII,
f. 148 r. Paradiso Canto XI

„Mon œuvre est celle d'un être collectif et elle porte le nom de Goethe.“ soll Goethe am 17.2.1832 kurz vor seinem Tod im Gespräch mit einem französischen Gast erklärt haben.¹⁴¹ Die bisher verfolgte Rekonstruktion der Bildfunktion des Schleiers in seinem intertextuellen Zusammenhang hat gezeigt, in wie starkem Maße Dante, Petrarca, Tasso und Rousseau teil an diesem Werk des „être collectif“ mit Namen Goethe haben. Goethe stellt sich in die von Dante zu Rousseau verlaufende große Traditionslinie, indem er seinerseits den Spielraum der Schleiermetaphorik in maßgeblicher Form erweitert. Der Schleier erscheint als Bild dichterischer Selbstreflexion, aber er konkretisiert sich auch als Schleier des Bewußtseins. Dabei tritt er als eine Figur subjektiver Reflexivität in der Selbstentfremdung auf, die bei Goethe insofern eine Potenzierung erfährt, als die großen Antagonismen von Natur und Kultur in ein Verhältnis von Wirklichkeit, Imaginärem und poetischer Konkretisation überführt werden. In den *Wahlverwandtschaften* erfährt dieses Spannungsverhältnis im Kind von Eduard und Charlotte seine höchste Realisierung, weil sich das Imaginäre hier in einem Gewebe der Phantasie konkretisiert. Das Bild des Schleiers erscheint auch bei Goethe als Generator der Imagination, aber er erweitert den Projektionsraum des Imaginären hinter dem Schleier, indem er im Kontext seiner Faust-Phantasmagorien eine ganze Folge aufeinander durchsichtig werdender Zauberhüllen inszeniert, die erst im Schleier der Helena, der wiederum auf den Schleier der Beatrice Bezug nimmt, ihren Endpunkt findet. In der Geschichte der intertextuellen Entfaltung und Potenzierung der Schleiermetaphorik ist Goethe ein Abschluß, sofern er sich auf das Beziehungsgeflecht zwischen Dante, Petrarca, Tasso und Rousseau unmittelbar zurückbezieht.¹⁴² In Goethes Werk realisiert sich die

141 Zitiert in Schönes Kommentar, wie Anm. 122, S. 27.

142 Der erste, der in Italien die intertextuelle Linie zumindest andeutungsweise wieder aufnimmt, die von Petrarca über Rousseau zu Goethe führt, ist Ugo Foscolo, der in seinem von Rousseaus *Nouvelle Héloïse* und Goethes *Werther* beeinflussten Roman *Le ultime lettere di Jacopo Ortis* (1802) den Schauplatz nicht nur in unmittelbarer Nähe zu Arquà Petrarca, Petrarcas letztem Wohnsitz situiert, sondern sich auch mehrfach ausdrücklich auf dessen Dichtung bezieht. Das Bild des Schleiers, das Foscolo im Werk Petrarcas besonders hervorhebt (vgl. Kapitel II, S. 95f.) und auf das er in diffuser Weise wiederholt Bezug nimmt, erscheint auch zweimal im *Jacopo Ortis*. Kurz nachdem sich Jacopo in die junge Teresa verliebt hat, wird er von einem Freund vor allzu großen Illusionen gewarnt, weil diese schon verlobt sei. Jacopo antwortet: „*Ella non t'ama; e se pure volesse amarti, nol può. È vero, Lorenzo: ma s'io consentissi a straparmi il velo dagli occhi, dovrei subito chiuderli in sonno eterno; [...]*“ („8 maggio“, *Le ultime lettere di Jacopo Ortis*, in: Ugo Foscolo, *Poesie e prose d'arte*, hrsg. von Enzo Bottasso, Milano 1996, S. 426). Nach dem Selbstmord Jacopos bezieht sich der Text noch einmal auf diesen Bewußtseinsschleier, indem Teresa einen wirklichen Schleier vor ihren Augen entfernt, während sie ahnungslos an der Seite ihres Mannes nach dem von ihr geliebten Jacopo ausschaut: „[...] ed ella sperò di potergli dire addio un'altra volta: e scorgendo il servo da lontano voltò il viso verso il cancello donde Jacopo soleva sempre venire; e con una mano si sgombrò il velo che cadevale sulla fronte, e rimirava intentamente, costretta da dolorosa impazienza di accertarsi s'ei pur veniva [...]“. (Ebd. S. 534) Der Roman endet in dem Moment, wo weiblicher und ‚männlicher‘ Schleier fallen und eine sprachlose tragische Transparenz zurückbleibt. Jacopo hat mit dem Selbstmord entschieden, sich den Schleier der Illusion von den Augen zu reißen, während Teresa in einer letzten trügerischen Hoffnung den Schleier ihrer Selbstverleugnung in

Kopräsenz dieser ganzen Tradition. Darüber hinaus greift er auf topische Grundfiguren des Schleiers zurück und erweitert schließlich selbst produktiv den Möglichkeitsspielraum der Metaphorik, den er in seiner ganzen Breite ausspekuliert. So ist Goethe zum eigentlichen Ursprung einer ‚dissémination‘ des Schleierbildes in der Moderne geworden. Die Entwicklung kann hier nicht im einzelnen verfolgt werden. Dennoch ergibt sich von Goethe aus noch einmal eine wesentliche Linie, die eine eigene Kohärenz zu haben scheint. Diese soll abschließend und nur noch als Ausblick in einigen zentralen Momenten angedeutet werden.

dem Augenblick abnimmt, wo dies nur noch eine vergebliche Geste ist. Foscolo verwendet das Bild des Schleiers offenbar in einer Bezugnahme auf Rousseau. Während Transparenz und Trübung bei Rousseau in einem komplizierten dialektischen Verhältnis stehen, wird die Trübung bei Foscolo in einer tragischen Transparenz aufgehoben, mit der der Roman endet. Auch wenn Foscolo in der intertextuellen Linie steht, die von Petrarca über Rousseau zu Goethe führt, gelingt es ihm freilich nicht, in seinem Werk eine produktive neue Perspektive für die Anschauungsform des Schleiers zu begründen.

VI „Voiles derniers du souvenir“ und „trame mise à nu“: *Die Poetik des Diaphanen bei Nerval und Proust und ihre Aufhebung bei Claude Simon*

Goethes Verwendung der Anschauungsform des Schleiers als Bild subjektiver Reflexivität, die ihren Ausdruck in der transparenten Überlagerung imaginärer Projektionen findet, wurde in Frankreich erstmals von Gérard de Nerval in ihrer Bedeutung erkannt und zur Grundlage einer produktiven Rezeption gemacht.

Bereits als Achtzehnjähriger hatte Nerval 1828 den ersten Teil des *Faust* übersetzt. Goethe selbst schätzte die Übersetzung. So berichtet Eckermann von einem Gespräch am 3.1.1830: „Die erwähnte Übersetzung von Gérard, obgleich größtenteils in Prosa, lobte Goethe als sehr gelungen. ‚Im Deutschen‘, sagte er, mag ich den *Faust* nicht mehr lesen; aber in dieser französischen Übersetzung wirkt alles wieder durchaus frisch, neu und geistreich.“¹ 1840 erschien Nervals Übersetzung der Hauptstücke von *Faust II*, die immer wieder durch Nervals „examen analytique“ einzelner Akte ergänzt wird, in denen seine eigene Interpretation zum Ausdruck kommt. Während die Einleitung zum ersten Teil nicht über eine knappe Präsentation hinausgeht, zeugt sein Vorwort zu dieser Auflage der Übersetzung von einer eingehenden Beschäftigung insbesondere mit dem *Faust II*. Was Nerval an diesem fasziniert, ist seine Poetik der Verschleierung, die den Leser mit einem Text konfrontiert, dessen Sinn sich dem unmittelbaren Verständnis entziehe: „La pensée même de l’auteur est souvent abstraite et voilée comme à dessein, et l’on est forcé alors d’en donner l’interprétation plutôt que le sens.“² Der Text Goethes sprengt in den Augen Nervals wie in einem „rêve fébrile“ alle Grenzen des menschlichen Bewußtseins: „Il semble que la Création aille toujours s’épanouissant dans cet espace inépuisable, et que l’immortalité de l’intelligence suprême s’emploie à conquérir toujours cet empire du néant et de la nuit. Cet infini toujours béant, qui confond la plus forte raison humaine, n’effraye point le poète de *Faust*“.³ Nervals Interesse gilt vor allem der kühnen Aufhebung der Kontinuität der Zeiten im zweiten Teil des *Faust*, weil auf diese Weise die Erfahrung einer phantastischen Kopräsenz der Zeitebenen in einem kulturellen Gedächtnisraum vermittelt werde:

Il serait consolant de penser, en effet, que rien ne meurt de ce qui a frappé l’intelligence, et que l’éternité conserve dans son sein une sorte d’histoire universelle,

1 *Goethes Gespräche mit Eckermann*, Berlin 1955, S. 515. In der Einleitung zur 4. Ausgabe von 1853 führt Nerval selbst den Kommentar Goethes aus den Gesprächen mit Eckermann an, den ihm ein Freund in Übersetzung zukommen ließ. In: W. Goethe, *Faust et le Second Faust*. Suivis d’un choix de poésies allemandes. Traduits par Gérard de Nerval. Paris 1828. Nouvelle édition précédée d’une notice sur Goethe et sur Gérard de Nerval, Paris 1880, hier: „Préface à la quatrième édition (1853)“, S. 24.

2 W. Goethe, *Faust et le Second Faust*, „Préface à la troisième édition (1840)“, ebd. S. 21.

3 Ebd. S. 11.

visible par les yeux de l'âme, synchronisme divin, qui nous ferait participer un jour à la science de Celui qui voit d'un seul coup d'œil tout l'avenir et tout le passé. (Ebd. S.11)

Nerval prägt den Begriff des „synchronisme divin“, um die poetische Kühnheit einer diaphanen Überlagerung von Zeiten und Bildern zu fassen, die auch Erfahrungen seines eigenen Traumbewußtseins zu spiegeln scheinen:

Est-ce le souvenir qui se refait *présent* ici? ou les mêmes faits qui se sont passés se reproduisent-ils une seconde fois dans les mêmes détails? C'est une de ces hallucinations effrayantes du rêve et même de certains instants de la vie [...]. (Ebd. S.17)

Indem Goethe die Zeitebenen vermischt, bringt er eine geradezu metaphysische Erfahrung der Erinnerung zur Anschauung, die für Nerval einer „hallucination effrayante“ gleichkommt.

Die frühe Auseinandersetzung mit dem Werk Goethes hatte einen nachhaltigen Einfluß auf Nervals eigene Poetik. Immer wieder versucht Nerval selbst, poetische Äquivalente für einen Palimpsest sich überlagernder Zeitschichten und Traumbilder zu finden, die er im Bild des Schleiers faßt.

Im Jahr des Erscheinens der Übersetzung des *Faust II* beginnt Nerval in seinem *Voyage en Orient*, einem feuilletonistischen Reisebericht, der in der Zeitschrift *L'Artiste* von 1840 bis 1850 in Fortsetzung erschien, nach dem Vorbild Goethes seinerseits mit der Arbeit an einem „synchronisme divin“. Der *Voyage en Orient* ist weniger ein Reisebericht als ein poetischer Text, der über autobiographische Erinnerungsfragmente weit hinausreicht, er spiegelt Halluzinationen und Träume in Mythen und Sagen. Vor diesem Hintergrund erscheint auch das Attribut der Orientalin, ihr Schleier, in einer neuen Perspektive. Nerval geht zunächst auf die stereotype Vorerwartung eines Pariser Publikums vom Orientalischen ein, indem er den Anblick der orientalischen Frauen beschreibt. So heißt es in dem Kapitel „Les femmes du Caire“ unter der Überschrift „Le masque et le voile“: „[...] l'Égypte, grave et pieuse, est toujours le pays des énigmes et des mystères; la beauté s'y entoure, comme autrefois, de voiles [...].“⁴ Doch Nerval ruft die orientalischen Clichés nur auf, um vor diesem Hintergrund seine eigene Poetik des Orients zu entwickeln. Denn der Schleier dient als Stimulus der imaginären Bewegung⁵: „L'imagination trouve son compte à cet incognito des visages féminins [...].“⁶ Die verschleierte Frauen werden zu Chiffren für die Wirkung des Ori-

4 Gérard de Nerval, *Voyage en Orient*, in: *Œuvres*, hrsg. von Albert Béguin und Jean Richer, 2 Bde., Bd. 1 Paris 1974 und Bd. 2 Paris 1978, hier Bd. 2, S. 90.

5 Auch Kurt Schärer interpretiert in seiner Arbeit *Thématique de Nerval ou le monde recomposé* (Paris 1968) den Schleier der orientalischen Frau bei Nerval als Stimulus der Imagination: „Le voile rend la femme qu'il couvre disponible à tous les jeux de l'imagination. Voilée, elle pourra incarner pour chacun son idéal, étant simultanément et successivement reine, déesse, sultane ou fée. [...] ce que Nerval espère, c'est une transmutation alchimique de la matière; c'est une totale volatilisation, dissolvant l'objet dans le nuage qui le cache et le recomposant fidèle à l'image que l'admirateur projette sur le voile.“ (S. 142).

6 *Voyage en Orient*, wie Anm. 4, Bd. 2, S. 91.

ents auf die subjektive Erfahrungswelt des Reisenden, die zwischen Realität und Illusion oszilliert:

Je n'avais pas compris tout d'abord ce qu'a d'attrayant ce mystère dont s'enveloppe la plus intéressante moitié du peuple d'Orient. [...] C'est bien là le pays des rêves et de l'illusion!⁷

Nicht ein erotisches Imaginäres wird durch die verschleierte Frauen evoziert, sondern ein mythisches Imaginäres, das als Projektionsfläche für das reisende Autor-Ich dient. Aus diesem Grund beschränkt sich Nerval nicht auf die Evokation der weiblichen Schleier in der Konkretheit der alltäglichen Erfahrung, sondern er läßt den Schleier der Orientalin im Horizont eines mythischen Schleiers erscheinen, wenn es am Beginn des Kapitels über die „femmes du Caire“ heißt: „Arrêtons-nous, et cherchons à soulever un coin du voile austère de la déesse de Saïs.“⁸ Die mythische Aura des Schleiers der Isis, den kein Sterblicher aufheben darf, wird auf die Schleier der „femmes du Caire“ übertragen, deren geheimnisvolle Wirkung sich auf diese Weise mythisch vertieft. Marie-Jeanne Durry hat gezeigt, daß Nerval die überliterarischen Mythen als „dépositaires des plus anciens souvenirs et des plus anciennes imaginations de l'humanité“ versteht: „Gérard voudrait y toucher ses propres souvenirs, y trouver ses propres aspirations [...]“⁹ Nerval reaktualisiert die religiösen Wurzeln der Schleiermetaphorik, um seine eigene Erfahrung der Faszination orientalischer Verschleierung in den Kontext der „anciennes imaginations de l'humanité“ zu stellen und auf diese Weise einen Gedächtnis-Palimpsest nach dem Vorbild Goethes hervorzubringen.

Indem Nerval die Schleier der orientalischen Frauen als Schleier der Isis wahrnimmt, verleiht er der imaginären Präsenz hinter dem Schleier eine mythische Suggestivität, die bis zu den frühen religiösen Wurzeln der Metaphorik reicht, in der sich zugleich ihre romantische Rezeption spiegelt. Denn der Mythos von der verschleierte Göttin, deren Schleier kein Sterblicher aufheben darf, wie die Inschrift über dem Tempel zu Saïs verkündet¹⁰, hat bekanntlich schon in der deutschen Romantik einen lebhaften Widerhall gefunden. Er gewann im Zusammenhang mit der romantischen Infragestellung der Aufklärung eine neue Aktua-

7 Ebd. S. 91f.

8 Ebd. S. 90.

9 Marie-Jeanne Durry, *Gérard de Nerval et le mythe*, Paris 1956, S. 73.

10 Die Quelle für die Inschrift ist Plutarch, „De Iside et Osiride“. Zu der komplexen Entstehung des Mythos und zu seiner Rezeption in der Romantik vgl. die große Studie von Jan Assmann, *Moses der Ägypter. Entzifferung einer Gedächtnisspur* (München 1998), bes. S. 76, S. 126 (Plutarch-Rezeption), S. 186-204 (Schiller-Rezeption). In seinem Buch *Das verschleierte Bild zu Saïs. Schillers Ballade und ihre griechischen und ägyptischen Hintergründe* (Stuttgart/Leipzig 1999) zeigt er, daß der Schleier im Zusammenhang mit den Mysterien der Isis zur Bedingung des Erhabenen wird. So zitiert er aus Schillers Schrift *Vom Erhabenen*: „Alles, was verhüllt ist, alles Geheimnisvolle, trägt zum Schrecklichen bei und ist deswegen der Erhabenheit fähig.“ (Ebd. S. 44) Zur Gestalt der Isis im Werk Nervals vgl. den Aufsatz von Leila Enan, „Le voyageur nervalien et la déesse de Saïs“, in: *Nerval. Une poétique du rêve*, hrsg. von Jacques Huré, Joseph Jurt und Robert Kopp, Paris/ Genf 1989, S. 59-66.

lität. Dem aufklärerischen Mythos der Entschleierung konnte in dem Bild der Göttin zu Saïs, das als Allegorie der verborgenen Wahrheit ausgelegt wurde¹¹, ein Mythos der Verschleierung entgegengesetzt werden. So geht es in Schillers Gedicht „Das verschleierte Bildnis zu Saïs“¹² (1795) und in Novalis' Romanfragment *Die Lehrlinge zu Saïs* (1798) maßgeblich um die Frage nach den Bedingungen der Offenbarung von Wahrheit in ihrer geheimnisvollen Erscheinung.¹³ Nerval's Remythisierung der Schleiermetaphorik steht in der Tradition dieser romantischen Revalorisierung des Bildes.¹⁴ In einem 1845 in der Zeitschrift *Le Phalange* erschienenen Text mit dem Titel *Isis*, der später in die Novellensammlung *Les filles du feu* (1853) eingefügt wurde¹⁵, stellt Nerval die ägyptische Göttin Isis in den Mittelpunkt seiner Reflexion über eine Moderne, die sich aller mythischen Dimensionen beraubt hat:

Ainsi périssait, sous l'effort de la raison moderne, le Christ lui-même, ce dernier des révélateurs, qui, au nom d'une raison plus haute, avait autrefois dépeuplé les cieux. O nature! ô mère éternelle! était-ce là vraiment le sort réservé au dernier de tes fils célestes? Les mortels en sont-ils venus à repousser toute espérance et tout prestige, et, levant ton voile sacré, déesse de Saïs! le plus hardi de tes adeptes s'est-il donc trouvé face à face avec l'image de la Mort? Si la chute successive des croyances conduisait à ce résultat, ne serait-il pas plus consolant de tomber dans l'excès contraire et d'essayer de se reprendre aux illusions du passé?¹⁶

-
- 11 Im Hinblick auf die mit dem Schleier der Isis verbundene Vorstellung vom Geheimnis der Natur vgl. Pierre Hadot, „Zur Idee der Naturgeheimnisse. Beim Betrachten des Widmungsblatts in den Humboldtschen Ideen zu einer Geografie der Pflanzen“, Wiesbaden 1982, S. 3-33.
- 12 Vgl. Ernst H. Gombrich, „Das Symbol des Schleiers. Psychologische Betrachtungen zu Schillers Dichtung“, in: ders., *Gastspiele. Aufsätze eines Kunsthistorikers zur deutschen Sprache und Germanistik*, Wien/Köln/Weimar 1992, S. 89-110.
- 13 Im Hinblick auf das imaginäre Potential des Schleiers bei Novalis vgl. Bruce Haywood, *Novalis. The Veil of Imagery. A Study of the Poetic Works of Friedrich von Hardenberg (1772-1801)*, Cambridge, Mass. 1959 und neuerdings vor allem das Buch von Regula Fankhauser, *Des Dichters Sophia. Wirklichkeitsentwürfe im Werk von Novalis* (Köln/Weimar/Wien 1997). R. Fankhauser zeichnet den motivgeschichtlichen Kontext der verschleierten Isis nach und veranschaulicht in einer eindringlichen Analyse die Funktion des Schleiers in den *Lehrlingen zu Saïs* (S. 65-90).
- 14 Mme de Staël erwähnt Novalis in *De l'Allemagne* (hrsg. von S. Balayé, 2 Bde., Paris 1991, Bd. 2, S. 292) als Naturmystiker. Es war aber vor allem Heine, der Novalis in Frankreich bekannt machte. Unter dem Titel „Etat actuel de la littérature en Allemagne“ publiziert er seine zuerst in *L'Europe littéraire* (10.5.1833) erschienene Darstellung der ‚romantischen Schule‘, die 1835 in *De l'Allemagne* bzw. in *Die romantische Schule* integriert wurde. Vgl. in diesem Zusammenhang Jean Murat, „Das Novalis-Bild der französischen Romantik. Von Madame de Staël bis Xavier Marmier“, in: *Gallo-Germanica. Wechselwirkungen und Parallelen deutscher und französischer Literatur (18.-20. Jahrhundert)*, hrsg. von E. Heftrich und J.-M. Valentin, Nancy 1986, S. 151-165, und neuerdings die umfassende Studie von Roderich Billermann *Die „métaphore“ bei Marcel Proust. Ihre Wurzeln bei Novalis, Heine und Baudelaire, ihre Theorie und Praxis* (München 2000), der die Spuren der Novalis-Rezeption von Mme de Staël bis Baudelaire genau verfolgt.
- 15 Vgl. den Kommentar von Albert Béguin und Jean Richer in: Gérard de Nerval, *Œuvres*, wie Anm. 4, Bd. 1, S. 1263f. und S. 1294f.
- 16 „Isis“, *Les filles du feu*, in: *Œuvres*, wie Anm. 4, Bd. 1, S. 293-304, hier S. 300.

Die verschleierte Göttin wird zum Inbild der geheimnisvoll verborgenen mythischen Dimensionen der Natur („O nature! ô mère éternelle!“), die dem modernen Menschen nur noch über die Imagination („illusions du passé“) zugänglich sind.¹⁷

Auch Nervals Interesse an irrationalistischen Strömungen der Aufklärung, das sich schon in *Les Illuminés* von 1839 niederschlägt, steht im Kontext der romantischen Infragestellung einer Aufklärung, die den Akt der Entschleierung zum Aufklärungsmythos par excellence erhoben hatte. Unter den ‚Illuminierten‘, deren Leben und Werk Nerval in biographischen Erzählungen darstellt, Raoul Spifame, Abbé De Bucquoy, Restif de La Bretonne, Cagliostro, Quintus Aucler und Jacques Cazotte, ist letzterer, Verfasser des phantastischen Romans *Le Diable amoureux*, für Nerval von besonderem Interesse. Cazotte ist vielleicht der erste Autor, der den Schleier als ein hier noch in bewußter Ambiguität gehaltenes, antiaufklärerisches Bild verwendet.¹⁸ In seinem 1772 erschienenen Roman *Le Diable amoureux* erfährt das Bild des Schleiers in dem phantastisch-kabbalistischen Kontext einer Teufelsbeschwörung eine Remythisierung. Cazotte bedient sich der Metaphorik des Schleiers, um den Blick seines Helden auf eine andere Welt, die keine göttliche Gestalt, sondern der Teufel bestimmt, zu konditionieren. In dem Blick durch den Schleier bringt Cazotte die Ambiguität einer Deutung der Ereignisse zur Anschauung. Haben sich die Lehren der Kabbala in ihrer Wirkung erwiesen und konnte der Teufel tatsächlich beschworen werden, oder handelt es sich um eine Illusion? Diese religiöse Ambiguität ist in der Perspektive des Autors nicht ganz ohne Gewicht, da er in späteren Jahren der christlich-spiritualistischen Sekte Saint-Martins, den „illuminés martinistes“ angehörte und selbst Geisterbeschwörungen vornahm.¹⁹ Nerval versteht *Le Diable amoureux* als „œuvre originale et sérieuse écrite par un homme tout pénétré lui-même de

17 Jean-Pierre Richard vertritt die These, daß es Nerval maßgeblich um eine Bewegung der Entschleierung gehe: „Point de passion chez lui plus essentielle que celle qui le pousse à traverser écrans et trames, à marcher vers la profondeur défendue, à dévoiler l'être.“ (*Poésie et profondeur*, Paris 1955, S. 21) Gerade am Beispiel der verschleierten Isis wird jedoch deutlich, daß bei Nerval nicht das Aufheben des Schleiers, sondern seine mythische Dimension im Vordergrund steht.

18 Vgl. in diesem Zusammenhang Vf., „Der Schleier zwischen religiöser und ästhetischer Erfahrung. Vier Beispiele aus Frankreich“, in: *Schleier und Schwelle II. Geheimnis und Offenbarung* (Archäologie der literarischen Kommunikation. V,2), hrsg. von Aleida und Jan Assmann, München 1998, S. 233-252.

19 In diesem Zusammenhang ist auch Flauberts Roman *Salammbô* von Interesse, weil er in noch größerem Maße als Cazotte die religiöse Schleiermetaphorik zum Strukturierungsprinzip erhebt. Flaubert geht es um eine Reflexion der religiösen Bildlichkeit in all ihren Dimensionen. In skeptischer Distanz macht er den Schleier zum Fluchtpunkt verschiedenster Projektionsrichtungen, in deren verwirrender Vielfalt sich der Leser verlieren soll. Er vermittelt dem Leser eine Erfahrung von Alterität, indem er ihn in eine Bewußtseinswelt versetzt, deren religiöse Ausprägung dem christlichen Bewußtsein fremd ist. Mit Hilfe einer Vielzahl von Perspektiven bringt er den Leser darauf in verschiedene Distanzen zu dieser Alterität. Die andere Welt wird mit ihren eigenen Augen sichtbar gemacht, doch sie hat viele Augen, deren Blick der Schleier der Tanit in immer neuer Weise reflektiert. Vgl. Vf., „Der Schleier zwischen religiöser und ästhetischer Erfahrung“, wie Anm. 18, insb. S. 241-250.

l'esprit et des croyances de l'Orient.“²⁰ An der Gestalt Cazottes fasziniert Nerval vor allem, daß das Jahrhundert der Aufklärung – er spricht von dem „siècle d'incrédulité“ – einen Dichter hervorgebracht habe, dessen Liebe zum „merveilleux purement allégorique“ sich in einen „mysticisme le plus sincère et le plus ardent“ verwandelt habe.²¹ Cazottes Inszenierung eines sich im Schleier brechenden, zwischen Illusion und Realität oszillierenden subjektiven Blicks hat zweifellos das Interesse Nervals erregt, der in *Les Illuminés* auch auf die Korrespondenz Cazottes eingeht, um mehr über diese intrikate Gestalt zu erfahren. So führt er einen Text an, in dem Cazotte berichtet, daß er als Eingeweihter die Schleier der Materie gelüftet habe und nunmehr kaum noch zwischen den ihn umgebenden Geistern und Menschen unterscheiden könne:

Tout est plein, tout est vivant dans ce monde, où, depuis le péché, des voiles obscurcissent la matière... Et moi, par une initiation que je n'ai point cherchée et que souvent je déplore, je les ai soulevés comme le vent soulève d'épais brouillards. Je vois le bien, le mal, les bons et les mauvais; quelquefois la confusion des êtres est telle à mes regards, que je ne sais pas toujours distinguer au premier moment ceux qui vivent dans leur chair de ceux qui en ont dépouillé les apparences grossières...[...] il y a des moments où je m'y trompe tout à fait. Ce matin, pendant la prière [...] la chambre était si pleine de vivants et de morts de tous les temps et de tous les pays, que je ne pouvais plus distinguer entre la vie et la mort; c'était une étrange confusion, et pourtant un magnifique spectacle.²²

Nervals Interesse gilt diesen Grenzerfahrungen Cazottes, die wie in Goethes *Faust* einen phantastischen „synchronisme“, eine „étrange confusion“ unterschiedlichster Gestalten „de tous les temps et de tous les pays“ in halluzinatorischen Bildern festzuhalten scheinen.

Nerval sollte nur ein Jahr nach den *Illuminés* in der erst in der *Revue des Deux Mondes* 1854 erschienenen Erzählung *Sylvie. Souvenirs du Valois*²³ selbst versuchen, einen Palimpsest der Erinnerung als Grenzerfahrung zwischen Traum und Wirklichkeit literarisch zur Darstellung zu bringen. In *Sylvie* erzählt Nerval die Geschichte einer Fahrt ins nahe bei Paris gelegene Valois als eine Suche nach der verlorenen Zeit. Der Ich-Erzähler umschwärmt Aurélie, Schauspielerin in einem kleinen Pariser Theater. Plötzlich zu Reichtum gekommen, könnte er seinen Traum verwirklichen und ernsthaft um sie werben, ein zufälliger Blick in die Zeitung aber weckt die Erinnerung an eine idyllische Jugendliebe: „Mon regard parcourait vaguement le journal que je tenais encore, et j'y lus ces deux lignes: *Fête du Bouquet provincial*. – Demain, les archers de Senlis doivent rendre le bouquet à ceux de Loisy'. Ces mots, fort simples, réveillèrent en moi toute une nouvelle série d'impressions: c'était un souvenir de la province depuis longtemps

20 *Les Illuminés*, in: *Œuvres*, wie Anm. 4, Bd. 2, S. 1144.

21 Ebd. S. 1151.

22 Ebd. S. 1170.

23 Die Erzählung wurde später in die Novellensammlung *Les filles du feu* aufgenommen.

oubliée [...]“ (S. 244) Ausgehend von der Zeitungsnotiz inszeniert Nerval eine komplexe Kopräsenz von verschiedenen, durchlässigen Erinnerungsschichten, deren imaginäre Bilder sich an die Stelle der Realität setzen und es dem Leser schwer machen, einer *histoire* zu folgen. Marcel Proust glaubt gerade auf Grund der transitorischen Funktion der Erinnerungsbilder in Nerval einen Vorläufer der eigenen Poetik gefunden zu haben:

[...] la première partie de *Sylvie* se passe devant une scène et décrit l'amour de Gérard de Nerval pour une comédienne. Tout à coup ses yeux tombent sur une annonce: „Demain les archers de Loisy“, etc. Ces mots évoquent un souvenir, ou plutôt deux amours d'enfance: aussitôt le lieu de la nouvelle est déplacé. Ce phénomène de mémoire a servi de transition à Nerval, à ce grand génie dont presque toutes les œuvres pourraient avoir pour titre celui que j'avais donné d'abord à une des miennes: *Les Intermittences du cœur*. Elles avaient un autre caractère chez lui, dira-t-on, dû surtout au fait qu'il était fou. Mais, du point de vue de la critique littéraire, on ne peut proprement appeler folie un état qui laisse subsister la perception juste (bien plus qui aiguise et aiguille le sens de la découverte) des rapports les plus importants entre les images, entre les idées.²⁴

Nach der Zeitungslektüre legt sich das Erzähler-Ich nieder und überläßt sich dem eigenen Gedächtnistheater:

Je regagnai mon lit et je ne pus y trouver le repos. Plongé dans une demi-somnolence, toute ma jeunesse repassait en mes souvenirs. Cet état, où l'esprit résiste encore aux bizarres combinaisons du songe, permet souvent de voir se presser en quelques minutes les tableaux les plus saillants d'une longue période de la vie.²⁵

Proust hat auch diese Passage in seinem Essay *Contre Sainte-Beuve* eingehend kommentiert. Ja es scheint, als habe er hier die entscheidenden Anregungen für den Beginn seines Romans *A la Recherche du temps perdu* „Longtemps, je me suis couché de bonne heure“²⁶ erhalten: „Parfois, au moment de s'endormir, on les [tableaux d'une couleur irréaliste] aperçoit, on veut fixer et définir leur charme, alors on s'éveille et on ne les voit plus, on s'y laisse aller et avant qu'on ait su les fixer on est endormi, comme si l'intelligence n'avait pas la permission de les voir. Les êtres eux-mêmes qui sont dans de tels tableaux sont des êtres rêvés.“²⁷

Im Raum der Traum-Erinnerung tauchen die Jugendlieben des Ich-Erzählers auf, Sylvie, ein Bauernmädchen aus dem Nachbardorf, und Adrienne, eine junge adlige Schönheit, der er nur ein einziges Mal begegnete, weil sie darauf in ein Kloster ging. Das Bild des Schleiers steht für eine sich in der Tiefe der Zeit entziehende Erfahrung. Die Stimme Adriennes, die bei ihrer ersten Begegnung Lieder aus einer anderen Zeit singt, und damit ihrerseits auf die Vergangenheit ver-

24 Marcel Proust, „À propos du ‚style‘ de Flaubert“, (*Nouvelle Revue française*: Janvier 1920), in: *Contre Sainte-Beuve*, précédé de *Pastiches et mélanges* et suivi de *Essais et articles*, hrsg. von Pierre Clarac, Paris 1971, S. 586-600, hier S. 599.

25 Gérard de Nerval, *Sylvie*, in: *Œuvres*, wie Anm. 4, Bd. 1, S. 244.

26 Marcel Proust, *A la Recherche du temps perdu*, hrsg. von Jean-Yves Tadié, 4 Bde., Paris 1987-1989, Bd. 1, S. 3.

27 Marcel Proust, „Gérard de Nerval“, in: *Contre Sainte-Beuve*, wie Anm. 24, S. 235.

weist, scheint durch einen Schleier zu dringen: „On s’assit autour d’elle, et aussitôt, d’une voix fraîche et pénétrante, légèrement voilée, comme celle des filles de ce pays brumeux, elle chanta une de ces anciennes romances pleines de mélancolie et d’amour.“ (S. 245) Die ganze Atmosphäre dieser kurzen, einmaligen Begegnung des erinnerten Abends ist in der Traumvision von einem Nebel umgeben: „Elle se tut, et personne n’osa rompre le silence. La pelouse était couverte de faibles vapeurs condensées, qui déroulaient leurs blancs flocons sur les pointes des herbes.“ (Ebd.) Hinter der Erinnerungsvision Adriennes erscheint in einer neuen Verschiebung der Zeitebenen Dantes Beatrice: „Elle ressemblait à la Béatrice de Dante qui sourit au poète errant sur la lisière des saintes demeures.“ (S. 246) Die Gegenwart des Ich-Erzählers vermischt sich in dem Augenblick mit der Vergangenheit, als er in der von ihm geliebten Schauspielerin Aurélie die Züge Adriennes zu erkennen glaubt, eine „religieuse sous la forme d’une actrice“ (S. 247) zu lieben wähnt. Er entschließt sich, noch in der Nacht nach Loisy aufzubrechen, um das Fest zu besuchen, auf das ihn der Zeitungsartikel aufmerksam gemacht hatte. Während der Kutschfahrt wecken die Namen der Orte, durch die er fährt, Othys, Châalis, Loisy, eine noch tiefere Schicht der Erinnerung an seine Kindheit im Valois: „Pendant que la voiture monte les côtes, recomposons les souvenirs du temps où j’y venais si souvent.“ (S. 248) Auch die Poesie der Ortsnamen mit ihrer evokativen Kraft hat das besondere Interesse Prousts gefunden: „Ainsi tout cela n’est rien, ce sont les mots Châalis, Pontarmé, îles de l’Île-de-France, qui exaltent jusqu’à l’ivresse la pensée que nous pouvons, par un beau matin d’hiver, partir, aller voir les pays, ces pays de rêve, où se promena Gérard.“²⁸ In dem Kapitel „Nom de pays: le nom“ seiner *Recherche* sollte er einer ganz ähnlichen Poetik folgen. Der sich dem Reisenden über die Suggestivität der Namen erschließende „pays de rêve“ ist ein Ort der träumerischen Durchlässigkeit der Zeiten. Während in Goethes *Faust II* die Aufhebung der geschichtlichen Zeiten im Kulturgedächtnis zur Anschauung kam, führt ihre Aufhebung bei Nerval in den subjektiven Gedächtnisraum. Hier bilden visuelle Eindrücke, Geschichtsfragmente und Erinnerungen an Lektüren einen Ort der Überlagerungen und Schichtungen. Der Name „Loisy“ ruft die Erinnerung an ein Fest hervor, das im Licht des achtzehnten Jahrhunderts erstrahlt, die Fahrt über einen See erscheint vor dem Hintergrund Watteaus als ein *Voyage à Cythère*. Mit „Châalis“ verbinden sich Bilder aus der Epoche der Renaissance, die Erinnerung an ein Fest „le jour de la Saint-Barthélemy, singulièrement lié au souvenir des Médicis, dont les armes accolées à celles de la maison d’Este décoraient ces vieilles murailles...“ (S. 258). Die „arcs des chapelles à fines nervures, décorées par les artistes de l’Italie“ der Ruine der Abtei von Châalis läßt ihn an die „sentimentalités de Pétrarque et au mysticisme fabuleux de Francesco Colonna“ (S. 257) denken. Doch zugleich weckt „Châalis“ auch die Erinnerung an eine kleine Theateraufführung, die ihm die „premiers essais lyriques importés en France du temps des Valois“ vor Augen führt. Othys erinnert an einen Besuch bei einer Tante Sylvies, der ihn in ein an-

28 Ebd. S. 241.

deres Jahrhundert versetzte, als er mit Sylvie die Hochzeitskleider der Tante anprobierte: „En un instant, je me transformai en marié de l'autre siècle.“ (S. 255) Sylvie erschien ihm damals als eine „fée des légendes éternellement jeune“. (Ebd.) Nach der Ankunft in Loisy trifft er Sylvie auf dem Ball und verabredet sich für den nächsten Tag. Zusammen mit ihr wird er weitere Orte seiner Erinnerung aufsuchen. Ermenonville mit der „île des peupliers“ läßt ihn erneut an das achtzehnte Jahrhundert denken, die Präsenz Rousseaus ist allgegenwärtig. Hinter dem Rousseaus Andenken gewidmeten „Temple de la philosophie“ scheint in der Imagination des erlebenden Ich aber auch der „temple de la sibylle Tiburtine“ auf. Der Gedanke an Rousseau führt in eine Vielzahl unterschiedlicher Lektürekontexte, die zugleich durch die Wahrnehmung konditioniert sind und den Gedächtnisraum geradezu überfluten: „Enfin, [...] j'arrivai au rond-point de la danse, où subsiste encore le banc des vieillards. Tous les souvenirs de l'antiquité philosophique, ressuscités par l'ancien possesseur du domaine, me revenaient en foule devant cette réalisation pittoresque de l'*Anacharsis* et de l'*Émile*.“ (261) Visuelle Erinnerungen an Gravuren aus der *Nouvelle Héloïse* und dem *Émile*, die er in dem Haus seines Onkels wieder sieht, bilden einen eigenen Wahrnehmungspalimpsest, der der Landschaft eine imaginäre Tiefe verleiht.

In der Aufhebung der Zeit gewinnt Nerval in *Sylvie* nach dem Vorbild des *Faust II* einen Palimpsest der Erinnerung, der sich als Ausdruck einer archäologischen Phantasie in der Schichtung der Vergangenheitsdimensionen von antiken Mythen und mittelalterlicher Sagenwelt zu Erinnerungsfragmenten aus Renaissance, Klassik und dem 18. Jahrhundert realisiert.

Doch der Versuch, die Zeit aufzuheben, gelingt auf der Ebene der *histoire* einzig im Raum der Imagination. Die Realität hat sich verändert, Sylvie wird heiraten, Adrienne ist im Kloster gestorben. Auch Aurélie verbindet sich mit einem andern. Am Schluß der Erzählung treten Traum und Wirklichkeit wieder auseinander. Auf der Ebene des *discours* freilich findet Nerval in *Sylvie* die ästhetische Realisierung einer Poetik, die es vermag, durchsichtige Erinnerungsschichten in ihrer Kopräsenz zur Anschauung zu bringen.

In der Prosadichtung *Aurélia*, Nervals Spätwerk, das 1855 kurz nach seinem Tod erschien, wird Nerval versuchen, die visionären Bilder seiner Halluzinationen und Träume als ein zweites, wahres Gesicht der Wirklichkeit zu begreifen. „Le Rêve est une seconde vie. Je n'ai pu percer sans frémir ces portes d'ivoire ou de corne qui nous séparent du monde invisible.“²⁹ lautet der berühmte erste Satz. Die mystische Vereinigung der sichtbaren und unsichtbaren Welt findet in dem phantastischen Stil einer synkretistischen Bilderwelt ihren Ausdruck. Die Metapher des Schleiers kommt hier in einer Offenbarungsvision des Ich-Erzählers zu zentraler Bedeutung:

29 *Aurélia*, in: *Œuvres*, wie Anm. 4, Bd. 1, S. 357-414, hier S. 359.

Étendu sur un lit de camp, je crus voir le ciel *se dévoiler* et s'ouvrir en mille aspects de magnificences inouïes. Le destin de l'Âme délivrée semblait *se révéler* à moi comme pour me donner le regret d'avoir voulu reprendre pied de toutes forces de mon esprit sur la terre que j'allais quitter... D'immenses cercles se traçaient dans l'infini, comme les orbes que forme l'eau troublée par la chute d'un corps; chaque région, peuplée de figures radieuses, se colorait, se mouvait et se fondait tour à tour, et *une divinité, toujours la même, rejetait en souriant les masques furtifs de ses diverses incarnations*, et se réfugiait enfin, insaisissable, dans les mystiques splendeurs du ciel d'Asie.³⁰ [Hervorh. P.O.]

Das religiöse Bildfeld einer Entschleierung des Göttlichen wird in der Metaphorik des sich entschleiernden Himmels evoziert, aber an die Stelle der Offenbarung einer göttlichen Präsenz tritt eine unendliche Folge flüchtiger Inkarnationen des Göttlichen. Jede göttliche Inkarnation ist Maske und Schleier in einem, denn die mythische Identität ist eine durchsichtige Maske, die den Blick auf eine andere Maske freigibt, durch die wiederum eine neue Maske hindurchschimmert. In Nervals Poetik fallen erstmals Maske und Schleier zusammen, indem die Maske ihre opake Materialität verliert und wie ein wirklicher Schleier durchsichtig wird.

Das Bild der diaphanen, zum Schleier werdenden Maske erinnert an Goethes Poetik der Diaphanie, die in *Faust II* ihre intensivste Realisierung fand.³¹ Es ist mit Blick auf *Aurélia* von besonderem Interesse, daß Nerval die von ihm nicht übertragenen Szenen und Akte des *Faust II* durch ein „examen analytique“ ersetzte, das sich zu einer Interpretation erweitert und schon auf Nervals eigene Poetik vorausweist. Vor allem im „examen analytique“ des 2. Aktes lassen sich verblüffende Übereinstimmungen mit der Offenbarungsvision in *Aurélia* feststellen:

Méphistophélès a reporté le docteur Faust dans son ancienne demeure, il l'a couché sur le lit de ses pères; et, pendant que son corps endormi repose, le diable retrouve tout en place [...] Homonculus s'échappe des mains de Vagner, et s'en va voltiger sur le front de Faust, endormi. Là, il semble prendre part au rêve que fait le docteur dans ses aspirations vers la beauté antique; il assiste avec lui à l'image de la naissance d'Hélène [...] Ce rêve donne à Faust l'idée d'où sortiront les scènes étranges qui se préparent. L'apparition fantastique qui a eu lieu dans le palais lui a laissé, comme on l'a vu, une impression extraordinaire. [...] Mélant tout à coup les idées du monde réel et celles du monde fantastique, il s'est épris profondément de la beauté d'Hélène

30 Ebd. S. 364.

31 In der Forschung wurden Nervals Goethe-Übersetzungen immer wieder zur Interpretation seines eigenen Werks herangezogen. Die im Bild des Schleiers zum Ausdruck kommende Poetik der Diaphanie und ihre Bedeutung für die Dichtung Nervals wurde dabei allerdings nicht eigens untersucht. Vgl. bes. Marie-Jeanne Durry, *Gérard de Nerval et le mythe*, wie Anm. 9, S. 31-36, Charles Dédéyan, *Gérard de Nerval et l'Allemagne*, 3 Bde., Paris 1957-1959, Gerald Schaeffer, *Le Voyage en Orient de Nerval. Étude des structures*, Neuchâtel 1967, S. 218ff. und Kurt Schärer *Thématique de Nerval.*, wie Anm. 5, S. 136-150.

[...] Fantôme pour tout autre, elle représente un objet réel pour cette vaste intelligence qui conçoit à la fois le connu et l'inconnu.³²

Nerval sieht in Faust einen Wahlverwandten, weil dieser seinen geträumten Visionen Realitätscharakter zugesteht und das Unbekannte zu erforschen sucht. Die poetisch-spekulative Aufhebung der geschichtlichen Zeit in einer phantastischen Kopräsenz der Zeiten wird ihm zum Modell für die eigene Erfahrung zwischen Traum und Wirklichkeit:

Le cercle d'un siècle vient donc de recommencer, l'action se fixe et se précise; mais, à partir du débarquement d'Hélène, elle va franchir les temps avec la rapidité du rêve.³³

Im Gegensatz zu Goethe, dessen phantasmagorische Bilder das kulturelle Gedächtnis abzubilden scheinen, das die Gegenwart mit ihren antiken Ursprüngen verbindet, sind die aufeinander durchsichtig werdenden Visionen Nervals Ausdruck eines Privatmythos, der in den subjektiven Innenraum des Autors führt.³⁴ Was Faust durch magischen Zauber gelingt, vollzieht sich hier im Medium des absolut gesetzten Subjekts. Dies wird in *Aurélia* in einer weiteren Vision des Ich-Erzählers deutlich, in der die Masken der sich offenbarenden Gottheit als Folge diaphaner Verschleierungen aller von ihm geliebten Frauengestalten erscheinen:

Il me semblait que la déesse m'apparaissait, me disant: „Je suis la même que Marie, la même que ta mère, la même aussi que sous toutes les formes tu as toujours aimée. *A chacune de tes épreuves, j'ai quitté l'un des masques dont je voile mes traits, et bientôt tu me verras telle que je suis.*“ Un verger délicieux sortait des nuages derrière elle, une lumière douce et pénétrante éclairait ce paradis, et cependant je n'entendais que sa voix, mais je me sentais plongé dans une ivresse charmante.³⁵ [Hervorh. P.O.]

Die Inkarnationen der auch in dieser Vision unsichtbar bleibenden Göttin sind so vielfältig, so flüchtig und instabil, weil sie einem subjektiven Erfahrungszusammenhang entspringen. Die geliebte Aurélia und die Mutter des Ich-Erzählers erscheinen ebenso als verschleiende Masken, wie die zur christlichen Vorstellungswelt gehörende Gestalt der Maria; an anderer Stelle sind es die Urmutter Isis, die römische Venus und Dantes Beatrice.

Schon zu Beginn der *Aurélia* nennt Nerval die *Divina Commedia* als eines der poetischen Modelle seines Versuchs, die eigenen Visionen zu transkribieren:

32 W. Goethe, *Faust et le Second Faust*, wie Anm. 1, S. 207ff.

33 Ebd. S. 18 (Préface zur dritten Auflage).

34 Marie-Jeanne Durry (wie Anm. 9) hebt die Bedeutung von Goethes *Faust* für die mythischen Vorstellungen Nervals hervor: „Il [Nerval] observe que Goethe met à contribution tous les systèmes de philosophie touchant l'immortalité de l'âme, – *monades* de Leibnitz [sic] ou visions magnétiques de Swedenborg – pour créer *une sorte de vraisemblance fantastique aux yeux mêmes de l'imagination*: c'est la sorte de vraisemblance que Nerval demandera aux mythes.“ (S. 32).

35 *Aurélia*, in: *Œuvres*, wie Anm. 4, Bd. 1, S. 399f.

Swedenborg appelaient ces visions *Memorabilia*; il les devait à la rêverie plus souvent qu'au sommeil; *l'Âne d'or* d'Apulée, *la Divine Comédie* du Dante, sont les modèles poétiques de ces études de l'âme humaine. Je vais essayer, à leur exemple, de transcrire les impressions d'une longue maladie qui s'est passée tout entière dans les mystères de mon esprit [...].³⁶

Zugleich beruft sich Nerval aber auch auf Dantes *Vita Nuova*: „Cette *Vita nuova* a eu pour moi deux phases.“³⁷ Wie Dante in der *Vita Nuova* glaubt auch das lyrische Ich im Text Nervals, den Tod der geliebten Aurélia in einer Vision vorherzusehen. Diese Vision scheint aber ihrerseits wiederum die Bildlichkeit der phantasmagorischen Metamorphose Helenas am Ende von *Faust II* zu evozieren:

La dame que je suivais, développant sa taille élancée dans un mouvement qui faisait miroiter les plis de sa robe en taffetas changeant, entoura gracieusement de son bras nu une longue tige de rose trémière, puis elle se mit à grandir sous un clair rayon de lumière [...]; tandis que sa figure et ses bras imprimaient leurs contours aux nuages pourprés du ciel. Je la perdais de vue à mesure qu'elle se transfigurait, car elle semblait s'évanouir dans sa propre grandeur. „Oh! ne fuis pas! m'écriai-je... car la nature meurt avec toi!“ [...] Ce rêve si heureux à son début me jeta dans une grande perplexité. Que signifiait-il? Je ne le sus que plus tard. Aurélia était morte.“³⁸

Indem sich Aurélia einerseits wie Helena in Wolken aufzulösen scheint und diese Wolken andererseits als „pourprés“ beschrieben werden, verbinden sich der rote Schleier, der Beatrice in der Todesvision der *Vita Nuova* umgibt, und die Metamorphose der Helena in Goethes *Faust* zu einer imaginären Synthese.

Das weitertreibende Moment der sich beständig entziehenden Inkarnationen ist der in alle Realisierungen des Privatmythos eingeschriebene Zweifel. *Aurélia* ist die Geschichte eines bewältigten Ich-Verlusts. Das geheimnisvolle Jenseits, über dessen Schwelle der Ich-Erzähler tritt, ist sowohl die Welt des Wahnsinns wie die Welt eines subjektiven Zugangs zu einer Überwirklichkeit. Deshalb sieht sich der Ich-Erzähler beständig mit der Frage konfrontiert, ob die Welt hinter dem Schleier nur Projektionsraum des Imaginären ist oder ob sich hier tatsächlich eine andere Wirklichkeit verbirgt, der er sich manchmal ganz nah glaubt. So heißt es an anderer Stelle: „J'employai toutes les forces de ma volonté pour pénétrer encore le mystère dont j'avais levé quelques voiles.“³⁹ Die Notwendigkeit der hier zu treffenden Entscheidung zwischen illusionärer Selbstbefangenheit und über-sinnlicher Erfahrung wird ausgesprochen, aber im Text gleichsam arretiert, indem die Aporie selbst Gegenstand der literarischen Darstellung ist, die sich in perspektivisch durchsichtigen Traumbildern realisiert. Hinter den eigenen Erinnerungen erscheinen imaginäre Erinnerungsbilder, die auf die Existenz einer anderen Welt verweisen. Georges Poulet bemerkt in seiner Nerval-Deutung:

36 Ebd. S. 359.

37 Ebd.

38 Ebd. S. 374.

39 Ebd. S. 382.

C'est qu'entre le souvenir réel et le souvenir imaginaire il n'y a pas de limites précises, mais plutôt une zone trouble que connaît mal l'esprit. C'est pourtant en ces régions que s'aventure le plus volontiers la pensée nervalienne, comme si c'était par-delà les voiles derniers du souvenir que la vérité de l'existence se cachait et qu'on pouvait la découvrir tout à coup [...].⁴⁰

Hinter den Schleiern der konkreten Erinnerung offenbaren sich die Visionen der Imagination, die das Ich vervielfältigen und in unvordenkliche Erfahrungsräume versetzen. So entsteht eine phantastische Genealogie, in der das Autor-Ich sich bis zu dem spätrömischen Kaiser Nerva zurückimaginiert. Das Pseudonym Gérard de Nerval läßt den phantastischen ‚Vorfahren‘ ebenso durchscheinen wie die konkrete Erinnerung an den „Clos Nerval“, einen kleinen Besitz von Gérards Familie Labrunie.⁴¹ Indem Nerval die diaphane Poetik Goethes auf den eigenen Erfahrungshorizont überträgt, wird das Ich schließlich sich selbst zum Schleier, durch den die Folge seiner „existences antérieures“ durchscheint.⁴²

Gerade im Hinblick auf die Folge seiner eigenen diaphanen Inkarnationen nimmt Nerval wieder Bezug auf Goethes *Faust*. Im Vorwort seiner *Faust*-Übersetzung hatte er im Hinblick auf die Kopräsenz der Zeiten in der Helena-Episode das Bild einer „horloge éternelle“ geprägt, die anstelle von Stunden Jahrhunderte angibt, weil ihre Kette zerbrochen ist („l'horloge éternelle [...] va se détraquer, comme un mouvement dont la chaîne est brisée“)⁴³. In dem Dumas gewidmeten Vorwort der *Filles du feu* nimmt er dieses Bild wieder auf, wenn er die „série“ seiner „existences antérieures“ evoziert:

Du moment que j'avais cru saisir la série de toutes mes existences antérieures, il ne m'en coûtait pas plus d'avoir été prince, roi, mage, génie et même Dieu, la chaîne était brisée et marquait les heures pour des minutes. Ce serait le Songe de Scipion, la Vision du Tasse ou *la Divine Comédie* du Dante, si j'étais parvenu à concentrer mes souvenirs en un chef-d'œuvre. Renonçant désormais à la renommée d'inspiré, d'illuminé ou de prophète, je n'ai à vous offrir que ce que vous appelez si justement des théories impossibles, un *livre infaisable* [...].⁴⁴

Nerval muß zugeben, daß es sich bei seinem anspruchsvollen Projekt, die Erfahrungsdimensionen einer nicht mehr an die Identität des Subjekts gebundenen, geradezu archäologischen Subjektivität zur Darstellung zu bringen, um ein „livre infaisable“ handelt. In den avanciertesten Gedichten seines Sonett-Zyklus *Les Chimères*, einer der Inkunabeln moderner dunkler Dichtung in Frankreich, ver-

40 Georges Poulet, „Nerval“, in: ders., *Les métamorphoses du cercle*, Paris (1961) 1979, S. 273-294, hier S. 280.

41 Vgl. in diesem Zusammenhang Aristide Marie, *Gérard de Nerval*, Paris (1914) 1955, bes. S. 67-69 und die Biographie von Claude Pichois und Michel Brix, *Gérard de Nerval*, Paris 1995, S. 42f.

42 In seinem *Voyage en Orient* werden die Inkarnationen selbst als verschleiende Körperhüllen betrachtet: „Le soleil ne peut luire à travers le nuage, il le dissipe lentement. Le nuage qui te voile en ce moment, c'est le corps où tu as daigné descendre [...]“. In: *Œuvres*, wie Anm. 4, Bd. 2, S. 367.

43 W. Goethe, *Faust et le Second Faust*, wie Anm. 1, S. 18.

44 *Les Filles du feu*, in: *Œuvres*, wie Anm. 4, Bd. 1, S. 151.

sucht Nerval, die Schleier des Bewußtseins abzubilden, indem er diaphane Textgewebe schafft, die auf dahinterliegende Gedichte, Erinnerungen, Lektüren und Träume durchsichtig sind.⁴⁵ Die Lyrik eröffnet einen experimentellen Möglichkeitsspielraum, in dem die unabsehbaren Verknüpfungszusammenhänge zum Movens eines mythischen bricolage werden. Die Sonette des Zyklus sind Teil einer Kombinatorik, die ihre Terzette und Quartette zu immer neuen Einheiten kombiniert. So scheinen hinter dem enigmatischen Gedicht *Érythrée*, das nicht in den eigentlichen Zyklus aufgenommen wurde und von dem noch eine zweite Fassung mit dem Titel „À madame Aguado“ existiert, die Sonette *Myrtho* und *Delfica* aus den *Chimères* auf:

Colonne de Saphir, d'arabesques brodée
– Reparais !- Les Ramiers pleurent cherchant leur nid:
Et, de ton pied d'azur à ton front de granit
Se déroule à long plis la pourpre de Judée!

Si tu vois Bénarès sur son fleuve accoudée
Prends ton arc, et revêts ton corset d'or bruni:
Car voici Le Vautour, volant sur Patani,
Et de papillons blancs la Mer est inondée.

MAHDÉWA ! Fais flotter tes voiles sur les eaux
Livre tes fleurs de pourpre au courant des ruisseaux:
La neige du Cathay tombe sur l'Atlantique:

Cependant la Prêtresse au visage vermeil
Est endormie encor sous l'Arche du Soleil:
– Et rien n'a dérangé le sévère portique.⁴⁶

Bereits die angeführten Ortsbezeichnungen Erythräa, Judäa, Benares, Patani, Cathay und der Atlantik öffnen einen grenzenlosen mythischen Raum, der Indien ebenso wie den Atlantik umspannt. Das Gedicht bewegt sich auf zwei Ebenen, der mythisch verstandenen Gegenwart und dem aus ihr hervorgehenden, in die Zukunft gerichteten Anruf der geheimnisvollen Gottheit Mahdéwa. Gerade weil die mythischen Namen, Bilder und Gestalten nicht narrativ oder deskriptiv verknüpft werden, eröffnen sie einen unabschließbaren Verweisungszusammenhang, der den Leser in die Tiefe eines mythischen Kulturgedächtnisses zieht. Anschauungsform dieser Poetik der Diaphanie sind Schleier, die von der Gottheit über den Wassern ausgebreitet werden sollen: „Mahdéwa! Fais flotter tes voiles sur les eaux“. Im Bild des verschleierte Wassers kommt die Dimension eines Textes zur Anschauung, der als diaphaner Palimpsest über den Tiefen eines Traumbewußtseins zu liegen scheint, das in der freien Assoziation von Erinne-

45 Kurt Schärer (*Thématique de Nerval*, wie Anm. 5) geht auf die Palimpsest-Struktur der Erinnerung bei Nerval ein, ohne allerdings die Diaphanie der einzelnen Erinnerungsschichten in den Blick zu nehmen (S. 49-55).

46 *Autres Chimères*, in: *Œuvres*, wie Anm. 4, Bd. 1, S. 14.

rungen, Lektüren und Textfragmenten seinen Ausdruck findet. Das Bild der Schleier über dem Wasser wird in den das Meer überflutenden weißen Schmetterlingen („de papillons blancs la Mer est inondée“) und in den auf den Atlantik fallenden Schneeflocken („la neige du *Cathay* tombe sur l'Atlantique“) wieder aufgenommen. Die weiße Textur der Schleier auf dem Wasser, die in ihrer schwebenden, wehenden und fließenden Bewegung („fais flotter“) erfaßt sind, entspricht dem leichten Flügelschlag der weißen Schmetterlinge über dem Wasser ebenso wie dem sanften Fallen der Schneeflocken über dem Meer. Der Text wird hier als Spur des poetischen Vollzugs ansichtig, er lenkt den Blick des Lesers auf die Textur der Verse selbst, die ihn in ihrer Fremdheit in den Bann ziehen.

Das zweite Terzett von *Érythrée* nimmt in abgewandelter Form eine Strophe aus dem Gedicht *Delfica* auf⁴⁷, das, wie Karlheinz Stierle nachwies⁴⁸, seinerseits wiederum auf das Mignon-Lied aus dem *Wilhelm-Meister* („Kennst Du das Land, wo die Zitronen blühn“) Bezug nimmt, das Nerval übersetzt hatte. Bei Goethe wird das rätselhafte Gedicht, in dem Mignon eine abgesunkene Erinnerung an ihre frühe Kindheit beschwört, in einen narrativen Kontext eingebunden, der die Erinnerungsfragmente nachträglich dem Geschehen auf der Ebene der *histoire* zuordnet. Nerval erkannte in der Rätselhaftigkeit des aus seinem Kontext gelösten Mignon-Lieds neue Möglichkeiten einer poetischen Artikulation. Er läßt hinter seinem eigenen Gedicht *Delfica* den Text Goethes aufscheinen, indem er seine eindringlichen Bilder („Kennst du das Land, wo die Zitronen blühn, [...] Die Myrte still und hoch der Lorbeer steht, [...] In Höhlen wohnt der Drachen alte Brut [...]“⁴⁹) aufnimmt, ohne sie narrativ zu verknüpfen:

La connais-tu, DAFNÉ, cette ancienne romance,
 Au pied du sycomore, ou sous les lauriers blancs,
 Sous l'olivier, le myrte, ou les saules tremblants,
 [...]
 Et les citrons amers où s'imprimaient tes dents,
 Et la grotte, fatale aux hôtes imprudents,
 Où du dragon vaincu dort l'antique semence. ...⁵⁰

Treten in dem Lied Mignons Bruchstücke der Erinnerung wie durch einen Schleier an die Oberfläche des Bewußtseins, so fungiert das Gedicht Nervals seinerseits als ein Schleier, durch den Textfragmente des Mignon-Lieds scheinen, die ihre Tiefendimension durch die intertextuelle Relation gewinnen, die sich

47 So heißt die letzte Strophe von *Delfica* und *Myrtho*: „Cependant la sibylle au visage latin/Est endormie encor sous l'arc de Constantin:/- Et rien n'a dérangé le sévère portique.“ (*Œuvres*, wie Anm. 4, Bd. 1, S. 5).

48 K. Stierle, „Diskontinuität. Der Ursprung einer Kategorie des modernen Dichtens bei Nerval und Goethe“, in: *Romantik. Aufbruch zur Moderne*, hrsg. von Karl Maurer und Winfried Wehle, München 1991, S. 427-457.

49 Johann Wolfgang von Goethe, *Wilhelm Meisters Lehrjahre*, in: *Goethes Werke*. Hamburger Ausgabe in 14 Bänden, hrsg. von Erich Trunz, München 1981, Bd. 2, S. 145.

50 *Delfica*, in: *Œuvres*, wie Anm. 4, Bd. 1, S. 5.

dem Leser als Rätsel stellt. Im unverbundenen Nebeneinander der Sätze wiederholt sich das Verfahren einer mosaikhaften, nicht mehr narrativ oder deskriptiv einholbaren Verknüpfung.

Die Poetik Nervals gerät immer wieder an die Grenzen der Darstellbarkeit. Zum einen, weil sich Nerval, wie es Poulet formuliert, in der grenzenlosen Subjektivität zu verlieren droht: „A la limite extrême de la pensée il n'y a plus d'image, plus rien de palpable ou d'imaginable à quoi puisse s'accrocher l'esprit. Celui-ci perd tout et se perd lui-même dans son immensité intérieure.“⁵¹ Zum andern, weil es sich als unmöglich erweist, die Erfahrungsdimensionen in den zur Verfügung stehenden sprachlichen Zeichen festzuhalten: „[...] retrouvons la lettre perdue ou le signe effacé, recomposons la gamme dissonante, et nous prendrons force dans le monde des esprits“ (S. 391), heißt es in *Aurélia*. Wie der Jenseitswandernde in der *Commedia* macht das Autor-Ich eine Erfahrung, die sich nicht mehr in Zeichen einholen läßt. Dante weist seine Leser im *Paradiso* an, gleichsam über die Leerstellen im Text zu springen: „Convien saltar lo sacrato poema“ (*Par.* XXIII, 130). Der Text ist seiner Materialität beraubt und nur noch als Negation, als immaterieller Schleier vorhanden. Wenn Nerval wiederholt in seinen Gedichten Auslassungszeichen verwendet und am Ende von *Aurélia* den eigentlichen Text durch ganze Zeilen von Auslassungszeichen ersetzt, so scheint er immaterielle Schleier zu visualisieren, die auf einen Text verweisen, der sich ebenfalls als unlesbar, nicht mehr zeichenhaft einholbar, zu erkennen gibt.

Marcel Proust

Nerval überträgt Goethes Poetik der Diaphanie auf den eigenen Erfahrungshorizont. Das Ich erfaßt sich selbst als diaphanes Gewebe, hinter dem Erinnerungsbilder und Visionen in unvordenkliche Erfahrungsräume führen. Die sprachlichen Zeichen vermögen die über die Erfahrungsdimension einer Identität des Subjekts weit hinausreichende grenzenlose Subjektivität jedoch nicht mehr abzubilden. Erst Proust wird es gelingen, den „livre infaisable“ Nervals in die Objektivierung der werkhafte Realisierung seiner *Recherche* zu überführen: Indem jede Erinnerung auf eine andere durchsichtig wird und jedes Wort die in ihm gebundene Erfahrung durchscheinen läßt, entsteht ein Gegenspiel von *histoire* und *discours*. Auf diese Weise kann Proust die autobiographische Dimension von Nervals Poetik der Diaphanie in die Werkgestalt einer Poetik der Erinnerung einbinden.⁵²

51 Georges Poulet, „Nerval“, wie Anm. 40, S. 286.

52 Der bedeutende Einfluß Nervals auf die Poetik der *Recherche* wurde schon verschiedentlich in den Blick genommen, ohne daß dabei freilich das Bild des Schleiers und die von Goethe übernommene Poetik der Diaphanie behandelt worden wären. Walter Kasell stellt Prousts Reflexionen über Nerval in *Contre Sainte-Beuve* in den Mittelpunkt seiner Studie „The Magic Voyage: Proust Reads Nerval“, in: W. K., *Marcel Proust and the Strategy of Reading*, Amsterdam 1980, S. 31-44; Ursula Link-Heer untersucht den Einfluß Nervals auf das Werk Prousts unter dem Ge-

Prousts Reflexionen über Gérard de Nerval in *Contre Sainte-Beuve* zeigen, daß er in Nerval einen Vorläufer der eigenen Ästhetik zu finden glaubt, für den Sainte-Beuve wenig Verständnis aufbrachte. Nervals Versuch, den eigenen Empfindungen in minutiösen Analysen bis in die Tiefe der entlegensten Erinnerungs- und Traumbilder nachzuspüren, steht im Zentrum der Aufmerksamkeit Prousts:

Si un écrivain aux antipodes des claires et faciles aquarelles a cherché à se définir laborieusement à lui-même, à saisir, à éclairer des nuances troubles, des lois profondes, des impressions presque insaisissables de l'âme humaine, c'est Gérard de Nerval dans *Sylvie*. [...] Gérard essaie de se définir une sensation bizarre qu'il a éprouvée au théâtre, tout d'un coup il comprend ce que c'est, c'est le souvenir d'une femme qu'il aimait en même temps qu'une autre, qui domine ainsi certaines heures de sa vie et qui tous les soirs le reprend à une certaine heure. Et en évoquant ce temps dans un tableau de rêve, il est pris du désir de partir pour ce pays, il descend de chez lui, se fait rouvrir la porte, prend une voiture, et tout en allant en cahotant vers Loisy, [il] se rappelle et raconte. Il arrive après cette nuit d'insomnie, et ce qu'il voit alors, pour ainsi dire détaché de la réalité par cette nuit d'insomnie, par ce retour dans un pays qui est plutôt pour lui un passé qui existe au moins autant dans son cœur que sur la carte, est entremêlé si étroitement aux souvenirs qu'il continue à évoquer, qu'on est obligé à tout moment de tourner les pages qui précèdent pour voir où on se trouve, si c'est présent ou rappel du passé.⁵³

Nicht zufällig richtet sich das Interesse Prousts gerade auf die Erzählung *Sylvie*, in der Nerval eine eigene Poetik der Erinnerung entwickelt, die von einem Zustand zwischen Wachen und Schlaf, Realität und Traum ausgeht. Proust zeigt sich als Leser Nervals von dem Palimpsest hintereinander aufscheinender Erinnerungsbilder fasziniert, das den Leser die Orientierung verlieren läßt, weil er mit der Komplexität des Bewußtseins konfrontiert wird. Zweifellos hat Proust hier ein Modell für die Strukturierung seines eigenen Romans gefunden, in dem er ebenfalls ein dichtes Verweisungsnetz knüpft, das seine Leser zwingt, eine wachsende Zahl in verschiedener Weise aufeinander bezogener Erinnerungsmomente beständig präsent zu halten. Vor allem mit Hilfe von metonymisch motivierten Metaphern⁵⁴ und Konnotationen gelingt es ihm, Verweisungszusammenhänge

sichtspunkt des autobiographischen Schreibens (in: U. L.-H., *Prousts A la Recherche du temps perdu und die Form der Autobiographie. Zum Verhältnis fiktionaler und pragmatischer Erzähltexte*, Amsterdam 1988, bes. S. 54f.). Auch in dem Buch von Margaret Mein, *A Foretaste of Proust: A Study of Proust and His Precursors* (New York 1974) findet sich ein Kapitel über Nerval. Vgl. ferner René de Chantal, *Marcel Proust: Critique littéraire*, 2 Bde., Montreal 1967 und Walter Strauss, *Proust and Literature: The Novelist as Critic*, Cambridge 1957.

53 Marcel Proust, *Contre Sainte-Beuve*, wie Anm. 24, S. 237f.

54 Vgl. in diesem Zusammenhang die grundlegende Studie von Gérard Genette, „Métonymie chez Proust“, in: G. G., *Figures III*, Paris 1972, S. 41-63. Genette geht davon aus, daß Erinnerung und Metapher das Ähnliche in Form einer Überlagerung kombinieren. Indem die Metonymie „superposition“ in Kontiguität übersetze, entstehe ein „enchaînement des souvenirs“: „Ainsi, loin d'être antagonistes et incompatibles, métaphore et métonymie se soutiennent et s'interpénètrent, et faire sa part à la seconde ne consistera pas à en dresser une liste concurrente en face de celle des métaphores, mais plutôt à montrer la présence et l'action des relations de ‚coexistence‘ à l'intérieur même du rapport d'analogie: le rôle de la métonymie dans la métaphore.“ (S. 42).

herzustellen, die den unvordenklichen Bahnen der Erinnerung folgen. Schon bei Nerval sieht er die sprachlichen Zeichen transzendiert, ja der Text selbst erscheint als ein Nebelschleier, dessen eigentliche Poetik nicht „dans les mots“, sondern in der nur undeutlich wahrnehmbaren Verknüpfung der Worte („mêlée entre les mots“) zum Ausdruck komme:

Mais tout compte fait, il n'y a que l'inexprimable, que ce qu'on croyait ne pas réussir à faire entrer dans un livre qui y reste. C'est quelque chose de vague et d'obsédant comme le souvenir. C'est une atmosphère. L'atmosphère bleuâtre et pourprée de *Sylvie*. Cet inexprimable-là, quand nous ne l'avons pas ressenti nous nous flattons que notre œuvre vaudra celle de ceux qui l'ont ressenti, puisque en somme les mots sont les mêmes. Seulement ce n'est pas dans les mots, ce n'est pas exprimé, c'est tout mêlé entre les mots, comme la brume d'un matin de Chantilly.⁵⁵

In seinem eigenen Werk wird Proust versuchen, das Phänomen der Erinnerung, das er in *Sylvie* als „quelque chose de vague et d'obsédant“ erfährt, in die Objektivierung der Darstellung zu bringen, indem er das diffuse Textgewebe „entre les mots“ durchsichtig macht. So hebt er in dem letzten Band der *Recherche*, *Le Temps retrouvé*, „ce travail de l'artiste, de chercher à apercevoir sous de la matière, sous de l'expérience, sous des mots quelque chose de différent [...]“⁵⁶ hervor.

In der Proust-Forschung wurde dem Bild des Schleiers bis jetzt wenig Beachtung geschenkt. Seit der großen Studie von Georges Poulet, *L'Espace proustien*⁵⁷, und Gérard Genettes wegweisender Interpretation „Proust palimpseste“⁵⁸ wurde zwar die Palimpseststruktur der sich überlagernden Erinnerungsbilder immer wieder thematisiert,⁵⁹ aber ohne Bezug auf die Schleiermetaphorik, die vor dem Hintergrund der diaphanen Poetik Nervals in diesem Zusammenhang eine zentrale Bedeutung erhält. In seiner Erinnerungspoetik schreitet Proust den ganzen Möglichkeitsspielraum des Bildes aus.

Proust verwendet das Bild in seiner einfachsten Form, um die verborgenen Schichten der Vergangenheit zu veranschaulichen:

55 Marcel Proust „Gérard de Nerval“, in: *Contre Sainte Beuve*, wie Anm. 24, S. 242.

56 Marcel Proust, *A la Recherche du temps perdu*, wie Anm. 26, Bd. 4, S. 474.

57 Georges Poulet geht in seiner Untersuchung *L'espace proustien* (Paris 1963) von der Darstellung der Laterna magica aus, die er als einen Metatext interpretiert: „Deux espaces peuvent donc se superposer et l'un se surimposer à l'autre [...]“. (S. 15).

58 Gérard Genette, „Proust palimpseste“, in: G. G., *Figures*, Paris 1966, S. 39-67. Die „superposition“ der Erinnerungsfragmente wird hier als „surimpressionnisme“ gedeutet: „[...] le trait le plus caractéristique de la représentation proustienne est sans doute, avec l'intensité de leur présence matérielle, cette superposition d'objets simultanément perçus qui a fait parler à son propos de ‚surimpressionnisme‘.“ (S. 49).

59 So geht besonders Angelika Corbineau-Hoffmann in ihrer Arbeit *Beschreibung als Verfahren. Die Ästhetik des Objekts im Werk Marcel Prousts* (Stuttgart 1980) auf das „Formprinzip“ der „superposition“ ein, weil es nicht nur „Prousts Begriff der Metapher, sondern darüber hinaus die Technik der Beschreibung und die Struktur der ‚mémoire involontaire‘“ bestimme (S. 53).

J'aurais voulu, comme autrefois dans mes promenades du côté de Guermantes, essayer de pénétrer le charme de cette impression qui m'avait saisi et rester immobile à interroger cette émanation vieillotte qui me proposait non de jouir du plaisir qu'elle ne me donnait que par surcroît, mais de descendre dans la réalité qu'elle ne m'avait pas dévoilée.⁶⁰

Wie bei Nerval werden die subjektiv erfahrenen Erinnerungsmomente als eine Folge aufeinander durchsichtiger Bildsequenzen verstanden. So reflektiert Marcel im Hinblick auf seine Großmutter: „moi qui ne l'avais jamais vue que dans mon âme, toujours à la même place du passé, à travers la transparence des souvenirs contigus et superposés [...]“.⁶¹

Die Überlagerung diaphaner Erinnerungsbilder im Innenraum des Bewusstseins erfährt eine Dramatisierung, wenn traumatische Erinnerungsbilder hinter der äußeren Realität aufscheinen. Nachdem Marcel erfahren hat, daß Albertine offenbar eine Liebesbeziehung zu Mlle Vinteuil und ihrer Freundin unterhielt, erscheint nach einer schlaflosen Nacht das Bild Albertines hinter dem Sonnenaufgang, den ihm seine Mutter am geöffneten Fenster zeigen will:

Mais derrière la plage de Balbec, la mer, le lever du soleil, que maman me montrait, je voyais, avec des mouvements de désespoir [...] la chambre de Montjouvain où Albertine, rose, pelotonnée comme une grosse chatte, le nez mutin, avait pris la place de l'amie de Mlle Vinteuil et disait avec des éclats de son rire voluptueux: „Hé bien! si on nous voit, ce n'en sera que meilleur. Moi! je n'oserais pas cracher sur ce vieux singe?“ C'est cette scène que je voyais derrière celle qui s'étendait dans la fenêtre et qui n'était sur l'autre qu'un voile morne, superposé comme un reflet.⁶²

Der Sonnenaufgang liegt wie ein durchsichtiges Gewebe, ein „voile morne, superposé“ über der Szene, die vor dem inneren Auge Marcells erscheint.⁶³ Das Bild des Schleiers erhält hier eine zentrale Bedeutung als diaphane Grenze zwischen dem subjektiven Raum der Erinnerung und der äußeren Wahrnehmung. Denn das Fenster ist Schnittpunkt einer komplexen Überlagerung von Erinnerung, Traum und Wahrnehmung. Als kleiner Junge hatte Marcel von außen durch ein Fenster beobachtet, wie sich Vinteuils Tochter und ihre Freundin Liebesspielen hingaben und dabei auf die Photographie Vinteuils spucken wollten. In der traumatischen Vision Marcells nimmt Albertine den Platz der Freundin Mlle Vinteuils ein. Dieser Blick von außen in den Innenraum eines Zimmers, das sich zum Raum der von Eifersucht motivierten Transformationsprozesse der Erinne-

60 *À l'ombre des jeunes filles en fleurs*, I, wie Anm. 26, Bd. 1, S. 483.

61 *Le côté des Guermantes*, I, wie Anm. 26, Bd. 2, S. 439.

62 *Sodome et Gomorrhe*, II, IV, wie Anm. 26, Bd. 3, S. 513f.

63 Schon die Gestalt der Mutter erschien wie eine „superposition“ der Großmutter, als sie das Zimmer betritt: „Mais à ce moment, contre toute attente la porte s'ouvrit, et le cœur battant, il me sembla voir ma grand-mère devant moi, comme en une de ces apparitions que j'avais déjà eues, mais seulement en dormant. Tout cela n'était-il donc qu'un rêve? Hélas! j'étais bien éveillé. ‚Tu trouves que je ressemble à ta pauvre grand-mère‘, me dit maman – car c'était elle – avec douceur, comme pour calmer mon effroi, avouant du reste cette ressemblance, avec un beau sourire de fierté modeste [...]“ (*Sodome et Gomorrhe*, II, IV, wie Anm. 26, Bd. 3, S. 513).

nung erweitert, erscheint in einer komplexen Verkehrung als Blick aus dem Innenraum eines Hotelzimmers auf die sich draußen erstreckende Küste von Balbec. Gerade diese ineinandergeblendete Innen- und Außenperspektive erfaßt Proust im Bild des „voile superposé“. Luzius Keller hat in seiner eindringlichen Interpretation dieses Textes die Perspektive des Lesers hervorgehoben, der sich seinerseits an die Lektüre der Szene von Montjouvain aus dem ersten Band der *Recherche* erinnert:

Wie Marcel sich an verschiedene Erlebnisse seines Lebens erinnert, so erinnert sich der Leser gegen den „zarten Widerstand“ und durch die „zwischen geschobene Atmosphäre“ des ganzen bereits gelesenen Textvolumens hindurch an „unterschiedlich entfernte Horizonte“ des Werks, an die Szene in Montjouvain [...].⁶⁴

Keller nimmt in seiner Interpretation Bezug auf Prousts Reflexionen aus der Vorrede seiner Übersetzung von Ruskins *Bible d'Amiens*. Gerade im Hinblick auf diese rezeptionsästhetische Perspektive gewinnt aber vor allem das von Proust verwendete Bild des Schleiers eine besondere Bedeutung. Denn so wie diaphane Überlagerungen die Wahrnehmung Marceles konditionieren, wird auch der Leser mit diaphanen Texturen konfrontiert, indem während des Lesens hinter dem Text ein bereits gelesener Text als Erinnerungstext aufscheint.

Das komplexe Verhältnis von Erinnerung und Wirklichkeit, Innen- und Außenperspektive, erfährt eine weitere Potenzierung, wenn Marcel nicht nur die eigenen Erinnerungsbilder hinter dem diaphanen Schleier der Wirklichkeit erblickt, sondern den Blick eines Anderen inszeniert, der seinerseits mit Hilfe der Erinnerung durch den Schleier der äußeren Realität dringt. Als Marcel mit seinem Freund Saint-Loup ein Restaurant betritt, in dem sich einige Frauen befinden, mit denen Saint-Loup einst ein Verhältnis hatte, nimmt Marcel diese Frauen als verschleiert wahr, weil er nur den äußeren Anschein ihrer Indifferenz sieht, während sein Freund hinter diesen ‚Schleier der Gleichgültigkeit‘ zu dringen vermag. Wie Nerval transformiert auch Proust den orientalischen weiblichen Schleier. Doch Stimulus der vom Schleier ausgelösten imaginären Bewegung ist bei Marcel nicht der verschleierte weibliche Körper, sondern die Gleichgültigkeit vortäuschende Mimik der Frauen, hinter der er die Auflösung der Züge in der Leidenschaft ahnt. Da Saint-Loup ihm seine ehemaligen Geliebten nicht vorstellt, erscheinen sie Marcel zunächst fast als ein verschleierter Harem:

J'aurais voulu qu'il me présentât à ces femmes, pouvoir leur demander un rendez-vous et qu'elles me l'accordassent même si je n'avais pas pu l'accepter. Car sans cela leur visage resterait éternellement dépourvu, dans ma mémoire, de cette partie de lui-même – et comme si elle était cachée par un voile – qui varie avec toutes les femmes [...] et qui apparaît seulement dans le regard qui s'adresse à nous et qui acquiesce à notre désir et nous promet qu'il sera satisfait.⁶⁵

64 Luzius Keller, *Proust im Engadin*, Frankfurt a.M. 1998, S. 113.

65 *À l'Ombre des jeunes filles en fleurs*, II, wie Anm. 26, Bd. 2, S. 175.

Marcel versucht nunmehr mit Hilfe seiner Imagination hinter den Schleier der scheinbar indifferenten Gesichtszüge zu dringen, indem er die Perspektive Saint-Loups einnimmt:

Sans doute, il n'était pas pour moi ce qu'il devait être pour Saint-Loup qui par la mémoire, *sous* l'indifférence, pour lui *transparente*, des traits immobiles qui affectaient de ne pas le connaître ou *sous* la banalité du même salut [...] se rappelait, *voyait*, entre des cheveux défaits, une bouche pâmée et des yeux mi-clos, tout un tableau silencieux comme ceux que les peintres, pour tromper le gros des visiteurs, revêtent d'une toile décente. [Hervorh. P.O., ebd.]

Die Erinnerung an die ehemaligen Geliebten verwandelt den Schleier der „immobilité“ in ein durchsichtiges Gewebe, hinter dem ein erotisches Erinnerungsbild aufscheint, das Marcel aber nur imaginieren kann, da er selbst an der Erinnerung Saint-Loups nicht teilhat. Weil er von dem Verhältnis Saint-Loups zu diesen Frauen weiß, gewinnen aber die Frauen an Attraktion, indem sie die Imagination Marcells in Bewegung versetzen:

Mais c'était déjà assez de savoir qu'ils s'ouvriraient pour qu'ils me semblassent d'un prix que je ne leur aurais pas trouvé s'ils n'avaient été que de belles médailles, au lieu de médaillons *sous* lesquels se cachaient des souvenirs d'amour. [Hervorh. P.O., ebd.]

Indem Marcel die Erinnerung Saint-Loups imaginiert, erhält die von den Frauen ausgehende Faszination eine wachsende Intensität, weil die Stimulation der Imagination angesichts des Schleiers der Indifferenz nie zur Ruhe kommt und Marcel das imaginierte Erinnerungsbild Saint-Loups nicht mit der Realität der eigenen Erinnerung konfrontieren kann. Dies ist auch ein Schutz vor einer möglichen Desillusion. So heißt es an anderer Stelle:

Cette fugacité des êtres qui ne sont pas connus de nous, qui nous forcent à démarrer de la vie habituelle où les femmes que nous fréquentons finissent par dévoiler leurs tares, nous met dans cet état de poursuite où rien n'arrête plus l'imagination.⁶⁶

Fällt der Schleier, so besteht die Gefahr, daß sich die von Ferne begehrten Frauen in der Vulgarität des Gewöhnlichen offenbaren („finissent par dévoiler leurs tares“). Nur in der „poursuite“ eines „être fugitif“ ist eine Distanz gewährleistet, die es dem Liebenden ermöglicht, Bilder des Begehrens hinter den Schleier des Anderen zu projizieren: „rien n'arrête plus l'imagination.“

Das Thema des sich entziehenden Anderen als Stimulus der Imagination wurde von der Proust-Forschung schon vielfach untersucht,⁶⁷ die Funktion der Schleiermetaphorik jedoch noch nicht eigens betrachtet. Vor allem im Kontext der Albertine-Episode gewinnt die mit dem Bild des Schleiers verbundene Poetik der

66 Ebd., S. 154.

67 Vgl. in diesem Zusammenhang bes. Rainer Warnings Interpretation der „Albertine endormie“ in seinem Aufsatz „Supplementäre Individualität – Prousts *Albertine endormie*“ (in: *Individualität*, hrsg. von Manfred Frank und Anselm Haverkamp, München 1988, S. 440-468).

Diaphanie aber eine zentrale Bedeutung. Im Schnittpunkt von Erinnerung und Erwartung wird die sich ins Ungreifbare entziehende Geliebte zum Projektionsraum der Phantasmen Marcells. Von Anfang an verbirgt sich Albertine hinter einem Textschleier. Proust insistiert geradezu auf der Nennung ihres Namens, lange bevor sie selbst in Erscheinung tritt. So wird bereits im ersten Teil der *Jeunes Filles en fleurs* die „fameuse Albertine“⁶⁸ von Gilberte im Gespräch erwähnt. Gerade der Name Gilbertes ‚liegt‘ aber, wie Keller aufzeigte, ‚unter‘ dem Namen Albertines:

Von besonderer Bedeutung ist die Ähnlichkeit der Namen Albertines und Gilbertes, denn diese beiden Namen lassen sich übereinanderlegen, wie sich Marcells Liebe zu Albertine über seine Liebe zu Gilberte legt. Ob Proust schon bei der Einführung von Albertine an die Möglichkeit dachte, die beiden Namen auch auf der Ebene der Schrift zu überlagern, können wir nicht entscheiden. Auf alle Fälle kann, wer in den *Jeunes filles* aufmerksam der Beschreibung von Gilbertes Unterschrift folgt, in der „das verschlungene G, das sich über ein i ohne Punkt lehnte, wie ein A aussah, während die letzte Silbe durch einen gewellten Schnörkel unendlich lang ausgezogen war“ (Pl. I, S. 493), den Namen Albertine schon einige Seiten, bevor die „berühmte ‚Albertine‘“ ausdrücklich erwähnt wird, aus dem Text herauslesen. „Albertine“ anstatt „Gilberte“ liest auch der Angestellte des Telegraphenamtes, der in *Albertine disparue* Gilbertes Telegramm an den in Venedig weilenden Marcel übermittelt.⁶⁹

Nachdem Marcel Albertine auf der Strandpromenade zum ersten Mal in einer Gruppe junger Mädchen gesehen hat, vernimmt er ihren Namen von einer vorübergehenden Dame, ohne ihn noch einem der Mädchen zuordnen zu können: „C'est une amie de la petite Simonet.“⁷⁰ Später wird er mit einem „léger choc au cœur“ auf der ersten Seite der Fremdenliste „Simonet et famille“⁷¹ lesen. Auch der Name Simonet ist hier, wie Luzius Keller nachgewiesen hat⁷², ein anagrammatisches Spiel mit dem Namen Monet und im An- und Auslaut mit dem Namen Sisley, das seine besondere Bedeutung im Kontext der ästhetischen Konzepte des Malers Elstir erhält. Der Name Simonet ist also einerseits als diaphane Textur konzipiert, hinter dem andere Namen und Bedeutungen aufscheinen, und bildet andererseits einen Textschleier, hinter dem auf der Ebene des discours Albertine lange Zeit verborgen bleibt, bevor sie auf der Ebene der histoire in Erscheinung tritt. Selbst bei der ersten Begegnung mit Albertine kann Marcel noch keine Verbindung zwischen ihrer Person und dem vernommenen Namen herstellen. Zu dem Textschleier tritt jetzt darüberhinaus ein Wahrnehmungsschleier, denn Albertine entzieht sich in der „petite bande“⁷³ ihrer Freundinnen den Blicken Marcells:

68 *À l'Ombre des jeunes filles en fleurs, I*, wie Anm. 26, Bd. 1, S. 503.

69 Luzius Keller, „Annäherungen an Albertine“, in: *Marcel Proust. Schreiben ohne Ende. Beiträge des Symposions Schreiben ohne Ende. Prousts Recherche im Spiegel ihrer textkritischen Aufarbeitung*, hrsg. von Rainer Warning, Köln 1994, S. 27-44, hier S. 37f.

70 *À l'Ombre des jeunes filles en fleurs, II*, wie Anm. 26, Bd. 2, S. 158.

71 Ebd. S. 164.

72 Vgl. „Annäherungen an Albertine“, wie Anm. 69, S. 30.

73 *À l'Ombre des jeunes filles en fleurs, II*, wie Anm. 26, Bd. 2, S. 154.

[...] je voyais émerger un ovale blanc, des yeux noirs, des yeux verts, je ne savais pas si c'était les mêmes qui m'avaient déjà apporté du charme tout à l'heure, je ne pouvais pas les rapporter à telle jeune fille que j'eusse séparée des autres et reconnue. Et cette absence, dans ma vision, des démarcations que j'établirais bientôt entre elles, propageait à travers leur groupe un flottement harmonieux, la translation continue d'une beauté fluide, collective et mobile.⁷⁴

Albertine verbirgt sich jedoch nicht nur unter Textschleiern und der „beauté fluide, collective et mobile“ ihrer Freundinnen. Sie wird vielmehr selbst zum Inbegriff einer Poetik der Diaphanie in der Verschleierung. Proust erweitert Nervals Modell der diaphanen Überlagerungen, indem er es aus der Sphäre des Mythos in die Sphäre der Selbsterfahrung überführt. So sieht sich der Ich-Erzähler nicht einer Folge aufeinander durchsichtig werdender Frauengestalten gegenüber, die sich bis in den Raum des Mythischen fortsetzt, sondern er wird sich bewußt, daß es ihm selbst kraft der Erinnerung unmöglich ist, ein Bild der sich ständig verändernden Albertine zu fixieren.⁷⁵ Wie bei Nerval entspricht der Pluralisierung des Anderen eine Pluralisierung der Ich-Instanzen, die sich im Text Prousts jedoch nicht in einer Folge mythischer Inkarnationen realisiert. Vielmehr wird Marcel einer ständigen Transformation seiner psychischen Befindlichkeit gewahr, die seine Wahrnehmung in unterschiedlicher Weise konditioniert. Jeder Augenblick der Erinnerung ist seinerseits von einer Stimmung abhängig, die ein Erinnerungsbild transformiert, das selbst der Ausdruck einer psychischen Disposition ist:

Pour être exact, je devrais donner un nom différent à chacun des moi qui dans la suite pensa à Albertine; je devrais plus encore donner un nom différent à chacune de ces Albertine qui apparaissaient devant moi, jamais la même, comme – appelées simplement par moi pour plus de commodité la mer – ces mers qui se succédaient et devant lesquelles, autre nymphe, elle se détachait. Mais surtout – de la même manière mais bien plus utilement qu'on dit, dans un récit, le temps qu'il faisait tel jour – je devrais donner toujours son nom à la croyance qui tel jour où je voyais Albertine régnait sur mon âme, en faisait l'atmosphère [...].⁷⁶

Das Bild des Schleiers erhält eine zentrale Funktion, wenn Marcel versucht, die sich zwischen Auge und Objekt schiebende Atmosphäre zu analysieren:

[...] l'aspect des êtres, comme celui des mers, dépendant de ces nuées à peine visibles qui changent la couleur de chaque chose par leur concentration, leur mobilité, leur dissémination, leur fuite, – comme celle qu'Elstir avait déchirée, un soir, en ne me présentant pas aux jeunes filles avec qui il s'était arrêté et dont les images m'étaient soudain apparues plus belles quand elles s'éloignaient – nuée qui s'était reformée

74 *À l'Ombre des jeunes filles en fleurs, II*, wie Anm. 26, Bd. 2, S. 148.

75 So heißt es: „[...] tandis que les innombrables images que m'a présentées dans la suite la brune joueuse de golf, si différentes qu'elles soient les unes des autres, se superposent [...] et que si je remonte le fil de mes souvenirs, je peux, sous le couvert de cette identité et comme dans un chemin de communication intérieure, repasser par toutes les images sans sortir d'une même personne [...].“ (*À l'Ombre des jeunes filles en fleurs, II*, wie Anm. 26, Bd. 2, S. 201).

76 *À l'Ombre des jeunes filles en fleurs, II*, wie Anm. 26, Bd. 2, S. 299.

quelques jours plus tard quand je les avais connues, *voilant leur éclat, s'interposant souvent entre elles et mes yeux, opaque et douce, pareille à la Leucothea de Virgile.* [Hervorh. P.O.]⁷⁷

In dem Bild der farbig-diaphanen Wolkenschichten wird ein poetisches Moment der Wahrnehmung in den Vordergrund gestellt. Denn es geht hier nicht einfach um die Subjektivität von Wahrnehmung. Vielmehr wird die Außenwelt durch Wahrnehmung und Erinnerung in doppelter Weise immaterialisiert und poetisiert, indem die Wahrnehmung das Objekt zunächst einfärbt, die Erinnerung ihrerseits darauf die Wahrnehmung färbt, die das Objekt koloriert und damit ästhetisiert („dont les images m'étaient soudain apparues plus belles“). Die zentrale Figur in diesem poetischen Verfahren ist das Bild des Schleiers, der sich in der Gestalt der Leukothea zu materialisieren scheint. Rainer Warning hat bereits darauf hingewiesen, daß Proust an dieser Stelle offenbar Vergil mit Homer verwechselt. In der *Odyssee* übergibt Leukothea Odysseus einen heiligen Schleier, um dem von Poseidon verfolgten, auf einem Floß hilflos treibenden Helden beizustehen (V. Gesang). Warning geht in seiner eindringlichen Interpretation davon aus, daß Albertine im Text Prousts die Stelle des Odysseus einnimmt und sich mit Hilfe des Schleiers der Leukothea den Blicken Marcells entzieht:

Dem Kennenlernen ist das Nichtkennenlernen eingeschrieben, die Helligkeit wird undurchdringlich bleiben [...] und mit der Substitution Odysseus/Albertine ist bereits erratbar, worin das Rätsel bestehen wird: im Bündnis der Göttin nicht mehr mit einem männlichen, sondern mit weiblichen Wesen, in der Verschleierung ihrer sexuellen Identität.⁷⁸

Der Text birgt jedoch noch eine weitere Deutungsmöglichkeit. Denn Leukothea umgibt Odysseus nicht mit einem Schleier, um ihn den Blicken Poseidons zu entziehen.⁷⁹ Vielmehr übergibt sie ihm einen Schleier, als er in einem Sturm zu ertrinken droht, mit dem Auftrag, sich gleich seiner Kleider zu entledigen, den Schleier umzulegen, das Floß zu verlassen und sich den Fluten anzuvertrauen. Odysseus mißtraut Leukothea jedoch zunächst, weil er befürchtet, in eine Falle gelockt zu werden.⁸⁰ Erst als sein Floß im Sturm zersplittert, befolgt er den Rat

77 *À l'Ombre des jeunes filles en fleurs, II*, wie Anm. 26, Bd. 2, S. 299f.

78 Rainer Warning, „Vergessen, Verdrängen und Erinnern in Prousts *A la recherche du temps perdu*“, in: *Memoria. Vergessen und Erinnern*, hrsg. von Anselm Haverkamp und Renate Lachmann, München 1993, S. 160-194, hier S. 172.

79 Ja es heißt ausdrücklich im Text Homers, daß Odysseus auch nachdem er den Schleier Leukotheas umgebunden hat, von Poseidon erblickt wird: „Also zerstreute die Flut ihm die Balken. Aber Odysseus/ Schwang sich auf einen [...] Warf die Kleider hinweg, die ihm Kalypso geschenkt,/ Und umhüllte die Brust mit Inos heiligem Schleier. [...] Und schwamm eilend dahin. *Da sah ihn der starke Poseidon,*/ Schüttelte zürnend sein Haupt und sprach in der Tiefe des Herzens [...]“. (Hervorh. vom Verfasser). In: Homer, *Ilias/Odyssee*. In der Übertragung von Johann Heinrich Voß, München 1963, S. 512 (V, 370-376).

80 Nachdem die Göttin verschwunden ist, spricht er zu sich selbst: „Weh mir! ich fürchte, mich will der Unsterblichen einer von neuem/ Hintergehn, der mir vom Floße zu steigen gebietet!/ Aber noch will ich ihm nicht gehorchen, denn eben erblickt ich/ Ferne von hinnen das Land, wo jene mir Rettung gelobte.“ (Ebd. V, 356-359).

der Göttin und gelangt nach Tagen erschöpft ans rettende Ufer. Hier läßt er den Schleier zurück ins Meer gleiten, wie es ihm Leukothea befohlen hatte. Im Medium des heiligen Schleiers offenbart sich die religiöse Erfahrung des Odysseus. Er ist Spielball der Götter und weiß nicht, ob sich hinter dem Schleier der Leukothea eine freundliche oder feindliche Gesinnung ankündigt. Erst in der größten Ausweglosigkeit beginnt er, an die magische Kraft des Schleiers zu glauben und vertraut sich ihm an. Der Blick durch den Schleier der Göttin ist jetzt von dem Glauben an eine mögliche Rettung geleitet. Vielleicht läßt sich Prousts überraschender Gebrauch des Wortes „croyance“, das Keller mit „Überzeugung“ übersetzt,⁸¹ gerade im Hinblick auf das Abenteuer des Odysseus deuten. Wenn Marcel erklärt: „[...] je devrais donner toujours son nom à la croyance qui tel jour où je voyais Albertine régnait sur mon âme, en faisait l'atmosphère [...]“,⁸² so wird seine Wahrnehmung durch den sich ständig verändernden Glauben an ihre Unschuld, an ihre Liebe oder aber durch die Furcht vor ihrer List und Verstellung konditioniert. Der heilige Schleier der Leukothea verwandelt sich in dieser Perspektive in einen Bewußtseinschleier, der sich in unterschiedlicher Dichte über die Wahrnehmung des oder der Anderen legt: „[...] voilant leur éclat, s'interposant souvent entre elles et mes yeux“. Leukothea ist also eine Instanz Marcells, die an einem Schleier webt, der seinen Blick auf die Außenwelt in jedem Augenblick verändert.

An anderer Stelle hat Proust mit Bezug auf Marcells Liebe zu Gilberte die Erinnerungsarbeit in dem Bildfeld einer im Schatten des Ich webenden „ouvrière“ erfaßt:

Et tandis que mon amour attendant sans cesse du lendemain l'aveu de celui de Gilberte, annulait, défaisait chaque soir le travail mal fait de la journée, dans l'ombre de moi-même une ouvrière inconnue ne laissait pas au rebut les fils arrachés et les disposait, sans souci de me plaire et de travailler à mon bonheur, dans un ordre différent qu'elle donnait à tous ses ouvrages.⁸³

Die Gestalt der ebenfalls mit dem Schicksal des Odysseus aufs engste verbundenen Penelope⁸⁴ verkörpert die Anstrengungen des Liebenden, das desillusionie-

81 Marcel Proust, *Auf der Suche nach der verlorenen Zeit 2: Im Schatten junger Mädchenblüte*. Aus dem Französischen übersetzt von Eva Rechel-Mertens, revidiert von Luzius Keller und Sibylla Laemmel, Frankfurt a. M. 1995, S. 750.

82 *À l'Ombre des jeunes filles en fleurs, II*, wie Anm. 26, Bd. 2, S. 299.

83 *Du Côté de chez Swann, III*, wie Anm. 26, Bd. 1, S. 403.

84 In seiner großen Proust-Studie „Zum Bilde Prousts“ spricht Walter Benjamin von der „Penelopearbeit des Eingedenkens“, um das Weben der Erinnerung in der *Recherche* zu charakterisieren: „[...] hier spielt für den erinnernden Autor die Hauptrolle gar nicht, was er erlebt hat, sondern das Weben seiner Erinnerung, die Penelopearbeit des Eingedenkens. Oder sollte man nicht besser von einem Penelopewerk des Vergessens reden? Steht nicht das ungewollte Eingedenken, Prousts mémoire involontaire dem Vergessen viel näher als dem, was meist Erinnerung genannt wird? Und ist dies Werk spontanen Eingedenkens, in dem Erinnerung der Einschlag und Vergessen der Zettel ist, nicht vielmehr ein Gegenstück zum Werk der Penelope als sein Ebenbild? Denn hier löst der Tag auf, was die Nacht wirkte.“ In: Walter Benjamin, *Gesammelte Schriften*,

rende Gewebe getäuschter Hoffnungen am Ende jeden Tages zu zerstören. Eine im Verborgenen arbeitende Instanz des Ich verwebt die gelösten Fäden jedoch zu einem neuen Gewebe⁸⁵, in dem die wechselnden und unvorhersehbaren „croyances“ Marceles ihren Ausdruck finden. Zweifellos ist an dieser Stelle bereits auf den Schleier der Leukothea angespielt, in dem sich das poetische Moment dieses Verfahrens materialisieren wird. Denn während es im Gegenspiel von Penelope und „ouvrière inconnue“ um das Weben an einem Bewußtseinsschleier im „Schatten des Ich“ geht, steht bei dem Schleier der Leukothea die kreative Seite der Imagination, die poetische Wirkung der zwischen Wahrnehmung und Objekt aufscheinenden diaphanen Farbigeit im Vordergrund. In diesem Zusammenhang gewinnt auch die Bezugnahme auf einen anderen poetischen Text, auf das Werk Vergils bzw. Homers, ihre Bedeutung.

Bereits die sich überlagernden diaphanen Bewußtseins- und Erinnerungsschleier, deren Substanz die Wahrnehmung konditioniert, sind also Ausdruck eines poetischen Verfahrens. Proust überführt Nervals Poetik der Diaphanie aus der Sphäre des Mythischen in eine komplexe Pluralität der Selbsterfahrung. Dabei akzentuiert er zugleich die poetische Dimension der Schleiermetaphorik, die im Zusammenhang mit Marceles Erfahrung der Kunst ihre höchste Steigerung erfährt.

Racines *Phèdre*⁸⁶ ist der Angelpunkt einer Arbeit an der Anschauungsform des Schleiers, die sich durch die ganze *Recherche* zieht und in deren Verlauf verschiedene Traditionszusammenhänge der Schleiermetaphorik aufgerufen werden, bis das Bild sich schließlich auf die diaphanen Texturen der Verse Racines selbst bezieht. Im ersten Band der *Recherche* wird das Thema eingeführt, indem Marcel einer Aufführung der Berma in der Rolle der Phèdre entgegniefiebert und Bilder der Schauspielerin in ihrer berühmten Rolle hinter Schleier der Erwartung projiziert, weil er befürchten muß, daß seine Eltern aus Rücksicht auf seine Gesundheit den Theaterbesuch verbieten:

5 Bde., hrsg. von Rolf Tiedemann und Hermann Schweppenhäuser, Frankfurt a. M. 1974-1982, Bd. II,1 (1977), S. 310-328, hier S. 311.

85 Elisabeth Gülich geht in ihrem Aufsatz „Die Metaphorik der Erinnerung“ (*Zeitschrift für französische Sprache und Literatur* 75/1965, S. 51-74) dem „Bildfeld [des] Erinnerungsgewebe[s]“ in der *Recherche* nach und setzt es „zu zwei traditionellen Bildfeldern in Beziehung [...]: dem des Schicksalsfadens und dem des Textgewebes“ (S. 72). Der Lebensfaden werde bei Proust zum Faden der Erinnerung, weil alles Erlebte aus der Erinnerung geschildert werde. Das Erinnerungsgewebe aber sei „zugleich Textgewebe: die Erinnerungsfäden sind auch die Handlungsstränge des Romans.“ (S. 73).

86 Zur Bedeutung Racines für das Werk Prousts vgl. Antoine Compagnon, *Proust entre deux siècles*, Paris 1989. Im Mittelpunkt der Studie steht allerdings nicht *Phèdre* und der jansenistische Racine, sondern ein „Racine pervers“: „Le leitmotiv pédérastique des chœurs d'Esther et d'Athalie dans Sodome et Gomorrhe.“ (S. 66) Richard E. Goodkin untersucht in dem Kapitel „T(r)ypertext: Proust, Mallarmé, Racine“ seines Buches *Around Proust* (Princeton 1991, S. 38-62) die Präsenz von Mallarmé und Racine im Text Prousts. Die bedeutende poetische Funktion, die der Schleiermetaphorik gerade im Kontext der Racine-Rezeption Prousts zukommt, wird hier nicht gesehen.

Cachée comme le Saint des Saints sous le rideau qui me la dérobaît et derrière lequel je lui prêtais à chaque instant un aspect nouveau [...] la divine Beauté que devait me révéler le jeu de la Berma, nuit et jour, sur un autel perpétuellement allumé, trônait au fond de mon esprit, de mon esprit dont mes parents sévères et légers allaient décider s'il enfermerait ou non, et pour jamais, les perfections de la Déesse dévoilée à cette même place où se dressait sa forme invisible.⁸⁷

Mit dem Bild der verschleierte Gottheit wird zunächst auf den alttestamentarischen jüdischen Kult angespielt, mit dem sich die Vorstellung von einem Vorhang zwischen Heiligem und Allerheiligstem in Stiftzelt und Tempel im Sinne einer Gott gewollten *velatio* verbinden⁸⁸: „Cachée comme le Saint des Saints sous le rideau“. Zugleich findet sich aber auch die christliche Offenbarungsmetaphorik einer göttlichen *revelatio*, wenn von einer „Déesse dévoilée“ gesprochen wird. Hinter dieser religiösen Bildlichkeit scheint die Tragödie Racines in ihrem jansenistischen Kontext auf. Denn der jansenistische *deus absconditus* ist ein abwesend-anwesender „Dieu caché“, der ein Spannungsfeld zwischen *velatio* und *revelatio* erzeugt.⁸⁹ In der *Imagination* Marcells, der als Leser Racines die „pâleur janséniste“ (ebd.) der Berma hinter den Schleier der Erwartung projiziert, kommt es zu einer komplexen Überlagerung der verschiedenen religiösen Vorstellungswelten, die sich mit Vorhang und Schleier verbinden. Er ist von der „idée, invisible derrière son voile, de la perfection de la Berma“⁹⁰ besessen. Dabei ist ihm bewußt, daß sein Verlangen von wechselnden subjektiven Projektionen geleitet wird: „[...] je me serais laissé conduire non vers la Sage Déesse, mais vers l'implacable Divinité sans visage et sans nom qui lui avait été subrepticement substituée sous son voile.“⁹¹ Offenbar wurde die „idée, invisible derrière son voile“ der Schauspielerin durch das Bild der tragischen Heroine als einer „implacable Divinité“ ersetzt. Diese „superposition“ von Berma und Phèdre, die sich im Bewußtsein Marcells vollzieht, bestimmt die folgende Aufführung der *Phèdre*, die Marcel am Ende doch besuchen wird. Die religiöse Bildlichkeit eines Vorhangs vor dem Allerheiligsten wird jetzt von der profanen Bildlichkeit eines Theatervorhangs überlagert, auf den Marcel sein Interesse lenkt:

Mon plaisir s'accrut encore quand je commençai à distinguer derrière ce rideau baigné des bruits confus [...] et tout à coup, de ce monde impénétrable à notre regard, mais qui nous voyait du sien, s'adressèrent indubitablement à nous sous la forme

87 *À l'Ombre des jeunes filles en fleurs*, I, wie Anm. 26, Bd. 1, S. 435.

88 Vgl. in diesem Zusammenhang Johann Konrad Eberlein, *Apparitio regis – revelatio veritatis. Studien zur Darstellung des Vorhangs in der bildenden Kunst von der Spätantike bis zum Ende des Mittelalters*, Wiesbaden 1982, bes. S. 92f.

89 So heißt es in Lucien Goldmanns fundamentaler Studie *Le Dieu caché. Étude sur la vision tragique dans les Pensées de Pascal et dans le théâtre de Racine*, Paris 1959): „La voix de Dieu ne parle plus d'une manière immédiate à l'homme. Voilà un des points fondamentaux de la pensée tragique – ‚Vere tu es Deus absconditus‘, écrit Pascal. Le Dieu caché.“ (S. 45).

90 *À l'Ombre des jeunes filles en fleurs*, I, wie Anm. 26, Bd. 1, S. 436.

91 Ebd.

impérieuse de trois coups aussi émouvants que des signaux venus de la planète Mars.⁹²

Durch die profane Bildlichkeit des Theatervorhangs scheint weiterhin die religiöse Bildlichkeit des jansenistischen Gottes, wenn die Welt hinter dem Vorhang als „monde impénétrable à notre regard, mais qui nous voyait du sien“ charakterisiert wird. Auch die rote Farbe der Vorhänge vor der als „sanctuaire“ bezeichneten Bühne entspricht dem roten Vorhang, den Moses auf Geheiß Gottes für die Abtrennung des Heiligen vom Allerheiligsten anfertigen ließ⁹³:

[...] dès que le rideau fut levé et qu'un second rideau, en velours rouge celui-là, se fut écarté, qui dédoublait la profondeur de la scène [...] une actrice entra [...] Mais tout d'un coup, dans l'écartement du rideau rouge du sanctuaire, comme dans un cadre, une femme parut [...].⁹⁴

Doch die erhoffte „révélation“ bleibt aus. Der euphorischen Erwartung der Aufführung steht eine dysphorische Erfahrung gegenüber. Marcel vermag die hinter dem Schleier seiner Erwartung imaginierten Bilder nicht mit der Realität der Darstellung in Einklang zu bringen. Während es die Imagination erlaubte, gleichsam eine Synthese aus der „pâleur janséniste“ Phèdres und der Berma herzustellen, glaubt er jetzt, die Kunst der Berma von ihrer Rolle dissoziieren zu müssen: „Je l'écoutais comme j'aurais lu *Phèdre*, ou comme si Phèdre elle-même avait dit en ce moment les choses que j'entendais, sans que le talent de la Berma semblât leur avoir rien ajouté.“⁹⁵ Erst sehr viel später bei einem zweiten Theaterbesuch, der nicht mehr von désir, sondern indifférence bestimmt ist, erkennt Marcel, daß das Talent der Berma gerade in der Transparenz ihrer Interpretation liegt. In der Darstellung der zweiten Aufführung in *Le Côté de Guermantes* werden die opaken Vorhänge und Schleier durchsichtig und legen sich als diaphane Texturen übereinander. Proust erreicht dabei eine ästhetische Komplexität, die alle bisher untersuchten Darstellungen des Schleiers bei weitem übertrifft. Ausgangspunkt dieser Apotheose der Schleiermetaphorik ist in Racines Tragödie die in Schleier gehüllte Phèdre, die im Gespräch mit ihrer Vertrauten CEnone zu Beginn ihres ersten Auftritts (I,3) klagt: „Que ces vains ornements, que ces voiles me pèsent!“⁹⁶ Auf der Bühne umgibt sich die Berma mit diesen Schleiern, wenn

92 *À l'Ombre des jeunes filles en fleurs*, I, wie Anm. 26, Bd. 1, S. 438f.

93 Vgl. J. K. Eberlein, *Apparitio regis – revelatio veritatis*, wie Anm. 88, S. 83: „Es gibt in der Bibel nur einen einzigen Vorhang von Bedeutung: den zwischen Heiligem und Allerheiligstem in Stiftshütte und Tempel. Er allein konnte den Bezugspunkt für eine christliche Deutung überlieferter Vorhangformeln bieten. Auf Geheiß Gottes ließ Mose für die Abtrennung des Heiligen vom Allerheiligsten in der Stiftshütte ein ‚velum‘ anfertigen, dessen vorherrschender Farbton – pauschal – Rot war: ‚Facies et velum de hycintho, et purpura‘ [...].“

94 *À l'Ombre des jeunes filles en fleurs*, I, wie Anm. 26, Bd. 1, S. 440.

95 Ebd.

96 J. Racine, *Œuvres complètes*, hrsg. von Raymond Picard, Paris 1950, S. 754. Luzius Keller hat in seiner Studie „Zur Redesituation im ‚poème dramatique‘: Racines *Phèdre* im Spannungsfeld zwischen lyrischem und dramatischem Diskurs“ (*Poetica* 30/1998, S. 401–414), gezeigt, daß „ornement“ auf die Redefiguren des ornatus verweist, die „sich wie ein schmückendes Kleid um den eigentlichen Kern der Aussage legen.“ (S. 405). Das Bild des Schleiers steht für ihn im Kontext

sie die Worte Phèdres spricht.⁹⁷ Der Blick Marcells ist vor allem von dieser Szene gebannt:

[...] ces blancs voiles eux-mêmes, qui, exténués et fidèles, semblaient de la matière vivante et avoir été filés par la souffrance mi-païenne, mi-janséniste, autour de laquelle ils se contractaient comme un cocon fragile et frileux; tout cela, voix, attitudes, gestes, voiles, n'était, autour de ce corps d'une idée qu'est un vers (corps qui au contraire des corps humains n'est pas devant l'âme comme un obstacle opaque qui empêche de l'apercevoir mais comme un vêtement purifié, vivifié, où elle se diffuse et où on la retrouve), que des enveloppes supplémentaires qui au lieu de la cacher ne rendaient que plus splendidement l'âme qui se les était assimilées et s'y était répandue, comme des coulées de substances diverses, devenues translucides, dont la superposition ne fait que réfracter plus richement le rayon central et prisonnier qui les traverse et rendre plus étendue, plus précieuse et plus belle la matière imbibée de flamme où il est engagé. Telle l'interprétation de la Berma était autour de l'œuvre, une seconde œuvre, vivifiée aussi par le génie.⁹⁸

Es gelingt der Schauspielerin, ihre Körperlichkeit durchscheinend zu machen auf die Gestalt der Phèdre, die sich ihrerseits in einem Schleier verbirgt. In der Tragödie Racines erscheint der Schleier als ein Bild für die Verstrickung von Schuld und Leidenschaft. Als Sprachschleier⁹⁹ steht er für die jahrelange Verstellung Phèdres, die in ihrem berühmten aveu ein Ende findet. Doch CÉnone, „qui n'est que le nom de la pire partie d'elle-même“, wie Marcel an anderer Stelle interpre-

der humanistischen Tradition der Textauslegung: „In ähnlicher Weise werden in der humanistischen Mythentheorie die Mythen oft als Schleier bezeichnet, der sich um die – als solche unaussprechliche – Wahrheit legt.“ (Ebd.).

97 Vorbild der Berma in der Rolle der Phèdre ist Sarah Bernhardt, deren Spiel insbesondere auch auf Grund ihrer Inszenierung eines weißen Schleiers große Berühmtheit erlangte und die von Paul Nadar gerade in der Pose der mit einem weißen Schleier umgebenen Phèdre fotografiert wurde. Vgl. Inv. Na 241-142 d (Année 1893) in: *Le Monde de Proust. Photographies de Paul Nadar*. Exposition organisée par l'inspection générale des Musées classés et contrôlés, S. 12. Auch in der modernen Inszenierung der *Phèdre* von Luc Bondy am Théâtre Vidy-Lausanne (Premiere: 24.2.1998) spielt der Schleier Phèdres eine herausragende dramaturgische Rolle, allerdings trägt Phèdre bei Bondy keinen weißen Schleier, sondern sie erscheint schon zu Beginn des Stücks von schwarzen Schleiern umgeben, mit denen sie während der ersten aveu-Szene auch wiederholt ihr Gesicht bedeckt.

98 *Le Côté de Guermantes, I*, wie Anm. 26, Bd. 2, S. 348.

99 Luzius Keller weist wiederholt darauf hin, daß Phèdre ihre Leidenschaft mit Hilfe der Sprache zu verschleiern sucht: „Und nun kommt die Wahrheit an den Tag, aber immer noch im Schleier der Figuren, einer Antonomasie und einer Periphrase.“ (In: „Zur Redesituation im ‚poème dramatique‘, wie Anm. 96, S. 409) Die sich zugleich zeigende und verbergende Rede in der *Phèdre*, auf die Proust sich bezieht, könnte auch im Zusammenhang mit der jansenistischen Sprachkonzeption verstanden werden, wie sie sich in der *Logique de Port Royal* (1662) von Antoine Arnauld und Pierre Nicole darstellt. Vgl. hierzu Rudolf Behrens, *Problematische Rhetorik. Studien zur französischen Theoriebildung der Affektrhetorik zwischen Cartesianismus und Frühaufklärung* (München 1982). Behrens zeigt, daß der von den Logikern geforderte „Transparenzcharakter des Zeichens“ durch eine relationale Zeichenbestimmung beeinträchtigt wird, wie sie in der folgenden Stelle der *Logique* zum Ausdruck kommt: „[...] il est tres-possible qu'une mesme chose cache & découvre une autre chose en même tems [...]. Car la même chose pouvant estre en même tems & chose & signe, peut cacher comme chose, ce qu'elle découvre comme signe.“ (S. 57).

tiert¹⁰⁰, webt an einem Lügengewebe, in dem Hippolyte schließlich zugrunde geht. „Que cache un discours/ Commencé tant de fois, interrompu toujours?“¹⁰¹ fragt Thésée, ehe er seinen Sohn aufgrund von Phèdres falschen Beschuldigungen verflucht. Die Imagination Racines manifestiert sich in der Konzeption seiner Tragödie, in einer „idée“, die sich ihrerseits in Alexandrinern realisiert. Diese Verse werden im Blick Marcells als „corps d'une idée“, als durchsichtiges „vêtement purifié, vivifié“ verstanden. Im Spiel der Berma legen sich über dieses diaphane Gewebe der Verse „enveloppes supplémentaires“, die ihrerseits „translucides“ sind und in „voix“, „attitude“, „geste“ und „voile“ ihren Ausdruck finden. Scheint bereits durch den Vers der Phèdre die „idée“ einer „souffrance mi-paienne, mi-janséniste“, so intensiviert sich im Spiel der Berma mit den weißen Schleiern diese „idée“ zu einer „matière vivante“, die sich in den Schleiern auf der Bühne materialisiert: „[...] filés par la souffrance [...] autour de laquelle ils se contractaient comme un cocon fragile et frileux.“ Die „superposition“ der diaphanen „enveloppes“ bewirkt eine Steigerung der Imagination. Der „rayon central“ der „idée“ bricht sich in den übereinanderliegenden Systemen von Vers, Gestik, Ausdruck, Stimme und konkretem Schleier und erfährt auf diese Weise eine ästhetische Intensivierung: „[...] comme des coulées de substances diverses, devenues translucides, dont la superposition ne fait que réfracter plus richement le rayon central et prisonnier qui les traverse et rendre plus étendue, plus précieuse et plus belle la matière imbibée de flamme où il est engainé.“¹⁰² Gerade weil es der Berma gelingt, den „rayon central“ Racines leuchtender hervortreten zu lassen, anstatt ihn durch eine Inszenierung der eigenen Person zu verdecken, hat sie Teil an dem Kunstwerk der *Phèdre*, ja sie bildet ein zweites Kunstwerk um das Werk Racines: „l'interprétation de la Berma était autour de l'œuvre, une seconde œuvre, vivifiée aussi par le génie.“ (Ebd.) So wie die Kunst Racines eine ästhetische Steigerung¹⁰³ in der Interpretation der Berma erfährt, sind die Verse Racines

100 *Albertine disparue*, I, wie Anm. 26, Bd. 4, S. 43: „C'est alors qu'elle [Phèdre] laisse CEnone (qui n'est que le nom de la pire partie d'elle-même) calomnier Hippolyte sans se charger *du soin de le défendre* et envoie ainsi celui qui ne veut pas d'elle à un destin dont les calamités ne la consolent d'ailleurs nullement elle-même, puisque sa mort volontaire suit de près la mort d'Hippolyte.“

101 *Œuvres complètes*, wie Anm. 96, S. 797 (V,4).

102 *Le Côté des Guermantes*, I, wie Anm. 26, Bd. 2, S. 348. Gilles Deleuze zieht in seiner semiotischen Analyse der *Recherche, Proust et les signes* (Paris 1964), gerade diese Interpretation der Verse Racines heran, um die „supériorité des signes de l'Art sur tous les autres“ (S.49) zu veranschaulichen. Im Gegensatz zu den materiellen Zeichen seien die Zeichen der Kunst „immatériels“: „[...] la Berma se sert de sa voix, de ses bras. Mais ses gestes, au lieu de témoigner de ‚connexités musculaires‘, forment un corps transparent qui réfracte une essence, une Idée.“ (S. 50)

103 Ulrike Sprenger vertritt in ihrer Arbeit *Stimme und Schrift. Inszenierte Mündlichkeit in Prousts À la recherche du temps perdu* (Tübingen 1995) die These, daß die „amimetische Kunst“ der Berma das „reine Zeichen“ vorführe. Die Interpretation der Berma versteht Sprenger deshalb als „subjektlose Zeichenproduktion“ (S. 136). Indem die Verse Racines durch die „superposition“ der diaphanen „enveloppes“ von Gestik, Ausdruck, Stimme und konkretem Schleier eine ästhetische Steigerung erfahren, erscheinen sie aber weniger als „reine Zeichen“, sondern auf

eine Bedingung für die Kunst der Schauspielerin. Aus diesem Grund weigert sich Marcel schon vor der ersten Aufführung, die Berma in einer mediokren Rolle zu sehen:

[...] attendant du jeu de la Berma des révélations [...] il me semblait que ce qu'il y avait de grand, de réel dans ce jeu, devait l'être davantage si l'actrice le superposait à une œuvre d'une valeur véritable au lieu de broder¹⁰⁴ en somme du vrai et du beau sur une trame médiocre et vulgaire.¹⁰⁵

Während Marcel hier noch das Spiel der Berma im Bild eines Gewebes erfaßt, in dem sie gleichsam ihre eigene Interpretation mit der Textur der Verse Racines verwebt („broder du vrai et du beau sur une trame“), offenbart sich ihm später die Ästhetik einer „superposition translucide“ vielfacher semiotischer Systeme, in der sich eine Steigerung des Imaginären realisiert.

Die Interpretation der Berma erhält als ‚une seconde œuvre, autour de l'œuvre de Racine‘ noch eine neue Perspektivierung, wenn Proust die berühmte Schauspielerin auf der Ebene der histoire selbst in eine tragische Gestalt verwandelt. So scheint der „rayon central“ des tragischen Potentials der Phèdre nicht nur durch das Spiel der Berma, vielmehr macht Proust in seiner kühnen Konzeption auch seine Romanfigur selbst durchsichtig auf die von ihr auf der Bühne gespielte Rolle. Bereits bei der Betrachtung einer Photographie der Berma äußert Marcel die Vermutung, daß die Schauspielerin die Rolle der Phèdre benutzte, um ihre eigenen Gefühle der Leidenschaft ihren jugendlichen Verehrern gegenüber zum Ausdruck zu bringen: „Car la Berma devait ressentir effectivement pour bien des jeunes hommes ces désirs qu'elle avouait *sous le couvert* du personnage de Phèdre et dont tout, même le prestige de son nom qui ajoutait à sa beauté et prorogea sa jeunesse, devait lui rendre l'assouvissement si facile.“¹⁰⁶ (Hervorh. P.O.) In *Le Temps retrouvé*, dem letzten Band der *Recherche*, erscheint die Berma schließlich als todkranke, alternde Schauspielerin, die aus Liebe zu ihrer geldgierigen Tochter weiterhin in der Rolle der Phèdre auftritt. Die „horribles souffrances“ der Phèdre prägen nunmehr die physische Konstitution der Schauspielerin, die sich mit letzter Kraft auf der Bühne behauptet:

Après la scène de la déclaration à Hippolyte, la Berma avait beau sentir l'épouvantable nuit qu'elle allait passer, ses admirateurs l'applaudissaient à toute force, la déclarant plus belle que jamais. Elle rentrait dans d'horribles souffrances,

diese Weise tritt auch gerade die Ebene des signifié, die „idée“, deutlicher hervor, wie sich an der auf den „Dieu caché“ verweisenden „pâleur janséniste“ zeigen läßt.

104 Schon bei Nerval findet sich die Gewebemetaphorik des „broder“. So heißt es in seinem Vorwort zu den *Filles du feu*: „Moi, je m'étais brodé sur toutes les coutures. – Du moment que j'avais cru saisir la série de toutes mes existences antérieures, il ne m'en coûtait pas plus d'avoir été prince, roi, mage, génie et même Dieu, la chaîne était brisée et marquait les heures pour des minutes.“ (Hervorh. P.O., in: *Œuvres*, wie Anm. 4, Bd. 1, S. 151).

105 *À l'Ombre des jeunes filles en fleurs*, I, wie Anm. 26, Bd. 1, S. 433.

106 Ebd. S. 478.

mais heureuse d'apporter à sa fille les billets bleus [...] espérant un sourire, un baiser.¹⁰⁷

Das tragische Schicksal der Phèdre wird auf die Ebene einer alltäglichen physischen und seelischen „souffrance“ übertragen. Im Tod geht Berma schließlich ganz in ihrer berühmten Rolle auf. Die Umstände, die zu ihrem Tod führen, scheinen zunächst wiederum von größter Banalität. Ihre verhaßteste Konkurrentin, die Schauspielerin Rachel, hatte es erreicht, in dem begehrten Salon der Duchesse de Guermantes auf einer brillanten Soirée aufzutreten, ja ihr fiel die Rolle der eigentlichen Gastgeberin zu. Um ihre eigenen admirateurs von einem Besuch der Soirée abzuhalten, hatte die Berma am gleichen Tag eine Gesellschaft gegeben, zu der außer ihrer Tochter und ihrem Schwiegersohn aber nur ein einziger Gast, ein recht unbedarfter junger Mann, gekommen war. Der Salon der Berma erscheint jetzt als Bühne, auf der sie eine Rolle spielt, durch die ihre tragische Rolle als Phèdre durchscheint. So beginnt der Bericht Marcells zunächst mit dem Hinweis auf ein Schauspiel, das sich in dem leeren Salon der Berma abspielen wird: „Or pendant ce temps avait lieu à l'autre bout de Paris un spectacle bien différent.“¹⁰⁸ Am Ende des tragischen Spiels, in dem die Berma vergeblich auf ihre Gäste wartet, die es alle zu der glänzenden Soirée Rachels gezogen hat, verläßt sie auch der junge Mann, der als einziger Gast lange ausgeharrt hatte:

Celle-ci [La Berma] [...] adressait de temps en temps, d'une voix mourante, une parole aimable au jeune homme, le seul invité qui fût venu. Mais bientôt la chasse d'air qui emportait tout vers les Guermantes, et qui m'y avait entraîné moi-même, fut la plus forte, il se leva et partit, laissant *Phèdre* ou la mort, on ne savait trop laquelle des deux c'était, achever de manger, avec sa fille et son gendre, les gâteaux funéraires.¹⁰⁹ (Hervorh. P.O.)

Nicht die Berma, sondern „Phèdre“ bleibt vom Tod gezeichnet zurück. Die Alternative heißt nicht „Phèdre ou la Berma, on ne savait trop laquelle des deux c'était“, sondern „Phèdre ou la mort“! Im Tod scheint ihre berühmte Rolle auch auf der Bühne ihres eigenen Lebens ganz durch die Schauspielerin. Sie stirbt, als sie erfährt, daß ihre Tochter sie verlassen hat, um Rachel unterwürfig zu bitten, ebenfalls empfangen zu werden, kaum daß sich die Mutter zurückgezogen hatte, „crachant un peu de sang“¹¹⁰, wie es, die Gleichgültigkeit der Tochter spiegelnd, heißt.

Die Berma bleibt indes nicht die einzige Interpretin der Tragödien Racines in der *Recherche*. Vielmehr setzt gerade die Nachricht vom Tod der großen Schauspielerin in Marcel das Bedürfnis frei, sich selbst mit der tragischen Heroine zu identifizieren:

107 *Le Temps retrouvé*, wie Anm. 26, Bd. 4, S. 574.

108 Ebd. S. 572.

109 Ebd. S. 576.

110 Ebd. S. 591.

J'ouvris le journal. Il annoçait la mort de la Berma. Alors je me souvins des deux façons différentes dont j'avais écouté *Phèdre*, et ce fut maintenant d'une troisième que je pensai à la scène de la déclaration. Il me semblait que ce que je m'étais si souvent récité à moi-même et que j'avais écouté au théâtre, c'était l'énoncé des lois que je devais expérimenter dans ma vie.¹¹¹

Neben die Erinnerung an die beiden Aufführungen der *Phèdre* tritt die Erinnerung an die wiederholte Rezitation der Verse Phèdres im Innenraum der eigenen Subjektivität.¹¹² Hatte Marcel die Verse Phèdres solchermaßen interiorisiert, so erscheinen sie im Text der *Recherche* nunmehr exteriorisiert als eingerückte Zitate:

Elle vient lui avouer son amour, et c'est la scène que je m'étais si souvent récitée:

*On dit qu'un prompt départ vous éloigne de nous.*¹¹³

Marcel's Interpretation der Verse Racines legt sich über die Tragödie, wie die Interpretation der Berma, ja es entsteht ein Spiel zwischen den beiden Texturen,¹¹⁴ die den Blick auf einander freigeben. Der Text Racines scheint durch den Text Prousts, der in der Interpretation der Verse durch Marcel einerseits die Tragödie Racines perspektiviert, andererseits aber auch die Gestalt Marcel's auf das Schicksal Phèdres durchsichtig werden läßt. Denn dieser versteht die *Phèdre* in dem Augenblick, als „prophétie des épisodes amoureux de ma propre existence“¹¹⁵, als er von Albertine verlassen in der Gestalt Hippolytes die Gestalt der Geliebten zu erkennen glaubt und deshalb die Nachricht von der Abreise Hippolytes als den wahren Angelpunkt des tragischen Verhängnisses begreift, der in dem zitierten Vers: „On dit qu'un prompt départ vous éloigne de nous“ zum Ausdruck kommt. Die Verse Racines lassen die in ihnen gebundene Erfahrung durchscheinen, die ihrerseits von den Schleiern der Interpretation überlagert wird, die wiederum in verschiedenen Schichten der Erinnerung gebunden sind. Proust erzeugt ein System komplexer Durchsichtigkeiten, das fast die lineare Imagination des Lesers überfordert. Denn im Bewußtsein Marcel's, das die diaphane Textur der *Recherche* abbildet, überlagern sich die Erinnerungen an verschiedene Aufführungen der *Phèdre*, hinter denen die Erinnerung an die tragische Gestalt der sterbenden

111 *Albertine disparue*, I, wie Anm. 26, Bd. 4, S. 41.

112 Bereits vor der ersten Aufführung der *Phèdre* sind es gerade diese Verse, die Marcel von der berühmten Schauspielerin rezitiert hören möchte: „J'aurais le même ravissement [...] si jamais j'entendais réciter par la Berma les vers: *On dit qu'un prompt départ vous éloigne de nous, / Seigneur, etc.* Je les connaissais par la simple reproduction en noir et blanc qu'en donnent les éditions imprimées; mais mon cœur battait quand je pensais, comme à la réalisation d'un voyage, que je les verrais enfin baigner effectivement dans l'atmosphère et l'ensoleillement de la voix dorée.“ (*À l'Ombre des jeunes filles en fleurs*, I, Bd. 1, S. 432f.).

113 *Albertine disparue* I, wie Anm. 26, Bd. 4, S. 42.

114 Ähnlich verhält es sich im Text der *Nouvelle Héloïse*, wenn Rousseau Verse von Tasso und Petrarca in seinen Text einfügt. Vgl. Kapitel IV, S. 214-221.

115 *Albertine disparue*, I, wie Anm. 26, Bd. 4, S. 43.

Berma selbst aufscheint, deren Tod wiederum mit der Erinnerung an die Rezitation der Verse Racines, die eine Identifikation Marcells mit der tragischen Heroine zur Folge hatte, verbunden ist.

Die Verse Racines sind ein durchsichtiger Sprachschleier, dessen imaginäre Potentialität durch die verschiedenen semiotischen Systeme („voix“, „geste“, „expressions“, „voiles“, „récitation“) der Interpretation und durch die Erinnerung an die Interpretation eine ästhetische Steigerung erfährt. Diesem diaphanen Palimpsest, der sich über den „rayon central“ der Tragödie Racines legt, steht Prousts Konzeption eines „faux palimpseste“ gegenüber. Denn die Sprache als Schleier tritt hier in ihrer Ambivalenz in den Vordergrund. Marcel verwendet den Begriff, um zu beschreiben, wie M. Legrandin wortreich versucht zu verschweigen, daß seine Schwester in unmittelbarer Nähe von Balbec wohnt, weil er Marcel und seiner Großmutter kein Empfehlungsschreiben an sie geben will. In diesem Zusammenhang wird er von Marcel mit einem „escroc érudit“ verglichen, „qui employait à fabriquer de faux palimpsestes un labeur et une science dont la centième partie eût suffi à lui assurer une situation plus lucrative, mais honorable [...]“. ¹¹⁶ Vor allem Odette, Gilberte und Albertine erweisen sich in der *Recherche* als Herstellerinnen solcher „faux palimpsestes“ oder „rideaux de mensonges“:

[...] le lendemain, ce temps passé que j'aimais et détestais tour à tour en Albertine (comme, quand il est le présent, entre lui et nous, chacun, par intérêt, ou politesse, ou pitié, *travaille à tisser un rideau de mensonges que nous prenons pour la réalité*) il arrivait que rétrospectivement une des heures qui le composaient et même de celles que j'avais cru connaître, me présentait tout d'un coup *un aspect qu'on n'essayait pas de me voiler* et qui était tout différent de celui sous lequel elle m'était apparue. ¹¹⁷
(Hervorh. P.O.)

Auch im Hinblick auf den „faux palimpseste“ erweist sich das Bild des Schleiers ¹¹⁸ als zentrale Metapher, weil es ein Verhältnis von Offenbarem im Verbergen zu veranschaulichen vermag. So findet sich das Bild im Kontext einer Episode aus *Du Côté de chez Swann*, in der Swann Odette zum Reden nötigt, obwohl er

116 *Du Côté de chez Swann*, I, wie Anm. 26, Bd. 1, S. 131. Roderich Billermann, der in seiner Studie *Die „métaphore“ bei Marcel Proust* (wie Anm. 14) den literarhistorischen Traditionszusammenhang von Prousts Bildexperimenten untersucht, begreift den falschen Palimpsest Legrandins „als etwas Erdichtetes, Erdachtes, jenseits der Mimesis“. Diese „subjektive Setzung der Imagination“ entspreche als „subjektives Experiment“ der „freien Tätigkeit“ im Sinne von Novalis. Das poetische Bild Prousts treffe sich „mit den Catenationen Hardenbergs, den Signaturen Heines und den Konjekturen Baudelaires“. (S. 451) Die diaphane Materialität des ‚faux palimpseste‘, die sich in wesentlicher Hinsicht auch der Poetik Nervals verdankt, der wiederum im *Faust II* zentrale Anregungen erhielt, kommt in dieser Perspektive nicht zum Tragen.

117 *La Prisonnière*, wie Anm. 26, Bd. 3, S. 890.

118 An anderer Stelle wird das Schweigen Albertines als Schleier interpretiert: „Seulement, avant de me répondre cela, elle [Albertine] avait un instant caché sa figure dans ses mains. *Ses silences n'étaient donc que des voiles*, ses tendresses de surface ne faisaient que retenir au fond mille souvenirs qui m'eussent déchiré – [...]“. (*La Prisonnière*, wie Anm. 26, Bd. 3, S. 621, Hervorh. P.O.)

weiß, daß sie lügt: denn er hofft, in dem „faux palimpseste“ ihrer Worte dennoch verräterische Spuren der Wahrheit zu entdecken, die auf den wirklichen Sachverhalt deuten könnten. Vergeblich hatte er am Nachmittag an ihrer Tür geklingelt, auch der Blick durch das Fenster blieb ihm verwehrt: „[...] les rideaux l'empêchaient de rien voir [...]“¹¹⁹ Als er am Abend versucht zu erfahren, warum ihm Odette nicht öffnen ließ, wird der undurchdringliche Vorhang zum Sprachschleier, in dem sich Wahrheit zu verbergen und zugleich zu offenbaren scheint:

[...] il pensait que, livrée à elle-même, Odette produirait peut-être quelque mensonge qui serait un faible indice de la vérité; elle parlait; il ne l'interrompait pas, il recueillait avec une pitié avide et douloureuse ces mots qu'elle lui disait et qu'il sentait (justement parce qu'elle la cachait derrière eux tout en lui parlant) garder vaguement, comme le voile sacré, l'empreinte, dessiner l'incertain modelé, de cette réalité infiniment précieuse et hélas! introuvable: – ce qu'elle faisait tantôt à trois heures [...].¹²⁰

Wie bereits beim Schleier der Leukothea und dem heiligen Schleier, der die ‚göttliche‘ Theaterdiva verbarg, treten in der Verbindung von „voile sacré“ und „mensonge“ sakrale und profane Kontexte zusammen.¹²¹ Im Grabtuch von Turin, auf das hier offensichtlich angespielt wird, manifestieren sich in den Augen der Gläubigen Züge des Gekreuzigten, deren Verweisungscharakter ambivalent bleiben muß. Obwohl das Tuch nicht durchsichtig ist, weil sich die „empreinte“ in der Textur und nicht hinter dem Gewebe befindet, entspricht die Bewegung der Imagination des Betrachtenden dem Blick durch einen Schleier, denn in der Figur des „incertain modelé“ offenbart sich ein kompliziertes Verhältnis von Anwesenheit und Abwesenheit. Es ist nicht gesichert, ob die von der Imagination in die „empreinte“ projizierten Bilder, hinter denen eine bildliche Vorstellung von den Zügen Jesu steht, auf eine Wirklichkeit verweisen oder ob es sich um leere Phantasmen handelt. Ebenso ergeht es den Jüngern bei der Auferstehung Jesu, wenn sie im leeren Grab das Schweißstuch des Gekreuzigten vorfinden.¹²² Das Tuch wird zum unsicheren Zeichen für eine Abwesenheit, die sich entweder als absolute Abwesenheit erweist oder aber Hinweis auf die Auferstehung und damit auf eine göttliche Anwesenheit in der Abwesenheit sein kann.¹²³ Wird die-

119 *Du Côté de chez Swann, II*, wie Anm. 26, Bd. 1, S. 273.

120 Ebd. S. 274.

121 J. Hillis Miller geht in seinem Aufsatz „Le mensonge, le mensonge parfait. Theories of lying in Proust and Derrida“, der in der Nummer „Voile“ der Zeitschrift *Contretemps* erschien (2-3/1997, S. 207-219), den Sprachverschleierungen der Lüge bei Proust nach. „Voiler“ ist hier jedoch nur als Metapher verwendet. Die im Zusammenhang mit der Strategie des „mensonge“ immer wieder auftretende Anschauungsform des Schleiers und der „voile sacré“ werden von ihm nicht behandelt.

122 Joh. 20,6.

123 In Dantes *Vita Nuova* kommt in dem Tuch der Veronika eine Textur zur Anschauung, die in besonderer Weise das Verhältnis von Anwesenheit in der Abwesenheit sinnfällig macht. Die in das Tuch eingepprägten Züge Christi verweisen bei Dante nicht allein auf den Abwesenden, sondern auf den in eine andere Wirklichkeit entrückten Christus, wie der Name Beatrice in

se religiöse Bildlichkeit auf die Sprache des „mensonge“ übertragen, so geht es nicht einzig um das Problem des eifersüchtigen Swann, der versucht zu erfahren, ob Odette ihn betrogen hat, während er vergeblich an ihre Tür klopft. Vielmehr tritt der Verweisungscharakter der Sprache in den Vordergrund. Im Gegensatz zu dem undurchdringlichen Vorhang vor dem Fenster Odettes, der Swann daran hinderte, etwas zu sehen und auf diese Weise die Wahrheit zu erfahren, dringt durch den Sprachschleier der Lüge ein partielles Bild der Wahrheit. Es erweist sich für Odette geradezu als unmöglich, in der Lüge nicht die Wahrheit zu sagen, weil die Intentionalität der Lüge durch die Wahrheit gesteuert ist, die verborgen werden soll. In der Lüge ist die kostbare Spur der Wahrheit enthalten – vergleichbar der „empreinte“ in der Textur des „voile sacré“. Während der Lügner versucht, die Realität mit Hilfe eines fiktionalen Diskurses zu verdecken, eröffnet sich dem Belogenen bzw. dem Rezipienten die Chance, sich einer für immer verborgenen Wirklichkeit anzunähern: „il recueillait [...] ces mots [...] qu'il sentait (justement parce qu'elle *la cachait derrière eux* tout en lui parlant) garder [...] l'empreinte [...] de cette réalité infiniment précieuse et hélas! introuvable [...]“. Der „faux palimpseste“ der Lüge, man könnte auch sagen der Fiktion, erlaubt eine Annäherung an eine Realität, die sich sonst gänzlich entzieht. Die nur scheinbar banale Motivation Swanns, der „réalité infiniment précieuse [...]: ce qu'elle faisait tantôt à trois heures“ nachzuspüren, enthält in nuce das Movens der ganzen *Recherche*, in der es um die Annäherung an die Wirklichkeit der Wirklichkeit geht, die sich als ebenso unerreichbar erweist, wie die Wirklichkeit einer göttlichen Überwirklichkeit.¹²⁴ Da es keinen Zugang zur Wirklichkeit gibt, kann mit Hilfe der Fiktion eine Annäherung an die Realität erreicht werden. Dies ist im ersten Band der *Recherche* besonders deutlich, wenn Marcel im Zusammenhang mit seinen Lektüreelebnissen¹²⁵ die Leistungen des ersten Romanciers hervorhebt, der die Idee hatte, die Wirklichkeit durch Fiktion ‚zu ersetzen‘:

[...] l'ingéniosité du premier romancier consista à comprendre que dans l'appareil de nos émotions, l'image étant le seul élément essentiel, la simplification qui consisterait à supprimer purement et simplement les personnages réels serait un perfectionnement décisif. Un être réel, si profondément que nous sympathisons avec lui, pour une grande part est perçu par nos sens, c'est-à-dire nous *reste opaque, offre un*

dem Text seines Gedichts auf die abwesende, visionär erschaute Geliebte verweist. Vgl. Kapitel I, S. 39-43. Auch Petrarca evoziert Laura im Bild der ‚vera icon‘, vgl. Kapitel II, Anm. 92.

124 Insofern erklärt sich auch die Insistenz auf einer Vermischung von profaner und religiöser Bildlichkeit, die alle Bereiche der *Recherche*, besonders das Umfeld der *mémoire involontaire* mit ihrer Bewegung der „résurrection“ betrifft. Vgl. in diesem Zusammenhang Rainer Zaiser, „Die Epiphanie als Poesie der Erinnerung in Marcel Prousts *A la recherche du temps perdu*“ (in: R. Z., *Die Epiphanie in der französischen Literatur. Zur Entmystifizierung eines religiösen Erlebnismusters*, Tübingen 1995, S. 250-328). Der Bezug zu Dantes *Commedia* ist an dieser Stelle besonders deutlich, denn auch hier bedarf es der Gewebestruktur der poetischen Realisierung, um die alle Vorstellung sprengende visionäre Erfahrung der göttlichen Überwirklichkeit vermitteln zu können.

125 Zur Bedeutung der Lektüre in der *Recherche* vgl. Volker Roloff, *Werk und Lektüre. Zur Literaturästhetik von Marcel Proust*, Frankfurt a.M. 1984.

*poids mort que notre sensibilité ne peut soulever. [...] La trouvaille du romancier a été d'avoir l'idée de remplacer ces parties impénétrables à l'âme par une quantité égale de parties immatérielles, c'est à dire que notre âme peut s'assimiler. [...] voici qu'il déchaîne en nous pendant une heure tous les bonheurs et tous les malheurs possibles dont nous mettrions dans la vie des années à connaître [...] et dont les plus intenses ne nous seraient jamais révélés [...].*¹²⁶ (Hervorh. P.O.)

Die Fiktion ersetzt die „parties impénétrables et jamais révélés“ der Wirklichkeit des „être réel“, das sich wie ein schwerer dunkler Körper („un poids mort que notre sensibilité ne peut soulever“) der Perzeption entgegenstellt, durch diaphane „parties immatérielles“. So wird durch den Schleier der Fiktion, der auch ein Schleier der Sprache ist, eine Annäherung an eine tiefere Wirklichkeit erst möglich. Denn die Literatur muß versuchen, die Dinge nicht direkt, ‚realistisch‘ zu beschreiben, es ist vielmehr ihre Aufgabe, ständig den „voile sensible“ präsent zu halten, der über der Wahrnehmung der äußeren Realität liegt. So heißt es in *Le Temps retrouvé*:

Certains esprits qui aiment le mystère veulent croire que les objets conservent quelque chose des yeux qui les regardèrent, que les monuments et les tableaux ne nous apparaissent que *sous le voile sensible que leur ont tissé l'amour et la contemplation* de tant d'adorateurs, pendant des siècles. Cette chimère¹²⁷ deviendrait vraie s'ils la transposaient dans le domaine de la seule réalité pour chacun, dans le domaine de sa propre sensibilité. Oui, en ce sens-là [...] une chose que nous avons regardée autrefois, si nous la revoyons, nous rapporte avec le regard que nous y avons posé, toutes les images qui le remplissaient alors. [...] *Tel nom lu dans un livre autrefois, contient entre ses syllabes le vent rapide et le soleil brillant* qu'il faisait quand nous le lisions. De sorte que la littérature qui se contente de „décrire les choses“, d'en donner seulement un misérable relevé de lignes et de surfaces, est celle qui, tout en s'appelant réaliste, est la plus éloignée de la réalité[...].¹²⁸ (Hervorh. P.O.)

Dem „voile sensible [...] tissé“, der über der Realität der Außenwelt liegt, entspricht auf der Ebene der écriture ein Gewebe „entre les syllabes“. Verwendet Marcel einerseits das Bild einer Kathedrale, um sein eigenes Kunstwerk zu beschreiben, greift er doch auch zur Gewebemetaphorik, um das entstehende Buch zu charakterisieren: „[...] je bâtirais mon livre, je n'ose pas dire ambitieusement comme une cathédrale, mais tout simplement comme une robe.“¹²⁹ Die gute Seele des Hauses, Françoise, kommentiert die Praxis Marcells, Leerstellen zu erzeugen, indem Textpassagen, dem Verfahren der modernen Collage ähnlich, aus dem Text geschnitten werden,¹³⁰ durch den Vergleich mit einer Motte im

126 *Du Coté de chez Swann, I*, wie Anm. 26, Bd. 1, S. 84.

127 Proust bezieht sich hier ganz offensichtlich wieder auf Nerval und seinen Gedichtzyklus *Les Chimères*.

128 *Le Temps retrouvé*, wie Anm. 26, Bd. 4, S. 463.

129 Ebd. S. 610.

130 À force de coller les uns aux autres ces papiers que Françoise appelait mes paperoles, ils se déchiraient çà et là. Au besoin Françoise ne pourrait-elle pas m'aider à les consolider, de la même façon qu'elle mettait des pièces aux parties usées de ses robes [...]?“, *Le Temps retrouvé*, Bd. 4, S. 611. In dem Verfahren Prousts zeigt sich eine neue Parallele zu dem Werk Gérard de

‚eigenen‘ (Text-) Gewebe: „Françoise me dirait, en me montrant mes cahiers rongés comme le bois où l’insecte s’est mis: ‚C’est tout mité, regardez, c’est malheureux, voilà un bout de page qui n’est plus qu’une dentelle‘[...].“¹³¹ Gerade die Stofflichkeit der „dentelle“ entspricht in ihrer zarten Durchsichtigkeit eher dem Bild des Schleiers als die Metapher der „robe“.¹³² Kommt diese Passage schon einer ‚Bloßlegung‘ des Verfahrens nahe, so wird an anderer Stelle die Stoffmetaphorik in der Vorstellung einer Struktur von Kette und Schuß ironisch bloßgelegt, wenn Marcel anlässlich des Erweckungserlebnisses als Schriftsteller bei der *Matinée* Guermantès am Ende der *Recherche* verwundert den Zufall des Zusammentreffens aller narrativen Stränge im Augenblick der *Matinée* konstatiert:

[...] et la diversité des points de ma vie par où avait passé le fil de celle de chacun de ces personnages avait fini par mêler ceux qui semblaient le plus éloignés, comme si la vie ne possédait qu’un nombre limité de fils pour exécuter les dessins les plus différents. Quoi de plus séparé, par exemple, dans mes passés divers que mes visites à mon oncle Adolphe, que le neveu de Mme de Villeparisis [...]? Et aujourd’hui *tous ces fils différents s’étaient réunis pour faire la trame*, ici du ménage Saint-Loup, là du jeune ménage Cambremer [...] ¹³³ (Hervorh. P.O.)

Proust weist seine Leser auf den ‚faux palimpseste‘ dieser kunstvoll zu einer „trame“ gefügten narrativen Fäden hin: „tous ces fils différents s’étaient réunis pour faire la trame“. Doch es geht Proust nicht darum, die Betrachtung auf den Text selbst in seiner semantischen Konkretheit zu lenken. Im Blick durch das Gewebe des ‚faux palimpseste‘ der Fiktion eröffnet sich vielmehr die Möglichkeit der Annäherung an die tiefere Wirklichkeit der Palimpseststruktur des Bewußtseins. Der Textschleier der *Recherche* vermittelt die Vorstellung von einer partiellen und nie unvermittelt erfahrenen Durchsichtigkeit der Erinnerung auf eine Spur jener „réalité infiniment précieuse et hélas! introuvable“, der Marcells Suche gilt.

Nervals, der ebenfalls Textcollagen herstellte, indem er seine Gedichte immer neu zusammensetzte, etwa „Myrtho“ und „Delfica“ aus den *Chimères*.

131 *Le Temps retrouvé*, wie Anm. 26, Bd. 4, S. S. 611.

132 Allerdings gewinnt die „robe de Fortuny“, die Marcel Albertine zum Geschenk macht, gerade auf Grund ihrer Durchsichtigkeit auf Erinnerungen an Venedig eine herausragende Rolle. So wird das aus schwerem Brokat gefertigte Kleid von Marcel paradoxerweise mit einem Schleier verglichen, als er Albertine darin erblickt: „La robe de Fortuny que portait ce soir-là Albertine me semblait comme l’ombre tentatrice de cette invisible Venise. Elle était envahie d’ornementation arabe comme Venise, comme les palais de Venise dissimulés à la façon des sultanes derrière un voile ajouré de pierre, comme les reliures de la bibliothèque Ambrosienne [...].“ (*La Prisonnière*, wie Anm. 26, Bd. 3, S. 895f.) Die „robe de Fortuny“ ist ein Supplement der Venedigerfahrung. Sie vermag die Erinnerung an „cette invisible Venise“ zu evozieren.

133 *Le Temps retrouvé*, wie Anm. 26, Bd. 4, S. 550.

Claude Simon

Erst Claude Simon wird auf Prousts Ästhetik der Erinnerung aufbauend¹³⁴ in seinen Romanen den Blick auf den Text selbst lenken, um das Geflecht von Kette und Schuß bloßzulegen. So endet sein Roman *Les Corps conducteurs* endet programmatisch mit den Worten: „[...] la trame mise à nu.“¹³⁵ Die Wörter selbst sind jene „corps conducteurs“, die der Titel des Romans benennt. Gerade im Hinblick auf diese textorganisierende Funktion der Wörter, die Ausdruck geronnener Erfahrung sind, stellt sich Claude Simon explizit in die Tradition Prousts. In seinen theoretischen Reflexionen „La fiction mot à mot“, deren Titel schon sein Programm formuliert, nimmt er das Wort „madeleine“ zum Anlaß, um über die Potentialität der Wörter für die Organisation von Erinnerung nachzudenken:

Eh bien, toutes proportions gardées bien sûr, ne pourrait-on pas chercher, dans la fiction, à non plus aligner une succession d'éléments, mais à réunir des ensembles où les éléments se combinent en fonction de leurs qualités? La saveur d'une madeleine (c'est-à-dire la qualité d'une certaine sensation – inséparable, doit-on le dire, de la saveur du mot *madeleine*: sa matière, sa morphologie molle, détrempée (ma...eleine) dans laquelle s'enfonce, dure, la dent du *d*), transporte Proust, à travers le temps et l'espace, d'un lieu dans un autre. De la même façon, certaines *qualités* communes regroupent ou si l'on préfère cristallisent dans un ensemble des éléments apparemment aussi disparates que ceux dont je parlais tout à l'heure [...].¹³⁶

134 Die intertextuellen Bezugnahmen Simons auf Proust sind schon häufig Gegenstand der Forschung geworden, ohne daß dabei allerdings das Bild des Schleiers eine Rolle gespielt hätte. Thomas Klinkert macht die Proust-Rezeption Simons erstmals zum Gegenstand einer umfassenden Studie: *Bewahren und Löschen. Zur Proust-Rezeption bei Samuel Beckett, Claude Simon und Thomas Bernhard* (Tübingen 1996). Er versteht „das Proustsche Romanmodell“ als „die historisch wichtigste Folie vor der man Simons Werk situieren muß.“ (S. 171) Am Beispiel von *Les Géorgiques* untersucht er das Gedächtniskonzept Simons und zeigt, daß die Proustrezeption von einer intensiven Auseinandersetzung mit Faulkner überlagert wird. Schon Françoise van Rossum-Guyon stellte in ihrem Aufsatz „De Claude Simon à Proust: un exemple d'intertextualité“ das Proust und Simon gemeinsame Thema des destruktiven Wirkens der Zeit in den Mittelpunkt. Sie untersucht die intertextuellen Bezugnahmen Simons aber auch unter den stilistischen Gesichtspunkten der syntaktischen Komplexität (in: *Les Lettres Nouvelles* 4/1972-73, S. 107-137). Auch Randi Birn betrachtet Proust in seiner Studie „Proust, Claude Simon, and the Art of the Novel“ als Schlüsselautor für die Entwicklung von Simons Schreibweise: „Proust represents a reference point, perhaps the major one [...]“ (in: *Papers on Language & Literature* 13,2/1977, S. 168-186, hier S. 169). Marthe Peyroux vertritt hingegen in ihrem Aufsatz „Claude Simon et Proust“ die These, daß Proust und Simon in stilistischer Hinsicht in keiner Weise zu vergleichen seien (in: *Bulletin de la Société des Amis de Marcel Proust* 37/1987, S. 23-32). In der Regel werden die Bezüge zwischen Simon und Proust in *La Bataille de Pharsale* herausgestellt. So geht Michael Evans in seinem Aufsatz „Intertextual Triptych: Reading Across *La Bataille de Pharsale*, *La Jalousie* and *A la Recherche du Temps perdu*“ (in: *The Modern Language Review* 76/1981, S. 839-847) intertextuellen Bezugnahmen Simons auf *Un Amour de Swann* in *La Bataille de Pharsale* nach. Vgl. auch Robin Lefere „Claude Simon et Marcel Proust“ (in: *Studi francesi* 34/1990, S. 91-100).

135 Claude Simon, *Les corps conducteurs*, Paris 1971, S. 226.

136 Claude Simon, „La fiction mot à mot“, in: *Nouveau Roman: hier, aujourd'hui*, hrsg. von J. Ricardou und F. van Rossum-Guyon, 2 Bde., Bd. 2: *Pratiques*, Paris 1972, S. 73-97, hier S. 80.

Claude Simon unterstreicht die semantische Suggestivität, die bereits das Wort „madeleine“ vermittelt, wenn es in Prousts Roman die Zeit als „corps conducteur“ zu überwinden scheint. Wörter werden als Orte der Kristallisation verstanden, in denen Erinnerungsmomente verschiedenster Art unverhofft zusammentreffen. Indem aber die semantische Konkretheit der Textur den Text organisiert, löst der Blick auf die Oberfläche der Textur den Blick durch den Schleier des Textes ab. In dieser Hinsicht trifft sich Claude Simon mit Roland Barthes' Reflexionen in *Le plaisir du texte*. Barthes setzt hier der Auffassung vom Text als einem durchsichtigen Gewebe, einem Schleier vor dem Imaginären, das er wachruft, die Konzeption des Textes als Produktion, als Textarbeit entgegen:

Texte veut dire *Tissu*; mais alors que jusqu'ici on a toujours pris ce tissu pour un produit, un voile tout fait, derrière lequel se tient, plus ou moins caché, le sens (la vérité), nous accentuons maintenant, dans le tissu, l'idée générative que le texte se fait, se travaille à travers un entrelacs perpétuel; perdu dans ce tissu – cette texture – le sujet s'y défait, telle une araignée qui se dissoudrait elle-même dans les sécrétions constructives de sa toile.¹³⁷

In den Romanen Simons erhält die Gewebemetaphorik deshalb eine bedeutende Funktion, weil die Bloßlegung ihrer Struktur, die „trame mise à nu“, die Absetzung vom traditionellen Textverständnis ermöglicht, die auch Barthes im Blick hat, wenn er die Auffassung vom Text als „voile tout fait, derrière lequel se tient, plus ou moins caché, le sens“ als überwunden betrachtet.¹³⁸ Gerade in der fiktionssimmanenten Verwendung der Bildlichkeit von Schleier und Vorhang eröffnet sich für Simon eine Möglichkeit, die „illusion référentielle“ in Form einer mise en abyme zu durchbrechen. Der Blick durch einen Schleier oder Vorhang, der einen Vorstellungsraum suggeriert, wird durch den Blick auf die Oberfläche der Gewebestruktur ersetzt, die nurmehr auf die Materialität der Textur selbst verweist.

Simons später Roman *L'Acacia* (1989) ist in diesem Zusammenhang von besonderem Interesse. Hier erweist sich das Bild eines „voile de crêpe noir“¹³⁹ als bedeutender „corps conducteur“, weil er innerhalb des Romans wiederholt auftritt und zugleich Verknüpfungsmöglichkeiten zu den vorhergehenden Romanen Simons bietet. Der schwarze Schleier umgibt in *L'Acacia* das Antlitz einer Witwe, die in Begleitung ihres kleinen Sohnes und ihrer beiden Schwägerinnen auf der Suche nach dem Grab ihres Mannes ziellos durch die vom Krieg verwüstete Landschaft zieht. Der erste Blick, der zu Beginn des Romans auf die Witwe fällt, nimmt sie zunächst geheimnisvoll hinter ihrem Schleier wahr: „[...] le visage ab-

137 Roland Barthes, *Le plaisir du texte*, Paris 1973, S. 100f.

138 Zum sprachlichen Verfahren in *Les Corps conducteurs* vgl. die grundlegenden Analysen von Jean Ricardou in der Einleitung („Claude Simon“, textuellement“) zu dem von ihm herausgegebenen Colloque de Cerisy: *Claude Simon* (Paris 1975, S. 7-19) und das Kapitel „Le dispositif osiriaque“ seiner Arbeit *Nouveaux problèmes du roman* (Paris 1978, S. 179-143). Ricardou beschränkt seine Beobachtungen auf die Ebene des signifiant, ohne die Wörter auch als Orte der Kristallisation von Erinnerungsmomenten zu begreifen.

139 Claude Simon, *L'Acacia*, Paris 1989, S. 12.

sent ou plutôt fantomatique derrière le voile de crêpe noir qu'elle *relevait*, le rejetant par-dessus son épaule, *exposant à nu* ses chairs effondrées, un peu grasses [...].¹⁴⁰ (Hervorh. P.O.) Der sich für einen Augenblick abzeichnende Projektionsraum hinter dem Schleier, den das sich entziehende „visage absent ou plutôt fantomatique derrière le voile“ eröffnet, wird innerhalb des Satzes sogleich negiert. Die Witwe entledigt sich des Schleiers, und der Blick nimmt die Realität ihrer das Alter widerspiegelnden Haut detailliert wahr. An die Stelle der das Imaginäre stimulierenden verschleierte Frau tritt nach der Entschleierung nicht die Beschreibung ihrer Gesichtszüge, sondern die ‚Nahaufnahme‘ der Oberflächenstruktur ihrer Haut: „*exposant à nu ses chairs effondrées, un peu grasses*“. In der Wendung „*exposant à nu*“ scheint die Formel der „trame mise à nu“ im Sinne einer Bloßlegung des Verfahrens auf. Insofern könnte man das Entfernen des Schleiers („*le rejetant par-dessus son épaule*“) als eine *mise en abyme* verstehen: Die Vorstellung vom Text als einem Gewebe vor dem Imaginären wird durch den Blick auf die Materialität des Textes (der Haut) ersetzt.

Die „trame“ der Textur des Schleiers ist in dem zweiten Blick, der in *L'Acacia* auf den Schleier der Witwe fällt, besonders hervorgehoben:

[...] le gras visage bourbonien toujours impassible derrière la trame du crêpe, les yeux seuls (des yeux un peu globuleux, fixes, noirs aussi, presque durs, un peu comme ceux d'un oiseau, ou même d'un rapace) brillant dans l'ombre du voile avec une espèce d'ardeur desséchée, d'éclat charbonneux, de fièvre.¹⁴¹

Das Bild wird jetzt Gegenstand eines anderen Verfahrens der Umakzentuierung. Der Blick fällt durch den Schleier auf das Gesicht der Witwe, aber der Raum hinter dem Schleier erweist sich nicht als Projektionsraum der Imagination. Indem der Schleier nicht als „voile“, sondern in seiner Materialität als „trame du crêpe“ in Erscheinung tritt, läßt das Geflecht von Kette und Schuß das Gesicht gerade in seiner Härte deutlicher hervorstechen. Anstelle der Haut werden nun die leicht hervortretenden, starren, schwarzen, an einen Raubvogel erinnernden Augen detailliert in den Blick genommen.

In einer dritten Stufe der Umakzentuierung der Schleiermetaphorik steht die Textur ganz im Vordergrund. Denn der „voile de crêpe noir“ dient dem kleinen Sohn der Witwe zusammengerollt als Kopfkissen, als er, in Ermangelung eines Betts, mit der Mutter in einer Bar auf dem Billardtisch schlafen muß:

[...] la veuve et le garçon sur le billard, à même le drap vert, la veuve retirant seulement son chapeau, pliant le voile qu'elle posa en coussin sur son sac dont elle avait fait un oreiller au garçon qui s'endormit au contact rugueux et rêche du crêpe, pouvant sentir son odeur, comme rêche elle aussi, et le pesant corps de pierre étendu le long du sien.¹⁴²

140 Ebd.

141 Ebd. S. 17.

142 Ebd. S. 13f.

Der Schleier liegt nicht über dem Gesicht der Mutter, nicht der Blick durch seine Maschen wird zum Thema gemacht, sondern seine Textur als rauhes und sprödes Gewebe, verbunden mit dem Duft der Mutter („contact rugueux et r che du crêpe, pouvant sentir son odeur“) prägt sich der kindlichen Erinnerung ein.

Diese Konzentration auf die Materialität des Textgewebes wird noch deutlicher im Bild eines zum Vorhang verdichteten Schleiers, der sich ebenfalls als „corps conducteur“ durch das ganze Werk Simons zieht. Während bei der Textur des „crêpe noir“ das Material und der mit ihm verbundene Geruch im Vordergrund stand, konzentriert sich der Blick des Erzählers auf die Oberflächenstruktur des „rideau“. So beobachtet Georges in der *Route des Flandres* den Vorhang eines Fensters, hinter dem er ein junges Mädchen vermutet:

[...] Georges regarda aussi ce qu'il avait regard  par-dessus la tête du capitaine, mais sans doute pas assez vite car à l'une des fenêtres du premier étage de la maison il n'eut que le temps de voir le rideau qui retombait, un de ces rideaux de filet bon marché comme on en vend dans les foires et dont le motif représentait un paon à la longue queue retombante encadré dans un losange dont les côtés obliques dessinaient comme des marches selon les mailles du filet, la queue du paon se balançant une ou deux fois, puis s'immobilisant, tandis qu'au-dessous (mais Georges ne regardait plus,  piait seulement avec avidité le filet d'un blanc grisâtre maintenant immobile et où le décoratif et prétentieux oiseau se tenait coi derrière l'impalpable bruine qui continuait   tomber, silencieuse, patiente, éternelle) [...].¹⁴³

Anstatt in der Imagination dieses junge Mädchen hinter den Vorhang zu projizieren, dessen weiße Haut Georges fasziniert hatte („c'était exactement du lait, de la crème répandue...“¹⁴⁴), konzentriert sich sein insistierender Blick auf die Materialität des ebenfalls weißen Vorhangs, dessen Textur als „filet“, „mailles du filet“ und „filet d'un blanc gris tre“ im Vordergrund steht. Corps conducteur zwischen „rideau“ und dem dahinter verborgenen Mädchen ist die Farbe weiß, die freilich im Vorhang auf ein „blanc gris tre“ reduziert erscheint. Doch der Blick verfängt sich nicht nur in den „filets“ des Vorhangs, er ist vielmehr gebannt von einem in den Vorhang eingewirkten Pfauenmotiv. Auf diese Weise wird die Aufmerksamkeit ganz auf die Oberflächenstruktur des Gewebes konzentriert. Anstelle der Bewegungen des Mädchens hinter dem Vorhang nimmt Georges im weiteren Verlauf seiner Beobachtungen die Bewegungen des Pfauenmotivs wahr: „[...] mais même alors le paon ne bougea pas ni rien d'autre [...].“¹⁴⁵ Später heißt es: „Mais Georges eut beau attendre encore pendant un long moment, elle ne reparut pas à la fenêtre, mais seulement le paon, d'un blanc gris tre [...].“¹⁴⁶ An dieser Stelle geht die weiße Haut des Mädchens ganz in dem weißen Pfauenmotiv auf,

143 Claude Simon, *La Route des Flandres*, Paris (1960)²1985, S. 58f.

144 Ebd. S. 58.

145 Ebd. S. 59.

146 Ebd. S. 60.

wobei sich das Moment der Vermittlung in dem zum „grisâtre“ gedämpften Weiß zu artikulieren scheint. Im Bewußtseinsraum des Erzählers vermischen sich die Erinnerungen an eine imaginierte Liebesbegegnung mit dem Mädchen und der Blick auf den Vorhang:

[...] son cœur battait encore vite peu à peu il ralentit, les yeux toujours fermés je me laissai glisser le long d'elle longeant son flanc son ventre se soulevait et s'abaissait palpait comme une délicate gorge d'oiseau (le paon palpitant tout entier avec le rideau son cou galbé s'infléchissant en forme d'S et surmonté de la petite tête bleue ornée d'un éventail de plumes le rideau continuant à osciller après qu'elle l'eut laissé retomber palpitant comme une chose vivante comme la vie qui se cachait derrière, j'avais levé la tête une fraction de seconde trop tard avais-je vu n'avais-je pas vu seulement cru voir la moitié d'un visage la main qui s'étaient vivement retirés le laissant retomber seule maintenant la longue queue de l'oiseau continuait à se balancer puis elle s'immobilisa elle aussi [...].¹⁴⁷

Anstatt den Liebesakt weiter zu verfolgen, geht der Text in eine Beschreibung des Pfauenmotivs über. „Corps conducteurs“ sind die „délicate gorge d'oiseau“ der jungen Frau und die Bewegung der „palpitation“. Der Umschlag der Imagination von der Liebesbegegnung zu der Betrachtung des Pfauenmotivs erfolgt in dem Augenblick, als der Pfau von dem Leben erfüllt scheint, das er verbirgt: „palpitant comme une chose vivante comme la vie qui se cachait derrière“.¹⁴⁸ Simon ersetzt den Blick durch das oszillierende Gewebe eines verschleiernenden Vorhangs, der eine verborgene Wirklichkeit andeutet, die die Imagination zu erschließen sucht, durch den Blick auf das Gewebe des Vorhangs, der das hinter ihm Verborgene in sich aufzunehmen scheint („palpitant comme une chose vivante“) und den Leser auf die Materialität der Textur selbst verweist.¹⁴⁹

147 Ebd. S. 254f.

148 Um die Produktivität der Imagination bei Claude Simon zu verdeutlichen, nimmt Axel Wasmuth in seiner Studie *Subjektivität, Wahrnehmung und Zeitlichkeit als poetologische Aspekte bei Claude Simon* (Hamburg 1979) auf Sartres Darstellung der „conscience imageante“ in *L'Imaginaire* (Paris 1940) bezug. Sartre geht davon aus, daß eine Bildvorstellung immer auch von einer „couche du savoir“ (S. 79) bestimmt werde, die die „structure active de l'image“ darstelle. Indem Wasmuth dieses Modell auf den Erzählprozeß in *La Route des Flandres* überträgt, versteht er „die Wissensschicht des Bewußtseins [...] als produktive[n] Grund der mentalen Verbildlichung und damit der erzählerischen Aktivität.“ (S. 172) Verblose Syntagmata, Klammersätze und die Diskontinuität des dargestellten Handlungsablaufs dienten als Erzählmittel, um diesen subjektiven Aspekt der Wahrnehmung zu veranschaulichen. Wasmuth führt in diesem Zusammenhang wieder ein Zitat aus *L'Imaginaire* an, das in besonderer Weise auf den narrativen Sprung von der – vielleicht nur imaginierten – Liebesszene zur Außenperspektive zuzutreffen scheint: „Si je veux me représenter une scène un peu longue en image, il me faudra produire par saccades des objets isolés dans leur totalité et établir entre ces objets, à coup d'intentions vides et de décrets, des liaisons ‚intra-mondaines‘.“ (S. 174) Der Vorhang scheint bei Simon die Funktion einer solchen „liaison intra-mondaine“ zu übernehmen.

149 Lucien Dällenbach versteht hingegen den „rideau de paon“ als eine „métaphore emblématique d'un livre hanté par le dé-voilement et intéressé par tout ce qui fait signe, il invite précisément à voir derrière et à scruter, pour la mettre au jour, la part d'invisible que le visible réserve.“ (In: „Le tissu de Mémoire“, in: Claude Simon, *La Route des Flandres*, Paris 1960, S. 299-316, hier S. 306.) In dieser Perspektive, die Dällenbach in seiner Betrachtung nicht weiter ausführt, wird

Diese besondere Funktion des Pfauenmotivs erfährt noch eine weitere Akzentuierung, indem die Aufmerksamkeit im Verlauf des Romans auf das Bild des Pfauen selbst und insbesondere auf seine fächerförmig angeordneten Schwanzfedern gelenkt wird.¹⁵⁰ In komplizierter Verschachtelung erinnert sich Georges an ein Gespräch mit einem ehemaligen Kameraden, auf den er als Kriegsgefangener unerwartet stößt und der ihn seinerseits an das Mädchen hinter dem Vorhang erinnert hatte:

[...] guettant la fille entrevue te souviens-tu nous guettions levions sans cesse la tête vers cette fenêtre ce rideau de filet que nous avons cru voir bouger [...] et toi Où? et moi Bon Dieu à cette fenêtre, et toi Où? et moi Mais enfin la maison en brique là-bas, et toi Je ne vois rien, et moi Le paon remue encore, il y avait un paon tissé dans le rideau de filet avec sa longue queue couverte d'yeux, et nous nous usant les yeux à force de guetter [...] ¹⁵¹

Diese komplexe Erzählsituation, die eine ebenso komplexe Erinnerungssituation abbildet, findet ihren Ausdruck in sich wechselseitig spiegelnden Blicken. Denn die angestrengt auf das Gewebe des Vorhangs gerichteten Blicke der Männer („et nous nous usant les yeux à force de guetter“) spiegeln sich in einer Vielzahl von Pfauenaugen, die die Schwanzfedern des stolzen Vogels zieren: „Sa longue queue couverte d'yeux“. In den Blicken der Männer auf dieses ‚Gewebe der Blicke‘ spiegelt sich in einer mise en abyme der Blick des Lesers, der auf diese Weise erneut auf die Materialität des Textgewebes und den „corps conducteur“ „yeux“ gerichtet wird.¹⁵²

aber die besondere Funktion des Vorhangs, der den Blick auf die Oberfläche des Textes bannt, nicht in Betracht gezogen. Auch Rainer Warning versteht in seinem Aufsatz „Claude Simons Gedächtnisräume“ den Vorhang nicht als mise en abyme der Textkonstitution, sondern er interpretiert das Zuziehen des Vorhangs durch das junge Mädchen als Bild für die von Simon in „La fiction mot à mot“ entwickelte Definition des modernen Romans als „roman du non savoir“ (S. 84). Der zitternde Pfau sei ein Bild für die „Bewegtheit eines Textgewebes – einen Raum permanenter Umschreibungen traumatischer Gedächtnisbilder.“ In: *Gedächtniskunst. Raum – Bild – Schrift. Studien zur Mnemotechnik*, hrsg. von Anselm Haverkamp und Renate Lachmann, Frankfurt a. M. 1991, S. 356-382, hier S. 379.

150 Rainer Warning verweist auf die interessante Ikonographie des Pfauenmotivs. In der Antike und in außereuropäischen Religionen ist er den Liebesgottheiten geweiht. Im Mittelalter symbolisiert er die Auferstehung. Außerdem erscheint er in der indischen Mythologie aber auch als Attribut des Kriegsgottes Skanda. Die verborgene Pointe des Pfauenmotivs liege darin „daß er ins Bild setzt, was der Text mit dekonstruktivem Gestus analogisiert: die Liebe und den Krieg.“ (Ebd. S. 382) Auch in dieser von Warning herausgestellten mise en abyme auf der Ebene der histoire wird deutlich, daß das Pfauenmotiv den Blick des Lesers auf die Oberfläche des Vorhangs bannt.

151 *La Route des Flandres*, wie Anm. 143, S. 114f.

152 In seiner Arbeit *Sprache und Gewalt bei Claude Simon* (Tübingen 1992) geht Wolfram Nitsch unter dem Aspekt der „Aporien des Sehens“ (S. 49-56) auf die Figur des scharfsichtigen Argus ein, den Simon in *L'Herbe* als „celui justement qui possédait ce corps couvert d'yeux“ (S. 49) bezeichnet. In dem „Argus-Komplex“ bei Simon sieht Nitsch eine Parallele zum Werk Prousts, in dem Marcel „als moderner Argus“ die Welt nicht mit dem Überblick wahrnehme, den die hundert Augen des mythischen Argus gewährleisteten, sondern wie durch ein Teleskop. (S. 50) Wie eng aber gerade dieser „Argus-Komplex“ mit dem Pfauenmotiv verknüpft ist, wird von Nitsch nicht erörtert.

In dem Roman *Les Corps conducteurs* (1971), der noch radikaler als *La Route des Flandres* (1960) Wirklichkeitsausschnitte allein durch die Sprache miteinander verkettet, erscheint das Motiv des Vorhangs mit dem eingewebten Pfau in ungleich komplexerer Form. Der Vorhang bildet hier ein dekoratives Detail im Schaufenster eines Friseurgeschäftes, an dem der Protagonist, ein von Koliken und Erbrechen gepeinigter Mann, auf der Suche nach einem Arzt vorbeikommt und vor dem er sich erschöpft auf einem Hydranten kurze Zeit ausruht. Der Blick trifft nicht direkt auf den Vorhang, sondern er wird durch eine vor dem Vorhang befindliche Fensterscheibe abgelenkt, auf der das Spiegelbild des kranken Mannes erscheint:

A l'intérieur de la vitrine, contre la glace, leurs pans retombant derrière les photographies, deux rideaux de dentelle brodés de guirlandes de feuilles entourant un oiseau s'écartent en deux courbes symétriques. [...] Suivant le quadrillage des mailles du filet, les dessins ont des contours en escaliers. Bien qu'il soit fragmenté et télescopé par les plis, on peut reconnaître dans l'oiseau un paon à la longue queue tombante. [...] L'image reflétée de l'homme malade assis sur la prise d'incendie, sa cigarette intacte entre les lèvres, apparaît en surimpression sur les fleurs et le paon de dentelle pisseuse.¹⁵³

Wieder wird die Textur des Vorhangs eigens hervorgehoben („suivant le quadrillage des mailles du filet“), während das Pfauenmotiv durch die Falten des Gewebes eine Fragmentarisierung erfährt („fragmenté et télescopé par les plis“). Indem aber über dem Gewebe des „paon de dentelle“ das Spiegelbild des kranken Mannes erscheint, werden gewissermaßen zwei verschiedene Romankonzeptionen ineinandergeblendet. Schon die *chanson de geste* und der höfische Roman kennen die kunstvolle Form eines Ineinanderwebens verschiedener Erzählstränge, das im *Orlando furioso* Ariosts seinen Höhepunkt erreicht. Hier wird die Kunstintention dieser neuen Form des sogenannten „entrelacements“ vom Erzähler ausdrücklich als Gewebe bezeichnet: „Di molte fila esser bisogno parme/ A condur la gran tela ch'io lavoro.“¹⁵⁴ Indem der Text bei Claude Simon immer wieder auf seine Gewebestruktur verweist¹⁵⁵, stellt er sich in die Tradition dieser Romankonzeption, die freilich in entscheidender Weise modifiziert wird, indem anstelle narrativer Verwicklungen, die der Spannungserhöhung dienen, das Sprachmaterial selbst die Vielzahl der Erzählstränge organisiert. Die komplexe Struktur der ‚corps conducteurs‘ in den „mailles du filet“ des Vorhangs wird aber

153 *Les Corps conducteurs*, wie Anm. 135, S. 26f.

154 Ludovico Ariosto, *Orlando furioso*, a cura di N. Zingarelli, Milano 1956, S. 121 (13,81). Vgl. in diesem Zusammenhang F. Lot, *Etude sur le Lancelot en prose*, Paris 1918, bes. Kapitel II: „Du principe de l'entrelacement“ (S. 17-28), und Karlheinz Stierle, „Die Verwilderung des Romans als Ursprung seiner Möglichkeiten“, in: *Literatur in der Gesellschaft des Spätmittelalters*, hrsg. von H. U. Gumbrecht, Heidelberg 1979, S. 253-313.

155 Zur Bedeutung der Gewebestruktur im nouveau roman vgl. Winfried Wehle, *Französischer Roman der Gegenwart. Erzählstruktur und Wirklichkeit im Nouveau Roman* (Berlin 1972), hier das Kapitel: „Das Gewebe der Rede“ (S. 170-196).

von einem Spiegelbild überblendet, das seinerseits auf Stendhals berühmte Definition des Romans in *Le Rouge et le noir* zu verweisen scheint:

[...] un roman est un miroir qui se promène sur une grande route. Tantôt il reflète à vos yeux l'azur des cieux, tantôt la fange des borbiers de la route. Et l'homme qui porte le miroir dans sa hotte sera par vous accusé d'être immoral! Son miroir montre la fange, et vous accusez le miroir!¹⁵⁶

Das kontingente Erfassen von Wirklichkeit in einem schwankenden Spiegel, der auf einer holprigen Straße im Traggestell eines Spiegelverkäufers transportiert wird, entspricht dem unvermittelten Kontextwechsel in den Romanen Simons, der besonders in *Les Corps conducteurs* eine Vielzahl kontingenter Wirklichkeitsdimensionen zur Anschauung bringt.¹⁵⁷ Denn der Roman evoziert eine ganze Welt von Abbildungen, wie Photographien in Auslagen und Illustrierten, Lexikonartikel, Röntgenaufnahmen, Gemälde, Pläne und Karten, die in unterschiedlichster Form auf die abgebildete Welt verweisen. Indem aber hinter dem zufällig in einer Schaufensterscheibe gespiegelten Bild der Wirklichkeit des kranken Mannes das Gewebe des „paon de dentelle“ aufscheint, wird die Bedeutung des Wirklichkeit organisierenden Sprachmaterials erneut akzentuiert. Der zwischen der Spiegelung und dem Vorhang oszillierende Blick wird gleichsam doppelt artetiert und daran gehindert, in eine tiefere Wirklichkeit zu dringen. Die Scheibe verliert ihre Durchsichtigkeit, indem sie zur Projektionsfläche eines Spiegelbildes wird, das als „surimpression“ einen Vorhang überblendet, der seinerseits nichts verbirgt, sondern in seiner Materialität in Erscheinung tritt.

Dem ‚corps conducteur‘ „paon de dentelle“ kommt auch in diesem Roman eine besondere Funktion zu, indem wieder auf die Pfauenaugen angespielt wird: „Les paons aux plumes couvertes d'yeux“¹⁵⁸ heißt es an anderer Stelle. Die Metapher der ‚Pfauenaugen‘ erhält hier eine besondere Bedeutung, weil die ‚blinden‘ Augen auf den Schwanzfedern des Pfauen nunmehr auf Poussins Gemälde *Orion aveugle* verweisen, das ein Vorbild für die ästhetische Konzeption des Romans darstellt.

Die Analyse des Vorhangs in *La Route des Flandres* und *Les Corps conducteurs* machte deutlich, daß Simon sich dieses Bildes wie der Schleiermetaphorik bedient, um in der Insistenz auf der Materialität des Gewebes die komplexe „trame“ der „corps conducteurs“ in den Blick zu rücken. Indem die „corps conduc-

156 Stendhal, *Le Rouge et le noir*, in: *Romans et Nouvelles*, hrsg. von H. Martineau, 2 Bde., Paris 1952, Bd. 1, S. 557.

157 Claude Simon selbst erklärt in einem Gespräch mit M. Chapsal: „Je ne crois pas au réalisme en littérature pour la bonne raison que c'est impossible: il n'y a pas d'art réaliste, même pour le plus naturaliste des romanciers ou le plus figuratif des peintres.“ (Claude Simon, „Il n'y a pas d'art réaliste“. Propos recueillis par M. Chapsal, in: *La Quinzaine littéraire* 41/1967, S. 4-5, hier S. 4) Zur Geschichte und Theorie der amimetischen Narration im nouveau roman vgl. Lucien Dällenbach, *Le récit spéculaire. Essai sur la mise en abyme* (Paris 1977) und Klaus W. Hempfer, *Poststrukturelle Texttheorie und narrative Praxis*, München 1976, bes. S. 130-168.

158 *Les Corps conducteurs*, wie Anm. 135, S. 112.

teurs“ aber vergleichbar mit den metonymisch motivierten Metaphern im Werk Prousts zugleich die Erinnerung organisieren, transportieren sie eine Referenz. Diese erschließt sich aber nicht hinter den Wörtern, sondern in der Kombinatorik ihrer Verknüpfung.¹⁵⁹ Das wird besonders deutlich im Hinblick auf den Akt des Schreibens in *La Route des Flandres*, wo Georges mit Hilfe der Niederschrift seiner Erinnerung versucht, sich an seine traumatischen Kriegserfahrungen heranzutasten:

[...]peut-être était-ce aussi vain, aussi dépourvu de sens de réalité que d'aligner des pattes de mouche sur des feuilles de papier et de le chercher dans des mots, peut-être avaient-ils raison tous deux, lui qui disait que j'inventais brodais sur rien [...]¹⁶⁰

„A la recherche des mots perdus“ webt Georges an einer Textur, deren Substanz vielleicht einzig das Wortmaterial bleiben wird („j'inventais brodais sur rien“¹⁶¹). Möglicherweise wird aber gerade die in der ‚recherche dans les mots‘ geronnene Erfahrung freigesetzt, die sich dem Despotismus einer narrativen geschichtlichen Ordnung widersetzt und zu einer neuen, unvorhersehbaren Kombination von Erinnerungsfragmenten führt, die ihrerseits Ausdruck subjektiver Wirklichkeitsaneignung und Transformation sind. Im Gegensatz zu der poetologischen Konzeption der Gruppe *Tel Quel*, die das Zeichen auf das signifiant reduziert¹⁶², ist in den Romanen Simons das Gewebe des Sprachmaterials immer auch Medium für das Gewebe der Erinnerung. So steht jedes Wort zwischen einer Referenz, die es aufblendet und der Eigenreferenz, mit der es sich selbst bezeichnet. Das Oszillationsverhältnis auf der Ebene der Sprache ist aufs engste mit der Textmetaphorik von Schleier und Vorhang verbunden. Simon selbst macht dies in „La fiction mot à mot“ ausdrücklich, indem er gleich am Anfang einen Text von Lacan zitiert, der am Beispiel des Wortes „rideau“ den Unterschied zwischen „signe“ und „nœud de significations“ herausarbeitet:

„(Et) que je dise le mot ‚rideau‘, par exemple, ce n'est pas seulement, par convention, désigner l'usage d'un objet que peuvent diversifier de mille manières les intenti-

159 Christine Genin, die das Bild des Vorhangs bei Claude Simon untersucht, ohne allerdings auf die oben analysierte Stelle in *Les Corps conducteurs* und auf das Pfauenmotiv einzugehen, sieht nur eine Funktion der Vorhangmetaphorik. Sie ist der Überzeugung, daß Simon mit Hilfe des Vorhangs die „illusion de signification“ zur Anschauung bringe: „Les romans de Simon, donc, dénoncent cette illusion de signification et de profondeur inhérente à l'écriture: ils mettent par là même en évidence le rideau du langage. [...] même s'il n'y a rien derrière le rideau, le seul fait que le rideau cache cette absence crée une illusion de profondeur et de présence.“ In: Ch. G., *L'expérience du lecteur dans les romans de Claude Simon. Lecture studieuse et lecture poignante*, Paris 1997, S. 111.

160 *La Route des Flandres*, S. 278.

161 Wie Nerval und Proust verwendet auch Simon das Verb „broder“, um den Vorgang des Schreibens, des Webens der Textur zu veranschaulichen.

162 Klaus W. Hempfer, wie Anm. 157, zeigt, daß der entscheidende Unterschied zwischen der poetologischen Konzeption der Gruppe *Tel Quel* und Simon eben darin besteht, „daß die Relationen auf signifiant-Ebene bei der Konstruktion eines Textes als genauso fruchtbar betrachtet werden wie die Bezüge zwischen signifiés [...]“. Im Gegensatz zu *Tel Quel* gehe es Simon keinesfalls um die Reduktion des Zeichens auf das signifiant allein (S. 131).

ons sous lesquelles il est perçu par l'ouvrier, par le marchand [...]. C'est, par métaphore, un rideau d'arbres; par calembour, les rides et les ris de l'eau...[...] C'est, par miracle, l'espace ouvert sur l'infini [...] C'est, par interjection, à l'entracte du drame, le cri de mon impatience ou le mot de ma lassitude. Rideau! C'est une image enfin du sens en tant que sens, qui pour se découvrir doit se dévoiler.“¹⁶³

„Rideau“ ist ein „nœud de significations“, wenn auf referentieller Ebene eine Kontextpluralität erzeugt wird. Lenkt man den Blick auf das „signe“ selbst, scheint die Reflexion Lacans in eine tautologische Sackgasse zu führen: „C'est une image du sens en tant que sens, qui pour se découvrir doit se dévoiler.“ Wie läßt sich diese Entschleierung des Vorhangs durch den Vorhang verstehen, die offenbar auch Simon faszinierte? Im Bild des zum Vorhang verdichteten Schleiers kann Simon die Vorstellung vom Text als einem „voile tout fait derrière lequel se tient plus ou moins caché le sens“ in Frage stellen. Da Schleier und Vorhang nichts verbergen, tritt ihre Materialität in den Blickpunkt. Der Poetik der Diaphanie wird auf diese Weise eine Poetik der verhinderten Diaphanie entgegengestellt, die in einer autoreferentiellen Wendung auf die Sprachlichkeit des Mediums zurückverweist. Indem der Blick auf die Oberfläche des Textes gelenkt wird, tritt an die Stelle der Oszillation zwischen Verschleierung und Entschleierung ein Oszillationsverhältnis zwischen signifiant und signifié, das sich aber ebenfalls als ein Verhältnis von Entschleierung und Verschleierung lesen läßt. Denn jedes Wort kann in seiner Referentialität von seiner lautlich-semanticen Gestalt ablenken und umgekehrt, seiner Referenz enthoben, in seiner Materialität als sprachliches Zeichen ent-deckt werden. Mit der Analyse der Romane Simons ist der Punkt erreicht, wo die Bildfunktion des Schleiers im Hinblick auf die Entschleierung der Textkonstitution selbst zum Objekt einer mise en abyme wird.

163 Claude Simon, „La fiction mot à mot“, wie Anm. 136, S. 73.

Rückblick und Ausblick: *Christos verhüllter Reichstag*

Verfolgt man den Prozeß der intertextuellen Ausdifferenzierung der Schleiermetaphorik von Dante bis Simon, so wird man einer inhärenten Dynamik gewahr, welche an die von Lévi-Strauss beschriebene Triebkraft des Mythos erinnert:

Tout mythe possède donc une structure feuilletée qui transparait à la surface, si l'on peut dire, dans et par le procédé de répétition. [...] S'il est vrai que l'objet du mythe est de fournir un modèle logique [...], un nombre théoriquement infini de feuillets seront engendrés, chacun légèrement différent de celui qui précède. Le mythe se développera comme en spirale, jusqu'à ce que l'impulsion intellectuelle qui lui a donné naissance soit épuisée.¹

Im Rückgriff auf Lévi-Strauss ließe sich das Bild des Schleiers im Gegensatz zu dem eher statischen Begriff des Motivs als *Movens* in einem Prozeß der fortschreitenden produktiven Entfaltung verstehen. In jeder Stufe der Ausdifferenzierung werden neue poetische Bereiche erschlossen, die bisher latente Potentialitäten des Bildes freilegen. Daneben wird aber auch der ganze Möglichkeitsspielraum der Schleiermetaphorik mit seinen zweifachen anthropologischen Wurzeln präsent gehalten. Das Bild tritt als konkreter religiös oder erotisch konnotierter Schleier auf, der fiktionsimmanent die Erfahrung des Imaginären perspektiviert. Zugleich erscheint es als Medium des Imaginären. Es wird als Schleier des Bewußtseins und Schleier der Wahrnehmung inszeniert und ist dabei immer auch ein autoreferentielles Bild für die Textstruktur selbst, eine *mise en abyme* des poetischen Prozesses. In der Kompromißbildung zwischen diesen verschiedenen Aspekten seiner Realisierung vollzieht sich die Ästhetisierung der Anschauungsform. Dabei entstehen wechselnde Verhältnisse von Thema und Horizont, die einer Entwicklung zu folgen scheinen. Bei Dante, Petrarca und Tasso perspektiviert ein konkreter Schleier die Erfahrung des Imaginären, und die implizite Autoreferentialität bildet seine horizonthafte Bedeutung. Im Verlauf der hier nachgezeichneten intertextuellen Linie tritt die Vorstellung von einem konkreten Schleier aber immer mehr an den Horizont, während die Erfahrung des Imaginären in Schleiern der Wahrnehmung und Schleiern des Bewußtseins abgebildet wird. Am Ende der Entwicklung tritt die autoreferentielle Struktur des Schleiers ganz in den Fokus der Aufmerksamkeit, während der konkrete Schleier und das hinter ihm aufscheinende Imaginäre seinen Bedeutungshorizont bilden.

¹ Claude Lévi-Strauss, *Anthropologie structurale*, (1958) Paris 1974, S. 254.

Die Anschauungsform, deren Entfaltung wir hier als ‚trame mise à l'œuvre‘ verfolgt haben, erhält noch einmal eine überraschende Wende in einem spektakulären Kunstereignis, der Verhüllung des deutschen Reichstags durch den Aktionskünstler Christo und seine Frau Jeanne-Claude. Über Jahrzehnte verfolgte Christo seine Vision der Verhüllung des Reichstags mit der Beharrlichkeit einer Obsession. Die Verwirklichung des Projekts, das die deutsche Wiedervereinigung möglich machte, war ein öffentliches Ereignis, eine Kunsterfahrung ganz neuer Art. Hunderttausende pilgerten 1995 zu der vierzehn Tage währenden Aktion nach Berlin, bei der sich 100000 Kubikmeter aluminisiertes Gewebe über einen emotional und mit Erinnerungen hochbesetzten, ja geradezu mythischen Ort deutscher Geschichte legten. Das Faszinosum dieser Verhüllung im urbanen und politischen Raum hat teil an der besonderen Erfahrung, die mit der gebrochenen Transparenz des Schleiers von Anbeginn verbunden ist. Die locker gewebte aluminisierte Textur ließ die Konturen des Reichstags durchscheinen, ohne im eigentlichen Sinne durchsichtig zu sein. Seine silberne Luminiszenz lud aber den Betrachter ein, das ins Unsichtbare Enthobene zu imaginieren. Ein Bauwerk, das wie kaum ein zweites die Höhen und Tiefen der deutschen Geschichte repräsentiert, wurde mit Hilfe der Kunst ins Imaginäre gehoben. Die auf diese Weise entstandene Projektionsfläche erhielt ihre besondere politische Brisanz im Kontext der Wiedervereinigung. Hinter der Ostfassade des Reichstags verlief die Mauer zwischen Ost- und Westberlin, vor der Westfassade wurde 1990 die Wiedervereinigung feierlich begangen. Die elementare Wirkungsmächtigkeit der Verhüllung zeigte sich in dem enormen Widerhall, den das ästhetische Ereignis, das auch ein öffentliches Ereignis war, in der Presse, in der politischen Diskussion und in der Kunstkritik fand. Die Frage, ob der Reichstag der Aktion zur Verfügung gestellt werden sollte, löste eine höchst komplexe Debatte aus, in deren Verlauf immer wieder Argumente ausgetauscht wurden, die das anthropologische Potential der Schleiermetaphorik aufriefen.

Während die Gegner des Projekts von einer respektlosen „Verpackung“ des Reichstags sprechen, verwenden die Befürworter den Begriff des „Verhüllens“. Immer wieder nehmen sie dabei auf das religiöse Potential der Schleiermetaphorik Bezug. Tilmann Buddensieg verweist auf die „tiefe Dimension“ der Arbeit Christos, „die jedem Katholiken wie auch den Gläubigen anderer Religionsgemeinschaften sofort verständlich ist: Das Verhüllen und Enthüllen, das kostbare Rahmen, die Verwandlung der unsichtbaren Reliquien in eine zweite, eine künstlerische Realität.“² In diesem Zusammenhang erweise sich die Herkunft Christos aus der griechisch-orthodoxen Welt Bulgariens als besonders bedeutsam:

Christo stammt aus der griechisch-orthodoxen Welt Bulgariens, mit Kirchenräumen, die von Bilderwänden und von Vorhängen verstellt und verhüllt werden. Die griechisch-byzantinischen Reliquien verwandeln vielfach Banalobjekte erst durch die

² Tilmann Buddensieg, „Die Christo-Fermate als politisches Kunststück“, in: *Copernicus: project wrapped reichstag – unwrapped*, 1995, S. 22-25, hier S. 24.

durchsichtige Verhüllung und die kostbare Einfassung in eine kunstvolle Analogie zum geweihten Gegenstand.³

Während der heftig geführten Debatte im Bundestag am 25. Februar 1994 be ruft sich der Abgeordnete Konrad Weiß auf die Verschleierung im christlichen und jüdischen Ritual: „In der katholischen Liturgie der Karwoche wird das Kreuz verhüllt, um dann am Höhepunkt des Karfreitags feierlich enthüllt zu werden. In der jüdischen Tradition sind es die Thorarollen, die verhüllt werden, um immer daran zu erinnern, wie kostbar das ist, was sie bergen.“⁴ Im politischen Diskurs dient der Hinweis auf den religiösen Kontext der Verhüllung dazu, den Vorwurf einer Entwürdigung des Reichstags durch den Aktionskünstler zu entkräften. In ganz anderer Weise deutet der Kunsthistoriker Franz-Joachim Verspohl den religiösen Hintergrund der Verschleierung. Ausgehend von der Annahme einer ‚Parallele des Verfahrens‘ in der „befristete[n] Verhüllung des Corpus Christi während der Fastenzeit in der römisch-katholischen Liturgie“⁵ entwickelt er eine Reflexion über die Wirkung der Verschleierung, die er im Sinne von Novalis als „Ergänzung“ begreift:

Die durch das Verpacken, Verhüllen, Teilen/Trennen oder Umgeben/Bedecken entstehenden Werke auf Zeit können mit dem von Novalis gebrauchten Begriff der „Ergänzung“ beschrieben werden. Der verhüllte Bau ergänzt den unverhüllten [...] Mit diesen Methoden wird der Dialog zwischen der Existenz und der fiktiven Nicht-Existenz der jeweiligen Sonderform eröffnet. Das temporäre Wegnehmen, Aus- und Überblenden der Dinge verschafft ihnen eine höhere Form der Repräsentation. Sie sind nach der Zurücknahme ihrer Überformung nicht mehr das, was sie waren; aber es wird verständlicher, was sie waren und was sie sein können.⁶

Indem Verspohl den Begriff des Fiktiven gebraucht, suggeriert er eine Entsprechung zwischen der Verhüllungsaktion und dem Akt des Fingierens. Dabei kommt die von Iser hervorgehobene anthropologische Relevanz des Imaginären zur Anschauung. Wie es Iser für den Akt des Fingierens konstatiert, wird in der Verhüllung „etwas Bestimmtes durchgestrichen, latent gemacht“⁷. Der sich durch die Verhüllung eröffnende Möglichkeitsspielraum, in den sich der Mensch spielerisch projizieren kann, ist jetzt aber kein ästhetischer, sondern ein politischer Raum. Indem die Verhüllung als „Ergänzung“ verstanden wird, realisiert sich in ihr eine neue Perspektive auf einen zentralen, ambivalenten Ort deutscher Geschichte. Konrad Weiß versteht den Akt der Verhüllung in diesem Sinne als Erinnerungsarbeit:

3 Ebd.

4 Die Debatte im Bundestag ist vollständig abgedruckt in: *Christo and Jeanne Claude, Verhüllt/Wrapped Reichstag, Berlin 1971-1995, Köln 1996, S. 206-229, hier S. 209.*

5 Franz-Joachim Verspohl, „Kunst der Ergänzung“, in: *Copernicus*, wie Anm. 2, S. 30-33, hier S. 32.

6 Ebd. S. 31.

7 Wolfgang Iser, *Das Fiktive und das Imaginäre. Perspektiven literarischer Anthropologie*, Frankfurt a.M. 1991, S. 401.

Durch die Verhüllung wird unsere Erinnerung an das, was in und mit diesem Haus geschehen ist, an die Schaffung, den Untergang und die Wiedergeburt der Demokratie belebt. Die Verhüllung ist Erinnerungsarbeit. Nichts anderes kann unsere Auseinandersetzung mit der Geschichte doch sein: daß wir uns ein Bild machen von dem, was sich unter den Ablagerungen der Zeit an gewesener Wirklichkeit bietet.⁸

In seinem Artikel in der *FAZ* deutet Friedrich Dieckmann den verhüllenden „silbernen Schleier“ als Zäsur und „Zeichen“ eines neuen politischen Aufbruchs:

Aus dem Reichs- wird der Bundestag, zwischen das relikthafte und das neu funktionierte Gebäude aber tritt der silberne Schleier wie eine Zäsur, die den Weg in die Zukunft bahnt und markiert, ein schimmerndes Zeichen.⁹

Für jeden Betrachter stellt sich dieses „schimmernde Zeichen“ jedoch anders dar. Schon Willy Brandt, der das Projekt 1981 in seinen Anfängen förderte, glaubte, „in dem verhüllten Reichstag werden die Deutschen sich wiedererkennen können. Doch jeder sieht etwas anderes. Es wird 80 Millionen verschiedene Sichtweisen geben“¹⁰. Auch der Direktor der Alten Nationalgalerie in Berlin, Peter-Klaus Schuster, hebt nach der Realisierung des Projekts hervor, daß der verhüllte Reichstag zu einer Projektionsfläche für verschiedenste Assoziationen werden könne:

Jeder verwandelt den verhüllten Reichstag von Christo und Jeanne-Claude in ein anderes Objekt. Und selbst was jeder einzelne zu sehen glaubt, wechselt bei unterschiedlichen Licht- und Windbedingungen. [...] Eine vom Schauen geradezu ergriffene Menge ist vielleicht die größte Auszeichnung für Christo und Jeanne-Claude. Auf den weitläufigen Arealen vor dem Reichstag lagern die Besucher in malerischen Gruppen und blicken zu allen Tages- und Nachtzeiten auf das Kunstobjekt und seine Veränderungen. Aus der Ferne betrachtet ergibt dies eine ganz merkwürdige Versammlung von Rückenfiguren, die alle zum Ort der Verhüllung blicken. Dabei gibt es nichts Bestimmtes zu erkennen. Der verhüllte Reichstag, so formulierte Jeanne-Claude unübertrefflich apodiktisch und klar, ist ein Kunstwerk ohne eine bestimmte Bedeutung. Es gäbe so viele Bedeutungen wie Betrachter. Verhüllt ist der Reichstag gleichsam zur abstrakten Projektionsfläche unserer Assoziationen geworden, die zudem von der Vergänglichkeit der Erscheinung animiert werden.¹¹

In Schusters rezeptionsästhetischer Perspektive wird noch einmal die von Starobinski in „Le voile de Poppée“¹² entwickelte Betrachtungsweise der Schleiermetaphorik aufgerufen. Es bedarf der Verhüllung, damit das imaginäre Objekt entspringen kann. Über die religiöse und politische Erfahrung hinaus wird die Verhüllung zum Bild der ästhetischen Erfahrung selbst. Das ästhetische Moment des bei unterschiedlichen Licht- und Windbedingungen ständig oszillierenden Gewebes bildet in den Augen Schusters das eigentliche Faszinosum des Schauens.

8 Vgl. Anm. 4, S. 209.

9 Friedrich Dieckmann, „Der verhüllte Reichstag“, in: *FAZ* vom 28. Juni 1995, S. 35f.

10 Christo zitiert diese Worte Brandts in der Beilage zum Berliner *Tagesspiegel* Juni/Juli 1995, S. 1.

11 Peter-Klaus Schuster, „Impressionismus als Denkbild“, in: *Der Tagesspiegel*, 5. Juli 1995, Kultur, S. 19.

12 Jean Starobinski, „Le voile de Poppée“, in: J. S., *L'Œil vivant*, Paris 1961, S. 9-27.

Doch neben den faszinierten Blicken auf den „Ort der Verhüllung“ aus der Ferne, lassen die zahlreichen Dokumentationen der Verhüllungsaktion erkennen¹³, daß die Zuschauer das Gewebe der Verhüllung berühren, seine Textur ertasten, daß sie es aus unmittelbarer Nähe photographieren. Mehr als eine Million 5,5 Zentimeter große Muster des aluminisierten Gewebes werden verteilt und den Helfern aus den Händen gerissen. Die feine Aluminiumschicht auf der lockergewebten Oberfläche der Textur¹⁴ akzentuiert die Struktur von Kette und Schuß in besonderer Weise. Franz-Joachim Verspohl lenkt den Blick auf die Materialität dieses Gewebes:

Das Material, der Stoff – [...] genügt sich selbst. Er ‚dient‘ nur auf den ersten Blick. Denn schon bei der Umhüllung des nackten Körpers in bedeutsamen, historischen Kunstwerken erfüllt die Draperie nicht nachgeordnete bildnerische Aufgaben.¹⁵

Indem Verspohl das selbstreferentielle Moment der Textur der Verhüllung reflektiert, wird ein weiterer zentraler Aspekt des bisher verfolgten Entwicklungsstrangs in der Entfaltung des Schleier-Bildes zum Thema gemacht.

In Christos Kunstwerk der Verhüllung kommt die ‚mythische‘ Struktur der Schleiermetaphorik, das immer neue Hervortreiben latenter Aktualisierungsmöglichkeiten, in frappanter Form zur Anschauung. Das anthropologische Potential des Bildes tritt hier verbunden mit der Dimension der Gewebestruktur in seiner ganzen Vielfalt zu Tage. Christos verhüllter Reichstag ist ein großes Zeugnis dafür, daß die „intellektuelle Triebkraft“ der Schleiermetaphorik noch nicht an ihr Ende gekommen ist.

13 *Christo and Jeanne Claude, Verhüllt/Wrapped Reichstag*, wie Anm. 4.

14 Eine ganze Folge von Abbildungen zeigt die Ansicht der Installation vom Gebäudeinnern. Hier wird deutlich, daß der Stoff durchsichtig ist. In dem Kommentar heißt es: „Die Kletterer sind durch das locker gewebte Gewebe hindurch deutlich zu sehen.“ In: *Christo and Jeanne Claude, Verhüllt/Wrapped Reichstag*, wie Anm. 4, S. 434.

15 Franz-Joachim Verspohl, „Kunst der Ergänzung“, wie Anm. 5, S. 31f.

Bibliographie

Texte

- Ariosto, L., *Orlando furioso*, secondo l'edizione del 1532 con le varianti delle edizioni del 1516 e del 1521, hrsg. von S. de Benedetti und C. Segre, Bologna 1960.
- Barthes, R., *Le plaisir du texte*, Paris 1973.
- Sancti Bernardi Opera*, hrsg. von J. Leclercq, C. H. Talbot und H. M. Rochais, 8 Bde., Roma 1957-1977.
- Boccaccio, G., *Tutte le opere* hrsg. von V. Branca, 10 Bde., Milano 1964-1998.
- Claudianus, C., „Epithalamium de nuptiis Honorii Augusti“, in: Claudien, *Œuvres*, texte établi et traduit par J.-L. Charlet, 2 Bde., Paris 1991-2000, Bd. II.2, Paris 2000, S. 56-81.
- Chrétien de Troyes, *Le Chevalier de la Charrette*, hrsg. von M. Roques, Paris 1975.
- Dante Alighieri: *L'Ottimo Commento della Commedia*. Testo inedito d'un contemporaneo di Dante, hrsg. von A. Torri, 3 Bde., Pisa 1827-1829, photomechan. Nachdruck, hrsg. von F. Mazzoni, Forni 1995.
- Dante Alighieri: Buti, F., *Commento di Francesco da Buti sopra la Divina Comedia di Dante Allighieri*, hrsg. von C. Giannini, Pisa 1858, 3 Bde., photomechan. Nachdruck, hrsg. von F. Mazzoni, Pisa 1989.
- Dante Alighieri's *Göttliche Komödie*, metrisch übertragen und mit kritischen und historischen Erläuterungen versehen von Philalethes, 3 Bde., Leipzig (1865-1866) ⁴1891.
- Dante Alighieri, *Die Göttliche Komödie, übersetzt von Hermann Gmelin. Kommentar*, 3 Bde., Stuttgart 1954-1957.
- Dante Alighieri, *The Divine Comedy*, translated with the commentary by Ch. Singleton, 3 Bde., Princeton (1971-1975), ²1977.
- Dante Alighieri, *Commedia*, hrsg. von G. Vandelli, Milano 1983.
- Dante Alighieri, *Commedia*, con il commento di A. M. Chiavacci Leonardi, 3 Bde., Milano 1991-1997.
- Dante Alighieri, *Il Convivio*, hrsg. von M. Simonelli, Bologna 1966.
- Dante Alighieri, *Vita Nuova*, hrsg. von D. De Robertis, Milano/Napoli 1980.
- Dante Alighieri, *Vita Nova*, hrsg. von G. Gorni, Torino 1996.
- Dante Alighieri, *Philosophische Werke*, hrsg. unter der Leitung von R. Imbach, 4 Bde., Hamburg 1993-1998.
- Flaubert, G., *Œuvres*, 2 Bde., hrsg. von A. Thibaudet und R. Dumesnil, Paris 1951.
- Foscolo, U., *Poesie e prose d'arte*, hrsg. von E. Bottasso, Milano 1996.
- Foscolo, U., *Saggi critici*, hrsg. von E. Bottasso, 2 Bde., Milano 1981.
- Freud, S., *Gesammelte Werke*, 18 Bde., hrsg. von A. Freud, London 1951.
- Goethe, J. W., *Faust. Texte und Kommentare*, hrsg. von A. Schöne, *Johann Wolfgang Goethe Sämtliche Werke. Briefe, Tagebücher und Gespräche* (Deutscher Klassiker Verlag), 40 Bde., Bd. 7, Frankfurt a. M. 1994.
- Goethe, J. W., *Faust-Dichtungen*, hrsg. und kommentiert von U. Gaier, 3 Bde., Stuttgart 1999.
- Goethe, J. W., *Faust et le Second Faust*, suivis d'un choix de poésies allemandes, traduits par Gérard de Nerval, Paris 1828. Nouvelle édition précédée d'une notice sur Goethe et sur Gérard de Nerval, Paris 1880.

- Goethe, J. W., *Die Wahlverwandtschaften*, hrsg. von W. Wiethölter, *Johann Wolfgang Goethe Sämtliche Werke. Briefe, Tagebücher und Gespräche* (Deutscher Klassiker Verlag), 40 Bde., Bd. 8, Frankfurt a. M. 1994.
- Goethe, J. W., *West-östlicher Divan*, hrsg. von H. Birus, *Johann Wolfgang Goethe Sämtliche Werke. Briefe, Tagebücher und Gespräche* (Deutscher Klassiker Verlag), 40 Bde., Bd. 3, Frankfurt a. M. 1994.
- Goethe über seine Dichtung*, hrsg. von Hans G. Gräf, Frankfurt a. M. 1908.
- Homer, *Odyssee*, in der Übertragung von H. Voß, München 1963.
- Kant, I., *Kritik der reinen Vernunft*, in: *Werke*, hrsg. von W. Weischedel, 6 Bde., Bd. 2, Wiesbaden 1956.
- Lactantius, Lucius Caecilius Firmianus, *Epitome Divinarum Institutionum*, hrsg. von E. Heck und A. Wlosok, Stuttgart/Leipzig 1994.
- Macrobius, Ambrosius Theodosius, *Comentarii in somnium Scipionis*, hrsg. von J. Willis, Leipzig 1963.
- Montaigne, M. de, *Œuvres complètes*, hrsg. von A. Thibaudet und M. Rat, Paris 1962.
- Nerval, G. de, *Œuvres*, hrsg. von A. Béguin und J. Richer, 2 Bde., Paris 1974-1978.
- Novalis, *Die Lehrlinge zu Saïs*, in: *Werke, Tagebücher und Briefe Friedrich von Hardenbergs*, hrsg. von H.-J. Mähl und R. Samuel, München 1978.
- Ovidius, Publius Naso, *Metamorphoseon*, hrsg. und übersetzt von H. Breitenbach, Zürich 1958.
- Pascoli, G., *Opere*, 2 Bde., hrsg. von M. Perugi, Milano/Napoli 1980 -1981.
- Petrarca, F., *L'Africa*, hrsg. von N. Festa, Firenze 1926.
- Petrarca, F., *Canzoniere*, hrsg. von M. Santagata, Milano 1996.
- Petrarca, F., *Le Familiari*, edizione critica, hrsg. von V. Rossi und U. Bosco, Firenze 1933-1942.
- Petrarca, F., *Lettere*, hrsg. von G. Fracasetti, Firenze 1867.
- Lettere senili di Francesco Petrarca volgarizzate e dichiarate con note da Giuseppe Fracasetti*, 2 Bde., Firenze 1869.
- Francisci Petrarcae Poëmata minora quae extant omnia*, hrsg. von D. Rossetti, 3 Bde., Milano 1829-1834.
- Le Rime di Francesco Petrarca brevemente sposte per Lodovico Castelvetro*, [Basel 1582], 2 Bde., Venezia 1756.
- Petrarca, F., *Rime*, hrsg. von N. Zingarelli, Bologna 1964.
- Petrarca, F., *Rime*, hrsg. von G. Bezzola, Milano 1976.
- Petrarca, F., *Trionfi, Rime estravaganti, Codice degli abbozzi*, hrsg. von V. Pacca und L. Paolino, introduzione di M. Santagata, Milano 1996.
- Petrarca, F., *Opere latine*, hrsg. von A. Bufano, 2 Bde., Torino 1975.
- Francisci Petrarcae Opera Omnia*, [Basel 1554], photomech. Nachdruck New Jersey 1965.
- Petri Pictaviensis Allegoriae Super Tabernaculum Moysi*, hrsg. von Ph. Moore und J. A. Corbet, Notre Dame (Indiana) 1938.
- Plotini Enneades cum Marsilii Ficini interpretatione castigata*, hrsg. von F. Creuzer und G. H. Moser, Paris 1855.
- Proust, M., *À la recherche du temps perdu*, hrsg. von J.-Y. Tadié, 4 Bde., Paris 1987-1989.
- Proust, M., *Auf der Suche nach der verlorenen Zeit 2: Im Schatten junger Mädchenblüte*. Aus dem Französischen übersetzt von E. Rechel-Mertens, revidiert von L. Keller und S. Laemmel, Frankfurt a. M. 1995.
- Proust, M., *Contre Sainte-Beuve*, hrsg. von P. Clarac, Paris 1971.
- Racine, J., *Œuvres complètes*, hrsg. von R. Picard, Paris 1950.
- Rousseau, J.-J., *Œuvres complètes*, hrsg. von B. Gagnebin und M. Raymond, 4 Bde., Paris 1959-1969.

- Sartre, J. P., *L'Imaginaire*, Paris 1940.
- Schopenhauer, A., *Sämtliche Werke*, hrsg. von W. Frhr. von Löhneysen, 5 Bde., Darmstadt 1961-1965.
- Simon, C., *Histoire*, Paris 1967.
- Simon, C., „Il n'y a pas d'art réaliste“. Propos recueillis par M. Chapsal, in: *La Quinzaine littéraire* 41/1967, S. 4-5.
- Simon, C., *La Bataille de Pharsale*, Paris 1969.
- Simon, C., *Les Corps conducteurs*, Paris 1971.
- Simon, C., „La Fiction mot à mot“, in: *Nouveau Roman: hier, aujourd'hui*, hrsg. von J. Ricardou, Bd. 2: *Pratiques*, Paris 1972, S. 73-97.
- Simon, C., *La Route des Flandres*, Paris (1960) ²1985.
- Simon, C., *L'Acacia*, Paris 1989.
- Stendhal, *Romans et Nouvelles*, hrsg. von H. Martineau, 2 Bde., Paris 1952.
- Tasso, T., „Discorsi dell'arte poetica“, in: *Prose*, hrsg. von E. Mazzali, Milano/Napoli 1959.
- Tasso, T., *Opere*, hrsg. von B. Maier, 5 Bde., Milano 1963-1965.
- Tasso, T., *Aminta*, hrsg. von G. Barberi Squarotti, Padova 1968.
- Tasso, T., *Gerusalemme liberata*, hrsg. von L. Caretti, Milano 1979.
- Vergilius Maro, P., *Aeneidos Libri I-VI.*, hrsg. von O. Ribbeck, Leipzig 1895.
- Vico, G. B., *La Scienza Nuova Prima*, hrsg. von F. Nicolini, Bari 1968.

Untersuchungen

- Assmann, A., *Die Legitimität der Fiktion. Ein Beitrag zur Geschichte der literarischen Kommunikation*, München 1980.
- Assmann, A. und J., *Schleier und Schwelle I. Geheimnis und Öffentlichkeit*, München 1997.
- Assmann, A. und J., *Schleier und Schwelle II. Geheimnis und Offenbarung*, München 1998.
- Assmann, A. und J., *Schleier und Schwelle III. Geheimnis und Neugierde*, München 2000.
- Assmann, J., *Moses der Ägypter. Entzifferung einer Gedächtnisspur*, München 1998.
- Assmann, J., *Das verschleierte Bild zu Sais. Schillers Ballade und ihre griechischen und ägyptischen Hintergründe*, Stuttgart/Leipzig 1999.
- Auerbach, E., „Figura“, in: *Archivum Romanicum* 22 (1938), S. 436-489, wieder in: E. A., *Gesammelte Aufsätze zur romanischen Philologie*, Bern/München 1967, S. 55-92.
- Aversano, M., *Il velo di Venere. Allegoria e teologia dell'immaginario dantesco*, Napoli 1984.
- Baader, H., „Francesco Petrarca: Himmlische Seelen, irdische Körper und weibliche Schönheit“, in: *Porträt*, hrsg. von R. Preimesberger, H. Baader und N. Suthor, Berlin 1999, S. 177-188.
- Bal, M., *Narratologie. Les instances du récit*, Paris 1977.
- Baldassarri, G., „Introduzione ai ‚Discorsi dell'arte poetica‘ del Tasso“, in: *Studi tassiani* 26 (1977), S. 5-38.
- Baldelli, I., „Visione, immaginazione e fantasia nella *Vita Nuova*“, in: *I sogni nel Medioevo*, hrsg. von T. Gregory, Roma 1985, S. 1-10.
- Balduino, A., „La ballata XI“, in: *Lectura Petrarce. Accademia Patavina di Scienze Lettere ed Arti. XV-XVI (1995-1996)*, Padova 1997, S. 301-316.
- Barasch, M., „Der Schleier. Das Geheimnis in den Bildvorstellungen der Spätantike“, in: *Schleier und Schwelle II. Geheimnis und Offenbarung*, München 1998, S. 181-201.
- Barberi Squarotti, G., „Il forestiero in corte“, in: *Lettere Italiane* 1 (1982), S. 328-347.
- Barnes, H. G., „Ambiguität in den *Wahlverwandtschaften*“, in: *Goethes Roman Die Wahlverwandtschaften*, hrsg. von E. Rösch, Darmstadt 1975, S. 307-324.

- Barolini, T., *The Undivine Comedy. Detheologizing Dante*, Princeton 1992.
- Barolini, T., „Cominciandomi dal principio infino a la fine“ (V.N. XXIII, 15): Forging Anti-Narrative in the *Vita Nuova*“, in: *La gloriosa donna de la mente. A commentary on the Vita Nuova*, hrsg. von V. Moleta, Firenze 1994.
- Bätschmann, O., „Pygmalion als Betrachter“, in: *Der Betrachter ist im Bild*, hrsg. von W. Kemp, Köln 1985, S. 183-224.
- Behrens, R., *Problematische Rhetorik. Studien zur französischen Theoriebildung der Affektrhetorik zwischen Cartesianismus und Frühaufklärung*, München 1982.
- Benedetto, L. F., „Jean-Jacques Rousseau tassofilo“, in: *Scritti varii di erudizione e di critica in onore di Rodolfo Renier*, Torino 1912, S. 371-389.
- Benjamin, W., „Goethes Wahlverwandtschaften“, in: W. B., *Schriften*, hrsg. von Th. W. Adorno und G. Adorno, Frankfurt a.M. 1955, Bd. 1, S. 54-140.
- Benjamin, W., „Zum Bilde Prousts“, in: *Gesammelte Schriften*, 5 Bde., hrsg. von R. Tiedemann und H. Schweppenhäuser, Frankfurt a. M. 1974-1982, Bd. II,1 (1977), S. 310-328.
- Benslama, F., „Le voile de l'Islam“, in: „Voile“. *Contretemps 2/3* (1997), S. 99-111.
- Berger, A.-E., „Comment peut-on être Persane?“, in: *Voile. Contretemps 2/3* (1997), S. 76-97.
- Berger, A.-E., „The newly veiled women. Irigaray, specularity and the islamic veil“, in: *Diacritics*, Spring 1998, S. 93-119.
- Berra, C., *La similitudine nei Rerum Vulgarium Fragmenta*, Lucca 1992.
- Bersier, G., *Goethes Rätselparodie der Romantik. Eine neue Lesart der Wahlverwandtschaften*, Tübingen 1997.
- Bertoni, G., *Mythe et symbole dans la Divine Comédie*, Firenze 1991.
- Billanovitch, G., *Petrarca e il primo Umanesimo*, Padova 1996.
- Billermann, R., *Die „métaphore“ bei Marcel Proust. Ihre Wurzeln bei Novalis, Heine und Baudelaire, ihre Theorie und Praxis*, München 2000.
- Birn, R., „Proust, Claude Simon, and the Art of the Novel“, in: *Papers on Language & Literature* 13,2 (1977), S. 168-186.
- Blasucci, L., „Sottile“, in: *Enciclopedia dantesca*, 6 Bde., Roma 1970-1978, Bd. V (1976), S. 345.
- Blum, H., *Die antike Mnemotechnik*, Hildesheim/ New York 1969.
- Bonora, E., „Le ‚Canzoni degli occhi‘ (LXXI-LXXII-LXXIII)“, in: *Lectura Petrarce. Accademia Patavina di Scienze Lettere ed Arti. IV* (1984), Padova 1985, S. 301-326.
- Braghieri, P., *Il testo come soluzione rituale*. Gerusalemme liberata, Bologna 1978.
- Branca, V., „Poetica del rinnovamento e tradizione agiografica nella *Vita Nuova*“, in: *Studi in onore di Italo Siciliano*, Firenze 1966, S. 123-148.
- Brand, C. P., „Petrarchism in Torquato Tassos Lyric Poetry“, in: *Modern Language Review* 62 (1967), S. 256-266.
- Brand, C. P., „Per la struttura dell'Aminta“, in: *Letteratura e critica. Studi in onore di Natalino Sapegno*, hrsg. von W. Binni, 5 Bde., Roma 1974-1979, Bd. 4 (1977), S. 213-221.
- Brinkmann, H., „Verhüllung (‚integumentum‘) als literarische Darstellungsform im Mittelalter“, in: *Der Begriff der repraesentatio im Mittelalter*, hrsg. von A. Zimmermann, Berlin/New York 1971, S. 314-339.
- Brinkmann, H., „Zur Sprache der *Wahlverwandtschaften*“, in: *Goethes Roman Die Wahlverwandtschaften*, hrsg. von E. Rösch, Darmstadt 1975, S. 236-262.
- Brinkmann, H., *Mittelalterliche Hermeneutik*, Tübingen 1980.
- Brugnolo, F., „Libro d'autore e forma-canzoniere: implicazioni petrarchesche,“ in: *Atti e memorie dell'Accademia Patavina di Scienze Lettere ed Arti. CIII* (1990-1991), Padova 1992, S. 259-290.

- Buck, A., *Italienische Dichtungslehren vom Mittelalter bis zum Ausgang der Renaissance*, Tübingen 1952.
- Buck, A., „Bildung und Dichtung bei Dante“, in: *Deutsches Dante-Jahrbuch* 60 (1985), S. 97-115.
- Buddensieg, T., „Die Christo-Fermate als politisches Kunststück“, in: *Copernicus: project wrapped reichstag – unwrapped*, Berlin 1995, S. 22-25.
- Buisine, A., *L'Orient voilé*, Paris 1993.
- Buschendorf, B., *Goethes mythische Denkform. Zur Ikonographie der Wahlverwandtschaften*, Frankfurt a. M. 1986.
- Calcaterra, C., *Nella selva del Petrarca*, Bologna 1942.
- Capovilla, G., „I Madrigali (LII, LIV, CVI, CXXI)“, in: *Lectura Petrarce. Accademia Patavina di Scienze Lettere ed Arti. III* (1983), Padova 1984, S. 5-40.
- Carr, J. L., „Pygmalion and the Philosophes. The Animated Statue in Eighteenth-Century France“, in: *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes* 23 (1960), S. 239-255.
- Cerbo, A., *Ideologia e retorica nel Boccaccio latino*, Napoli 1984.
- Cervigni, D. S., *Dantes Poetry of Dreams*, Firenze 1986.
- Chantal, R. de, *Marcel Proust: Critique littéraire*, 2 Bde., Montréal 1967.
- Charity, A. C., *Events and Their Afterlife. The Dialectics of Christian Typology in the Bible and Dante*, Cambridge 1966.
- Christo and Jeanne Claude, *Verhüllt/Wrapped Reichstag. Berlin 1971-1995*, Köln 1996.
- Chydenius, J., *The Typological Problem in Dante. A Study in the History of Medieval Ideas*, Helsingfors 1958.
- Cixous, H., „Savoir“, in: *Voile. Contretemps* 2/3 (1997), S. 4-9.
- Claude Simon. Colloque de Cerisy*, hrsg. von J. Ricardou, Paris 1975.
- Cody, R., *The Landscape of the Mind. Pastoralism and Platonic Theory in Tasso's Aminta and Shakespeare's Early Comedies*, Oxford 1969.
- Cohn, D., *La Lyre d'Orphée. Goethe et l'esthétique*, Paris 1999.
- Compagnon, A., „Proust et Racine“, in: *Yale French Studies* 76 (1989), S. 21-58.
- Compagnon, A., *Proust entre deux siècles*, Paris 1989.
- Comparetti, D., *Virgilio nel Medio Evo*, hrsg. von G. Pasquali, Firenze 1955.
- Contini, G., „Petrarca e le arti figurative“, in: *Francesco Petrarca. Citizen of the World. Proceedings of the World*, hrsg. von A. S. Bernardo, Petrarch Congress Washington D. C. (6.-13.4.1974) Padova 1980, S. 114 -131.
- Coppo, A., *All'ombra di malinconia. Il Tasso lungo la sua fama*, Torino 1997.
- Corbineau-Hoffmann, A., *Beschreibung als Verfahren. Die Ästhetik des Objekts im Werk Marcel Prousts*, Stuttgart 1980.
- Cottaz, J., *Le Tasse et la conception épique*, Paris 1942.
- Cottino-Jones, M., „The Myth of Apollo and Daphne in Petrarch's *Canzoniere*“, in: *Francis Petrarch, Six Centuries Later: A Symposium*, hrsg. von A. Scaglione, Chapel Hill/Chicago 1975, S. 152-176.
- Croce, B., *La poesia di Dante*, Bari 1921.
- Curtius, E. R., *Europäische Literatur und lateinisches Mittelalter*, Bern (1948) ¹⁰1984.
- Da Pozzo, G., *L'ambigua armonia. Studio sull' Aminta del Tasso*, Firenze 1983.
- Dällenbach, L., „Le tissu de Mémoire“, in: Claude Simon, *La Route des Flandres*, Paris 1960, S. 297-316.
- Dällenbach, L., *Le Récit spéculaire. Essai sur la mise en abyme*, Paris 1977.
- Daur, A., *Faust und der Teufel*, Heidelberg 1950.
- David, M., „La Canzone 126 dei *Rerum vulgarium fragmenta*“, in: *Lectura Petrarce. Accademia Patavina di Scienze Lettere ed Arti. VIII* (1988), Padova 1989, S. 111-161.
- De Robertis, D., „Petrarca petroso“, in: *Revue des Études italiennes* 29 (1983), S. 13-37.

- Dédéyan, Ch., *Gérard de Nerval et l'Allemagne*, 3 Bde., Paris 1957-1959.
- Deleuze, G., *Proust et les signes*, Paris 1964.
- Della Terza, D., „La Corte e il teatro: il mondo del Tasso“, in: *Il teatro italiano del Rinascimento*, Milano 1980, S. 51-63.
- Delon, M., „Utopie du nu et poétique de la gaze au siècle des lumières“, in: *Lendemain* 51 (1988): „Le Nu et le texte. Der Akt und der Text“, S. 53-60.
- Derrida, J., *De la grammatologie*, Paris 1967.
- Derrida, J., „Un ver à soie“, in: *Contretemps* 2/3 (1997), S. 10-39.
- Didi-Huberman, G., „Dans les plis de l'ouvert“, in: *Contretemps* 2/3 (1997), S. 238-249.
- Dozon, M., *Mythe et symbole dans la Divine Comédie*, Firenze 1991.
- Durand, G., *Les Structures anthropologiques de l'imaginaire. Introduction à l'archétypologie générale*, Paris³ 1969.
- Durry, M.-J., *Gérard de Nerval et le mythe*, Paris 1956.
- Eberlein, J. K., *Apparitio regis – revelatio veritatis. Studien zur Darstellung des Vorhangs in der bildenden Kunst von der Spätantike bis zum Ende des Mittelalters*, Wiesbaden 1982.
- Eco, U., *Arte e bellezza nell'estetica medievale*, Milano 1987.
- Elwert, T. W., „Il Canto VII del *Paradiso*“, in: *Lecture dantesche*, hrsg. von G. Getto, Firenze (1955)³ 1964, S. 1465-1486.
- Emrich, W., *Die Symbolik von Faust II*, Bonn² 1957.
- Enan, L., „Le Voyageur nervalien et la déesse de Saïs“, in: *Nerval. Une poétique du rêve*, hrsg. von J. Huré, J. Jurt und R. Kopp, Paris/Genève 1989, S. 59-66.
- Engelhardt, A., *Zu Goethes Rezeption von Rousseaus Nouvelle Héloïse*, Rheinfelden/Berlin 1997.
- Evans, M., „Intertextual Triptych: Reading Across *La bataille de Pharsale*, *La jalousie* and *À la recherche du temps perdu*“, in: *The Modern Language Review* 76 (1981), S. 839-847.
- Falkenhausen, F. von, „Erichthos Beschwörung (*Inf.* IX v. 25ff.)“, in: *Deutsches Dante-Jahrbuch* 21 (1929), S. 144-147.
- Fallani, G., „Il Canto VIII del *Purgatorio*“, in: *Nuove letture dantesche*, 8 Bde., Firenze 1968-1976, Bd. 4, 1970, S. 19-33.
- Fankhauser, R., *Des Dichters Sophia. Weiblichkeitsentwürfe im Werk von Novalis*, Köln/Weimar/Wien 1997.
- Fenzi, E., „*Rerum Vulgarium Fragmenta* CXXVI. Chiare, fresche, et dolci acque“, in: *Italianistica* 20 (1991), S. 455-486.
- Ferruccio, U., „Il Canto I del *Purgatorio*“, in: *Nuove letture dantesche*, 8 Bde., Firenze 1968-1976, Bd. 3, 1969, S. 209-227.
- Fink, G.-L., „Goethes *Wahlverwandtschaften*. Romanstruktur und Zeitaspekte“, in: *Goethes Roman Die Wahlverwandtschaften*, hrsg. von E. Rösch, Darmstadt 1975, S. 438-483.
- Franke, W., *Dantes Interpretive Journey*, Chicago/London 1996.
- Freccero, J., *Dante. The Poetics of conversion*, London/Cambridge/Mass. 1986.
- Friedrich, H., *Epochen der italienischen Lyrik*, Frankfurt a. M. 1964.
- Fubini, M., „*L'Aminta*: intermezzo alla tragedia della *Liberata*“, in: *Studi sulla letteratura del rinascimento*, Firenze (1947)² 1971, S. 200-215.
- Galle, R., *Geständnis und Subjektivität. Untersuchungen zum französischen Roman zwischen Klassik und Romantik*, München 1986.
- Garbe, Ch., *Die ‚weibliche‘ List im ‚männlichen‘ Text. Jean-Jacques Rousseau in der feministischen Kritik*, Stuttgart/Weimar 1992.
- Genette, G., „Proust palimpseste“, in: ders., *Figures*, Paris 1966.
- Genette, G., „Métonymie chez Proust“, in: ders., *Figures III*, Paris 1972.

- Genin, Ch., *L'expérience du lecteur dans les romans de Claude Simon. Lecture studieuse et lecture poignante*, Paris 1997.
- Getto, G., *Interpretazione del Tasso*, Napoli 1951.
- Getto, G., *Nel mondo della Gerusalemme*, Roma (1968) ²1977.
- Gilson, E., *Dante et la philosophie*, Paris ²1953.
- Gilson, E., *Dante et Béatrice. Études dantesques*, Paris 1974.
- Giuliani, O., *Allegoria retorica e poetica nel Secretum del Petrarca*, Bologna 1977.
- Goethe über seine Dichtung*, hrsg. von Hans G. Gräf, Frankfurt a. M. 1908.
- Goldmann, L., *Le Dieu caché. Étude sur la vision tragique dans les Pensées de Pascal et dans le théâtre de Racine*, Paris 1959.
- Gombrich, E. H., „Das Symbol des Schleiers. Psychologische Betrachtungen zu Schillers Dichtung“, in: ders., *Gastspiele. Aufsätze eines Kunsthistorikers zur deutschen Sprache und Germanistik*, Wien/Köln/Weimar 1922, S. 89-116.
- Goodkin, R. E., *Around Proust*, Princeton 1991.
- Gorni, G., *L'ordine delle cose in Dante*, Bologna 1990.
- Gozzoli, M. C., *Simone Martini*, presentazione di G. Contini, Milano 1970.
- Graevenitz, G. von, „Contextio und conjointure. Gewebe und Arabeske. Über Zusammenhänge mittelalterlicher und romantischer Literaturtheorie“, in: *Literatur, Artes und Philosophie*, hrsg. von W. Haug und B. Wachinger, Tübingen 1992, S. 229-257.
- Graevenitz, G. von, *Das Ornament des Blicks. Über die Grundlagen des neuzeitlichen Sehens, die Poetik der Arabeske und Goethes West-östlichen Divan*, Stuttgart 1994.
- Graevenitz, G. von, „Gewendete Allegorie. Das Ende der ‚Erlebnislyrik‘ und die Vorbereitung einer Poetik der modernen Lyrik in Goethes Sonett-Zyklus von 1815/1827“, in: *Allegorie. Konfigurationen von Text, Bild und Lektüre*, hrsg. von E. Horn und M. Weinberger, Opladen 1998, S. 97-117.
- Greber, E., *Textile Texte. Poetologische Metaphorik und Literaturtheorie. Studien zur Tradition des Wortflechtens und der Kombinatorik*, erscheint Köln/Wien 2002.
- Green, T. M., *The Light in Troy. Imitation and Discovery in Renaissance Poetry*, New Haven/London 1982.
- Greiner, B., „Puppenspiel und Hamlet-Nachfolge. Wilhelm Meisters ‚Aufgabe‘ der theatralischen Sendung“, in: *Euphorion* 83 (1989), S. 281-296.
- Grimm, R., *Paradisus coelestis, paradisus terrestris*, München 1977.
- Grimm, R., „Arcadia und Utopia. Interferenzen im neuzeitlichen Hirtenroman“, in: *Utopieforschung. Interdisziplinäre Studien zur neuzeitlichen Utopie*, hrsg. von Wilhelm Voßkamp, Bd. 2, Frankfurt a. M. 1985, S. 82-100.
- Grivel, Ch., „Le Vêtement de l'objectif“, in: *Le Vêtement. Actes du Colloque de Cerisy-la-Salle*, hrsg. von F. Monneyron, Paris 2001, S. 145-183.
- Gülich, E., „Die Metaphorik der Erinnerung“, in: *Zeitschrift für französische Sprache und Literatur* 75 (1965), S. 51-74.
- Güntert, G., *L'epos dell'ideologia regnante e il romanzo delle passioni. Saggio sulla Gerusalemme liberata*, Pisa 1989.
- Güntert, G., „Dantes schattenwerfender Körper und die Schattenleiber der Seelen“, in: *Deutsches Dante-Jahrbuch* 70 (1995), S. 47-67.
- Guthmüller, B., *Studien zur antiken Mythologie in der italienischen Renaissance*, Weinheim 1986.
- Hadot, P., *Zur Idee der Naturgeheimnisse. Beim Betrachten des Widmungsblattes in den Humboldtschen Ideen zu einer Geographie der Pflanzen*, Wiesbaden 1982.
- Hainsworth, P. J., „The Myth of Daphne in the *Rerum vulgarium fragmenta*“, in: *Italian Studies* 34 (1979), S. 28-44.

- Hammadou, G., „Les voiles de mon enfance“, in: „Voile“. *Contretemps* 2/3 (1997), S. 112-123.
- Hammer, C., *Goethe and Rousseau: resonances of the mind*, Kentucky 1973.
- Harrison, R. P., *The Body of Beatrice*, Baltimore/London 1988.
- Hart Nibbrig, C. L., *Die Auferstehung des Körpers im Text*, Frankfurt a. M. 1985.
- Haubrichs, W., „Offenbarung und Allegorese. Formen und Funktionen von Vision und Traum in frühen Legenden“, in: *Formen und Funktionen der Allegorie*, hrsg. von W. Haug, Stuttgart 1979, S. 243-264.
- Haupt, H., *Bild- und Anschauungswelt Torquato Tassos*, München 1974.
- Haywood, B., *The Veil of Imagery. A Study of the Poetic Works of Friedrich von Hardenberg (1772-1801)*, Mouton 1959.
- Hege, B., *Boccaccios Apologie der heidnischen Dichtung in den Genealogie deorum gentili-um. Buch XIV. Text, Übersetzung, Kommentar und Abhandlung*, Tübingen 1997.
- Heitmann, K., „Tiefenpsychologische Beiträge zur Deutung der *Vita nuova*“, in: *Deutsches Dante-Jahrbuch* 49/50 (1974/75), S. 7-35.
- Hempfer, K. W., *Poststrukturelle Texttheorie und narrative Praxis*, München 1976.
- Hempfer, K. W., „Allegorie und Erzählstruktur in Dantes *Vita nuova*“, in: *Deutsches Dante-Jahrbuch* 57 (1982), S. 7-39.
- Hempfer, K. W., „Allegorie als interpretatives Verfahren in der Renaissance: Dichterallegorese im 16. Jahrhundert und die allegorischen Rezeptionen von Ariosts *Orlando furioso*“, in: *Italien und die Romania in Humanismus und Renaissance*. Festschrift für Erich Loos zum 70. Geburtstag, hrsg. von K. W. Hempfer und E. Straub, Wiesbaden 1983, S. 51-75.
- Hempfer, K. W., „Überlegungen zu einem Gültigkeitskriterium für Interpretationen und ein komplexer Fall: Die italienische Ritterepik der Renaissance“, in: *Interpretationen. Das Paradigma der europäischen Renaissance-Literatur*. Festschrift für Alfred Noyer-Weidner zum 60. Geburtstag, hrsg. von K. W. Hempfer und G. Regn, Wiesbaden 1983, S. 1-31.
- Henkel, A., *Kleine Schriften 1: Goethe-Erfahrungen. Studien und Vorträge*, Stuttgart 1982.
- Herzog, R., „Ovid: Narziß und Echo. Zur Ästhetik der Illusion“, Manuskript.
- Hinderer, W., „Torquato Tasso“, in: *Goethes Dramen. Neue Interpretationen*, hrsg. von W. Hinderer, Stuttgart 1980, S. 169-196.
- Hinz, S., *Caspar David Friedrich in Briefen und Bekenntnissen*, München 1968.
- Hirdt, W., „Sul sonetto del Petrarca ‚Per mirar Policleto a prova fiso‘“, in: *Dal medioevo al Petrarca*. Miscellanea di studi in onore di Vittore Branca, 5 Bde., Bd. 1, hrsg. von G. Contini, Firenze 1983, S. 435-447.
- Hirdt, W., „Dante und Goethe“, in: *Deutsches Dante-Jahrbuch* 68/69 (1993/94), S. 31-80.
- Hofius, O., *Der Vorhang vor dem Thron Gottes. Eine exegetisch-religionsgeschichtliche Untersuchung zu Hebräer 6,19f. und 10,19f.*, Tübingen 1972.
- Hollander, R., *Allegory in Dante's Commedia*, Princeton 1969.
- Hollander, R., *Studies in Dante*, Ravenna 1980.
- Hollander, R., *Il Virgilio dantesco: Tragedia nella Commedia*, Firenze 1983.
- Howland, J. W., „The letter and the portrait in Rousseau's *La nouvelle Héloïse*“, in: *Romance Notes* 30 (1989/90), S. 55-61.
- Lemoine-Luccioni, E., *La Robe. Essai psychanalytique sur le vêtement*, Paris 1983.
- Interpretationen zum West-östlichen Divan Goethes*, hrsg. von E. Lohner, Darmstadt 1973.
- Iorio, G., „Antinomie nell'unità dell'*Aminta*“, in: *Atti e memorie dell'Arcadia* III, 2 (1978), S. 177-198.

- Iser, W., *Spencers Arkadien. Fiktion und Geschichte in der englischen Renaissance*, Krefeld 1970.
- Iser, W., *Das Fiktive und das Imaginäre. Perspektiven literarischer Anthropologie*, Frankfurt a. M. 1991.
- Jauß, H. R., „Rousseaus *Nouvelle Héloïse* und Goethes *Werther* im Horizontwandel zwischen französischer Aufklärung und deutschem Idealismus“, in: ders., *Ästhetische Erfahrung und literarische Hermeneutik*, Frankfurt a. M. 1982, S. 585-653.
- Jauß, H. R., *Die Theorie der Rezeption. Rückschau auf ihre unerkannte Vorgeschichte*, (Konstanzer Universitätsreden. 166), Konstanz 1987.
- Jenaro-MacLennan, L., „Autocomentario en Dante y comentario latino“, in: *Vox Romanica* 19 (1960), S. 82-123.
- Kablitz, A., „Dichtung und Wahrheit. Zur Legitimität der Fiktion in der Poetologie des Cinquecento“, in: *Ritterepik der Renaissance*, hrsg. von K. W. Hempfer, Stuttgart 1989, S. 77-122.
- Kablitz, A., „Pygmalion in Petrarcas *Canzoniere*. Zur Geburt ästhetischer Illusion aus dem Ungeist des Begehrens“, in: *Pygmalion. Die Geschichte des Mythos in der abendländischen Kultur*, hrsg. von M. Mayer und G. Neumann, Freiburg i. Br. 1997, S. 197-223.
- Kablitz, A., „Jenseitige Kunst oder Gott als Bildhauer. Die Reliefs in Dantes *Purgatorio* (Purg. X-XII)“, in: *Mimesis und Simulation*, hrsg. von A. Kablitz und G. Neumann, Freiburg i. Br. 1998, S. 309-356.
- Kablitz, A., „Poetik der Erlösung“, in: *Commentaries – Kommentare*, hrsg. von G. W. Most, Göttingen 1999, S. 353-379.
- Kablitz, A., „Videre – Invidere. Die Phänomenologie der Wahrnehmung und die Ontologie des Purgatoriums“, in: *Deutsches Dante-Jahrbuch* 74 (1999), S. 137-188.
- Kasell, W., *Marcel Proust and the Strategy of Reading*, Amsterdam 1980.
- Keller, L., „Annäherungen an Albertine“, in: *Marcel Proust. Schreiben ohne Ende. Beiträge des Symposions Schreiben ohne Ende. Prousts Recherche im Spiegel ihrer textkritischen Aufarbeitung*, hrsg. von R. Warning, Köln 1994, S. 27-44.
- Keller, L., *Proust im Engadin*, Frankfurt a. M. 1998.
- Keller, L., „Zur Redesituation im ‚poème dramatique‘. Racines *Phèdre* im Spannungsfeld zwischen lyrischem und dramatischem Diskurs“, in: *Poetica* 30 (1998), S. 401-414.
- Keller, W., *Goethes dichterische Bildlichkeit. Eine Grundlegung*, München 1972.
- Kittler, F. A., „Otilie Hauptmann“, in: *Goethes Wahlverwandtschaften. Kritische Modelle und Diskursanalysen zum Mythos Literatur*, hrsg. von N. W. Bolz, Hildesheim 1981, S. 260-275.
- Kittler, W., „Goethes Wahlverwandtschaften: Sociale Verhältnisse symbolisch dargestellt“, in: *Goethes Wahlverwandtschaften. Kritische Modelle und Diskursanalysen zum Mythos Literatur*, hrsg. von N. W. Bolz, Hildesheim 1981, S. 230-259.
- Klinkert, T., *Bewahren und Löschen. Zur Proust-Rezeption bei Samuel Beckett, Claude Simon und Thomas Bernhard*, Tübingen 1996.
- Koerner, J. L., *Caspar David Friedrich and the Subject of Landscape*, London 1990.
- Kommerell, M., *Geist und Buchstabe der Dichtung*, Frankfurt a. M. (1940)³1944.
- Konersmann, R., *Der Schleier des Timanthes. Perspektiven der historischen Semantik*, Frankfurt a. M. 1994.
- Konersmann, R., „Der Körper des Gedankens sei hüllenlos. Wie die Philosophie zur ‚nackten Wahrheit‘ kam“, in: *Neue Zürcher Zeitung*, 18. Nov. 2001, S. 49.
- König, B., „Der Liebende im Wasser. Ein höfisches Motiv in einem Sonett Petrarcas“, in: *Aufsätze zur Themen- und Motivgeschichte. Festschrift für Hellmuth Petriconi zum siebenzigsten Geburtstag*, Hamburg 1965, S. 43-73.

- König, B., „Dolci rime leggiadre. Zur Verwendung stilnovistischer Elemente in Petrarca's *Canzoniere*, in: *Petrarca 1304-1374. Beiträge zu Werk und Wirkung*, hrsg. von F. Schalk, Frankfurt a. M. 1975, S. 111-138.
- Krüger, K., *Das Bild als Schleier des Unsichtbaren. Ästhetische Illusion in der Kunst der frühen Neuzeit in Italien*, München 2001.
- Kuhn, H., „Allegorie und Erzählstruktur“, in: *Formen und Funktionen der Allegorie*, hrsg. von W. Haug, Stuttgart 1979, S. 206-218.
- Küpper, J., „Das Schweigen der Veritas. Zur Kontingenz von Pluralisierungsprozessen in der Frührenaissance“, in: *Poetica* 23 (1991), S. 425-475.
- Küpper, J., „Mundus imago laurae – Petrarca's Sonett ‚*Per mezz'i boschi*‘ und die ‚Modernität‘ des *Canzoniere*, in: *Romanische Forschungen* 104 (1992), S. 52-88.
- Kuryluk, E., *Veronica and Her Cloth. History, Symbolism and Structure of a „True“ Image*, Cambridge/Oxford 1991.
- Lachmann, R., *Gedächtnis und Literatur. Intertextualität in der russischen Moderne*, Frankfurt a. M. 1990.
- Landfester, U., *Der Dichtung Schleier. Zur poetischen Funktion von Kleidung in Goethes Frühwerk*, Freiburg i. Br. 1995.
- Lechte, J., „Women and the Veil – or Rousseau's Fictive Body“, in: *French Studies* 39 (1985), S. 423-441.
- Lefere, R., „Claude Simon et Marcel Proust“, in: *Studi francesi* 34 (1990), S. 91-100.
- Lentzen, M., „Zur Konzeption der Allegorie in Dantes *Convivio* und im Brief an Cangrande della Scala“, in: *Dante Alighieri 1985. In memoriam Hermann Gmelin*, hrsg. von R. Baum und W. Hirdt, Tübingen 1985, S. 169-190.
- Lévi-Strauss, C., *Anthropologie structurale*, Paris (1958) 1974.
- Lewis, C. S., *The Allegory of Love. A Study in Medieval Tradition*, Oxford 1936.
- Lieberknecht, O., *Allegorese und Philologie. Überlegungen zum Problem des mehrfachen Schriftsinns in Dantes Commedia*, Stuttgart 1999.
- Lienhard, J., *Mignon und ihre Lieder, gespiegelt in den Wilhelm Meister-Romanen*, Zürich/München 1978.
- Link-Heer, U., *Proust's À la Recherche du temps perdu und die Form der Autobiographie*, Amsterdam 1988.
- Lot, F., *Étude sur le Lancelot en prose*, Paris 1918.
- Lubac, H. de, *Exégèse médiévale. Les quatre sens de l'Écriture*, 2 Bde., Paris 1959-1964.
- Macfie, P. R., „Ovid, Arachne, and the Poetics of Paradise“ in: *The Poetry of Allusion. Virgil and Ovid in Dante's Commedia*, hrsg. von R. Jacoff und J. T. Schnapp, Stanford 1991, S. 159-201.
- Man, P. de, *Allegories of Reading. Figural Language in Rousseau, Nietzsche, Rilke and Proust*, New Haven/London 1979.
- Marie, A., *Gérard de Nerval*, Paris 1955.
- Martin, G., „Tasso oder der Augenblick – Goethe und die Zeit“, in: *Goethe-Jahrbuch* 101 (1984), S. 187-204.
- Matzat, W., *Diskursgeschichte der Leidenschaft. Zur Affektmodellierung im französischen Roman von Rousseau bis Balzac*, München 1990.
- Maurer, K., *Goethe und die romanische Welt. Studien zur Goethezeit und ihrer europäischen Vorgeschichte*, Paderborn/München/Wien/Zürich 1997.
- Mayer, M., *Selbstbewußte Illusion. Selbstreflexion und Legitimation der Dichtung im Wilhelm Meister*, Heidelberg 1989.
- Mazzotta, G., *Dante, Poet of the Desert. History and Allegory in the Divine Comedy*, Princeton 1979.

- Mazzotta, G., „Antiquity and the New Arts in Petrarch“, in: *Romanic Review* 79 (1988), S. 22-41.
- Meier, Ch., „Überlegungen zum gegenwärtigen Stand der Allegorie-Forschung. Mit besonderer Berücksichtigung der Mischformen“, in: *Frühmittelalterliche Studien* 10 (1976), S. 1-69.
- Mein, M., *A foretaste of Proust: A study of Proust and his precursors*, New York 1974.
- Miller, J. H., „A ‚buchstäbliches‘ Reading of *The elective Affinities*“, in: *Glyph* 6 (1979), S. 1-23.
- Miller, J. H., „Le mensonge, le mensonge parfait. Theories of lying in Proust and Derrida“, in: *Contretemps* 2/3 (1997), S. 207-219.
- Minnis, A., „The Transformation of Critical Tradition: Dante, Petrarch, and Boccaccio“, in: *Medieval Literary Theory and Criticism. C. 1100 – C. 1375; The Commentary-Tradition*, hrsg. von A. Minnis und A. B. Scott, Oxford (1988) 1998, S. 373-438.
- Mirollo, J. V., „Visage and Veil: The *bel viso* and the *bel velo*“, in: ders., *Mannerism and Renaissance Poetry*, New Haven/London 1984, S. 99-124.
- Moog-Grünwald, M., „Tassos Leid. Zum Ursprung moderner Dichtung“, in: *arcadia* 21 (1986), S. 113-128.
- Moog-Grünwald, M., „Tasso in den poetologischen Kontroversen des 18. Jahrhunderts“, in: *Torquato Tasso in Deutschland. Seine Wirkung in Literatur, Kunst und Musik seit der Mitte des 18. Jahrhunderts*, hrsg. von A. Aurnhammer, Berlin/New York 1995, S. 382-397.
- Moog-Grünwald, M., „Worüber eigentlich hat Orlando seinen Verstand verloren? Ein Nachtrag zum 23sten und zu anderen Gesängen des Ariostschen *Furioso*“, in: *Werk und Diskurs. Karlheinz Stierle zum 60. Geburtstag*, hrsg. von D. Ingenschay und H. Pfeiffer, München 1999.
- Moog-Grünwald, M., „Zum Ursprung modernen Literatur- und Kunstverständnisses: Petrarca's *Secretum*“, Manuskript.
- Moore, E., *Studies in Dante. First Series: Scripture and Classical Authors in Dante*, Oxford 1896.
- Moravetz, M., *Formen der Rezeptionslenkung im Briefroman des 18. Jahrhunderts*, Tübingen 1990.
- Morel, R., „Dévoi(l)ements du Nu“, in: *Lendemain* 51 (1988): „Le Nu et le texte. Der Akt und der Text“, S. 86-91.
- Mücke, D. E. von, *Virtue and the Veil of Illusion. Generic Innovation and the Pedagogical Project in Eighteenth-Century Literature*, Stanford 1991.
- Mülder-Bach, I., „Autobiographie und Poesie. Rousseaus *Pygmalion* und Goethes *Prometheus*“, in: *Pygmalion. Die Geschichte des Mythos in der abendländischen Kultur*, hrsg. von M. Mayer und G. Neumann, Freiburg i. Br. 1997, S. 271-298.
- Mülder-Bach, I., *Im Zeichen Pygmalions. Das Modell der Statue und die Entdeckung der Darstellung im 18. Jahrhundert*, München 1998.
- Müller, K.-D., *Autobiographie und Roman. Studien zur literarischen Autobiographie der Goethezeit*, Tübingen 1976.
- Müller, K.-D., „Lenardos Tagebuch. Zum Romanbegriff in Goethes *Wilhelm Meisters Wanderjahre*“, in: *Deutsche Vierteljahrsschrift* 53 (1979), S. 275-299.
- Müller-Bochat, E., „Allegorese und Allegorie. Zu Petrarca's Vergildeutung (*Seniles* IV,5)“, in: *Petrarca 1304-1374. Beiträge zu Werk und Wirkung*, hrsg. von F. Schalk, Frankfurt a. M. 1975, S. 198-220.
- Murrin, M., *The Veil of Allegory. Some Notes toward a Theory of Allegorical Rhetoric in the English Renaissance*, Chicago/London 1969.
- Nemec, F., *Die Ökonomie der Wahlverwandtschaften*, München 1973.

- Neumann, G., *Konfiguration. Studien zu Goethes Torquato Tasso*, München 1965.
- Neumann, G., „Liebliches‘. Ein Beispiel für Goethes Wortgebrauch“, in: *Euphorion* 63 (1969), S. 66-87.
- Neumeyer, E. M., „The Landscape Garden as a Symbol in Rousseau, Goethe and Flaubert“, in: *Journal of the History of Ideas* 8 (1947), S. 187-217.
- Nitsch, W., *Sprache und Gewalt bei Claude Simon*, Tübingen 1992.
- Noferi, A., „La Canzone CXXVII“, in: *Lectura Petrarce*. Accademia Patavina di Scienze Lettere ed Arti. II (1982), Padova 1983, S. 3-20.
- Noyer-Weidner, A., *Symmetrie und Steigerung als stilnovistisches Gesetz der Divina Commedia*, Krefeld 1961.
- Noyer-Weidner, A., „Zur Mythologieverwendung in Petrarca's *Canzoniere*“, in: *Petrarca 1304-1374. Beiträge zu Werk und Wirkung*, hrsg. von F. Schalk, Frankfurt a. M. 1975, S. 221-242.
- Noyer-Weidner, A., „Was bedeutet Dante für die beiden anderen ‚Kronen von Florenz‘, insbesondere für Petrarca?“, in: *Mitteilungen der Deutschen Dantegesellschaft*, Juni 1982, S. 16-24.
- Noyer-Weidner, A., „Il nome di Laura nel *Canzoniere* petrarchesco: intorno all'enigma onomastico del sonetto V ed alle sue funzioni poetiche“, in: *Literarhistorische Begegnungen*. Festschrift zum sechzigsten Geburtstag von Bernhard König, hrsg. von A. Kablitz und U. Schulz-Buschhaus, Tübingen 1993, S. 293-309.
- O'Daly, G., *Augustine's Philosophy of Mind*, London/Berkeley 1987.
- O'Daly, G., „Remembering and Forgetting in Augustine, *Confessions* X“, in: *Memoria. Vergessen und Erinnern* (Poetik und Hermeneutik. 15), hrsg. von A. Haverkamp und R. Lachmann, München 1993, S. 31-47.
- Ohly, F., *Schriften zur mittelalterlichen Bedeutungsforschung*, Darmstadt 1977.
- Olejniczak Lobsien, V., „Heterologie. Konturen frühneuzeitlichen Selbstseins jenseits von Autonomie und Heteronomie“, in: *Zeitschrift für Literaturwissenschaft und Linguistik* 101 (1996), Sprache und Subjektivität I, hrsg. von W. Klein und B. Schlieben-Lange, S. 7-36.
- Olejniczak Lobsien, V., *Skeptische Phantasie. Eine andere Geschichte der frühneuzeitlichen Literatur*, München 1999.
- Olejniczak Lobsien, V., „Aporien der pastoralen Imagination“, in: *Diskurse des Barock. Dezentrierte oder rezentrierte Welt?*, hrsg. von J. Küpper und F. Wolfzettel, München 2000, S. 145-185.
- Osmond, R., „Remarques sur la genèse et la composition de la *Nouvelle Héloïse*“, in: *Annales de la Société J.-J. Rousseau* 33 (1953-1955), S. 93-148.
- Oster, P., *Marivaux und das Ende der Tragödie*, München 1992.
- Oster, P., „Transparenz und Trübung in Arkadien. Der Schleier in Tassos *Aminta*“, in: *Compar(a)ison* 2 (1993), S. 65-86.
- Oster, P., „Leben und Form. Goethe, Hofmannsthal und die Memoiren des Herrn von Bassompierre“, in: *Romanistik als vergleichende Literaturwissenschaft*. Festschrift für Jürgen von Stackelberg, hrsg. von W. Graeber, D. Steland und W. Floeck, Frankfurt a. M. 1996, S. 243-256.
- Oster, P., „Der Schleier zwischen religiöser und ästhetischer Erfahrung. Vier Beispiele aus Frankreich“, in: *Schleier und Schwelle II. Geheimnis und Offenbarung*, hrsg. von A. und J. Assmann, München 1998, S. 233-252.
- Ott, K. A., „Die Bedeutung der Mnemotechnik für den Aufbau der *Divina Commedia*, in: *Deutsches Dante-Jahrbuch* 62 (1987), S. 163-193.
- Paden, W. D., „Aesthetic Distance in Petrarch's Response to the Pastourelle: Rime LII“, in: *Romance Notes* 16 (1975), S. 702-707.

- Paolazzi, C., *La Vita Nuova. Legenda sacra e historia poetica*, Milano 1994.
- Paolo, G. di, *Paradiso. The Illuminations to Dante's Divine Comedy*, hrsg. von J. Pope-Hennessy, New York 1993.
- Papastavrou, H., „Le Voile, symbole de l'incarnation. Contribution à une étude séman-tique“, in: *Cahiers archéologiques* 41(1993), S. 141-167.
- Pasquazi, S., „Il canto dell'avventura anagogica“, in: *All'eterno dal tempo (Studi danteschi. III)*, Roma 1985.
- Pazzaglia, M., „Vita Nuova“, in: *Enciclopedia dantesca*, 6 Bde., Roma 1970-1978, Bd. V, S. 1086-1095.
- Penzenstadler, F., *Der Mambriano von Francesco Cieco da Ferrara*, Tübingen 1987.
- Penzenstadler, F., „Intertextuelle und intratextuelle Bezüge im *Orlando furioso*“, in: *Rit-terepik der Renaissance*, hrsg. von K. W. Hempfer, Stuttgart 1989, S. 155-184.
- Pépin, J., „Allegoria“, in: *Enciclopedia dantesca*, 6 Bde., Roma 1970-1978, Bd. I (1970), S. 151-165.
- Pépin, J., *Dante et la tradition de l'allégorie*, Paris 1970.
- Perniola, M., „Erotik des Schleiers und Erotik der Bekleidung“, in: *Der Schein des Schönen*, hrsg. von D. Kamper und Ch. Wulf, Göttingen 1989, S. 427-451.
- Perugi, M., *Trovatori a Valchiusa. Un frammento della cultura provenzale del Petrarca*, Pa-dova 1985.
- Der petrarkistische Diskurs. Spielräume und Grenzen*, hrsg. von K. W. Hempfer und G. Regn, Stuttgart 1993.
- Petriconi, H., „Über die Idee des goldenen Zeitalters als Ursprung der Schäferdichtung Sannazaros und Tassos“, in: *Die Neueren Sprachen* 4 (1930), S. 265-283.
- Petriconi, H., „Das neue Arkadien“, in: *Antike und Abendland* 3 (1948), S. 187-200.
- Petrobelli, P., „Un leggiadretto velo' ed altre cose petrarchesche“, in: *Rivista italiana di musicologia* 10 (1975), S. 32-45.
- Petrucci, A., *La Scrittura di Francesco Petrarca*, Città del Vaticano 1967.
- Peyroux, M., „Claude Simon et Proust“, in: *Bulletin de la Société des Amis de Marcel Proust* 37 (1987), S. 23-32.
- Pichois, C. und Brix, M., *Gérard de Nerval*, Paris 1995.
- Picone, M., *Vita Nuova e tradizione romanza*, Padova 1979.
- Picone, M., „Dante e la tradizione arturiana“, in: *Romanische Forschungen* 94 (1982), S. 1-18.
- Picone, M., „Riscritture dantesche nel *Canzoniere* di Petrarca“, in: *Rassegna europea di let-teratura italiana* 2 (1993), S. 115-125.
- Picone, M., „Presenze romanzesche nella *Vita Nuova*“, in: *Vox Romanica* 55 (1996), S. 1-14.
- Poss, R. L., „The Veil in *Rime* 52: Petrarch's Secular Butterfly“, in: *Italian Culture* 7 (1986-1989), S. 7-16.
- Poulet, G., „Nerval“, in: ders., *Les Métamorphoses du cercle*, Paris (1961) 1979, S. 273-294.
- Poulet, G., *L'Espace proustien*, Paris 1963.
- Pozzi, G., *La parola dipinta*, Milano 1981.
- Praz, M., „Il giardino di *Armida*“, in: ders., *Il giardino dei sensi. Studi sul manierismo e il barocco*, Milano 1975, S. 97-117.
- Pygmalion. Die Geschichte des Mythos in der abendländischen Kultur*, hrsg. von M. Mayer und G. Neumann, Freiburg i. Br. 1997.
- Rajna, P., „Arturi regis ambages pulcerrime“, in: *Studi danteschi* 1 (1920), S. 91-99.
- Rasch, W., *Goethes Torquato Tasso. Die Tragödie des Dichters*, Stuttgart 1954.
- Redslob, E., „Anschauungserlebnisse der Jugendzeit in Goethes Dichtung“, in: *Jahrbuch des Freien Deutschen Hochstifts* 1963, S. 1-18.

- Regn, G., *Torquato Tassos zyklische Liebeslyrik und die petrarkistische Tradition. Studien zur „Parte prima“ der Rime (1591/92)*, Tübingen 1987.
- Regn, G., „Schicksale des fahrenden Ritters. Torquato Tasso und der Strukturwandel der Versepiik in der italienischen Spätrenaissance“, in: *Modelle des literarischen Strukturwandels*, hrsg. von M. Titzmann, Tübingen 1991, S. 45-68.
- Regn, G., „Mimesis und Episteme der Ähnlichkeit in der Poetik der italienischen Spätrenaissance“, in: *Renaissance. Diskursstrukturen und epistemologische Voraussetzungen*, hrsg. von K. W. Hempfer, Stuttgart 1993, S. 133-145.
- Richard, J. -P., *Poésie et profondeur*, Paris 1955.
- Rima, B., „La metafora dello specchio dal Tasso al Marino“, in: *Lingua e stile* 1 (1983), S. 75-93.
- Risset, J., *Dante écrivain ou l'intellecto d'amore*, Paris 1982.
- Ritter-Santini, L., „Ver-Kleidung“, in: *Vom Übersetzen*, hrsg. von M. Meyer, München/Wien 1990, S. 104-117.
- Roberts, D., „*Wilhelm Meister* and *Hamlet*. The Inner Structure of Book III of *Wilhelm Meisters Lehrjahre*“, in: *Publications of the English Goethe Society* N. S. 45 (1974-1975), S. 64-100.
- Rohde, Th., *Mythos Salome. Vom Markusevangelium bis Djuna Barnes*, Leipzig 2000.
- Roloff, V., *Werk und Lektüre. Zur Literarästhetik von Marcel Proust*, Frankfurt a. M. 1984.
- Rossellini, I., *Nel trapassar del segno. Idoli della mente ed echi della vita nei Rerum vulgari-um fragmenta*, Firenze 1995.
- Rossum-Guyon, F. van, „De Claude Simon à Proust: un exemple d'intertextualité“, in: *Les Lettres Nouvelles* 4 (1972-1973), S. 107-137.
- Rüdiger, H., „Weltliteratur in Goethes ‚Helena‘“, in: *Jahrbuch der Deutschen Schillergesellschaft* 8 (1964), S. 172-198.
- Russo, V., „‚Voi che ‚ntendo‘ e ‚Amor che ne la mente‘: la diffrazione dei significati secondo l'auto-commento del *Convivio*“, in: *L'Autocommento*, hrsg. von G. Peron, Padova 1994, S. 11-20.
- Sandkühler, B., *Die frühen Dantekommentare und ihr Verhältnis zur mittelalterlichen Kommentartradition*, München 1967.
- Sansone, M., *L'Aminta del Tasso*, Milano/Messina 1941.
- Santagata, M., „La canzone XXIII“, in: *Lectura Petrarce*. Accademia Patavina di Scienze Lettere ed Arti. I (1981), Padova 1982, S. 49-78.
- Santagata, M., „Il giovane Petrarca e la tradizione poetica romanza: modelli ideologici e letterari“, in: *Rivista di letteratura italiana* I (1983), S. 11-61.
- Santagata, M., *Petrarca e i Colonna. Sui destinatari di Rerum vulgarium fragmenta 7,10,28 e 40*, Lucca 1988.
- Santagata, M., *Per moderne carte. La biblioteca volgare di Petrarca*, Bologna 1990.
- Santagata, M., *I frammenti dell'anima. Storia e racconto nel Canzoniere di Petrarca*, Bologna 1992.
- Sarkonak, R., *Les Trajets de l'écriture. Claude Simon*, Toronto 1994.
- Sarolli, G. R., „Prolegomena alla *Commedia*: autoesegesi dantesca e la tradizione esegetica medievale“, in: *Convivium* 34 (1966), S. 77-112.
- Schäfer, P., „Geheimnis und Offenbarung in der jüdischen Merkava-Mystik“, in: *Schleier und Schwelle II. Geheimnis und Offenbarung*, hrsg. von J. und A. Assmann, München 1998, S. 89-104.
- Schaeffer, G., *Le Voyage en Orient de Nerval. Étude des structures*, Neuchâtel 1967.
- Schärer, K., *Thématique de Nerval ou le monde recomposé*, Paris 1968.
- Schlaffer, Hannelore, *Wilhelm Meister. Das Ende der Kunst und die Wiederkehr des Mythos*, Stuttgart 1980.

- Schlaffer, Heinz, „Namen und Buchstaben in Goethes *Wahlverwandtschaften*“, in: *Goethes Wahlverwandtschaften. Kritische Modelle und Diskursanalysen zum Mythos Literatur*, hrsg. von N. W. Bolz, Hildesheim 1981, S. 211-229.
- Schmidt, E., *Richardson, Rousseau und Goethe. Ein Beitrag zur Geschichte des Romans im 18. Jahrhundert*, Jena 1875.
- Schoell, K., „Liebe, List und Gewalt in der pastoralen Dichtung. Drama und Gesellschaft bei Tasso und Guarini“, in: *Romanistische Zeitschrift für Literaturgeschichte* 4 (1980), S. 182-198.
- Schöne, A., *Götterzeichen, Liebeszauber, Satanskult. Neue Einblicke in alte Goethetexte*, München 1982.
- Schöne, A., *Fausts Himmelfahrt. Zur letzten Szene der Tragödie*, München 1994.
- Schöne, A., *Faust Kommentare*, in: Johann Wolfgang Goethe, *Sämtliche Werke. Briefe, Tagebücher und Gespräche* (Deutscher Klassiker Verlag), 40 Bde., Bd. 7/2, Frankfurt a. M. 1994.
- Schulz-Buschhaus, U., *Das Madrigal. Zur Stilgeschichte der italienischen Lyrik zwischen Renaissance und Barock*, Bad Homburg v. d. H./Berlin/Zürich 1969.
- Schwarze, Ch., „Indirektheit in der *Divina Commedia*“, in: *Dante Alighieri 1985. In memoriam Hermann Gmelin*, hrsg. von R. Baum und W. Hirdt, Tübingen 1985, S. 89-102.
- Segre, C., „I sonetti dell'aura“, in: *Lectura Petrarce. Accademia Patavina di Scienze Lettere ed Arti. III* (1983), Padova 1984, S. 57-78.
- Serassi, Abate P., *La vita di Torquato Tasso*, Roma 1785.
- Shore, D. R., „The Shepherd and the Court: Pastoral Poetics in Spenser's *Colin Clout* und Tassos *Aminta*“, in: *Canadian Review of Comparative Literature* 7 (1980), S. 394-410.
- Singleton, Ch. S., *An Essay on the Vita Nuova*, Cambridge/Mass. (1949) 1968.
- Singleton, Ch. S., „Dante's Allegory“, in: *Speculum* 25 (1950), S. 78-85.
- Singleton, Ch. S., *Dante Studies I. Commedia*, Cambridge/Mass. 1954.
- Singleton, Ch. S., „The Irreducible Dove“, in: *Comparative Literature* 9 (1957), S. 129-135.
- Singleton, Ch. S., *Dante Studies II. Journey to Beatrice*, Cambridge/Mass. 1958.
- Snell, B., „Arkadien. Die Entdeckung einer geistigen Landschaft“, in: ders., *Die Entdeckung des Geistes. Studien zur Entstehung des europäischen Denkens bei den Griechen*, Hamburg 1946, S. 233-258.
- Sollers, Ph., „Dante et la traversée de l'écriture“, in: ders., *L'Écriture et l'expérience des limites*, Paris 1968.
- Sombart, N., „Die ‚schöne Frau‘. Ein Beitrag zur Sexualpsychologie der Erkenntnis“, in: *Der Schein des Schönen*, hrsg. von D. Kamper und Ch. Wulf, Göttingen 1989, S. 346-379.
- Spoerri, T., „Il Canto XXXI del Purgatorio“, in: *Lecture dantesche*, hrsg. von G. Getto, Firenze 1964, S. 1301-1330.
- Sprenger, U., *Stimme und Schrift. Inszenierte Mündlichkeit in Prousts À la recherche du temps perdu*, Tübingen 1995.
- Starobinski, J., „Le voile de Poppée“, in: ders., *L'œil vivant*, Paris 1961, S. 9-27.
- Starobinski, J., *Jean-Jacques Rousseau. La Transparence et l'obstacle*, suivi de sept essais sur Rousseau, Paris 1971.
- Starobinski, J., „Le Tasse traduit par Rousseau. Cinquante-deux strophes inédites“, in: *La Nouvelle Revue Française* 6 (1991), S. 64-77.
- Starobinski, J., „L'imitation du Tasse“, in: *Annales de la Société J.-J. Rousseau*, 40 (1992), S. 265-297.
- Steinbiß, J., *Der „freundliche Augenblick“. Versuch über Goethes Wahlverwandtschaften*, Zürich/München 1983.

- Stierle, K., *Petrarcas Landschaften. Zur Geschichte ästhetischer Landschaftserfahrung*, Krefeld 1979.
- Stierle, K., „Erschütterte und bewahrte Identität – Zur Neubegründung der epischen Form in Tassos *Gerusalemme liberata*“, in: *Das Epos in der Romania*. Festschrift für Dieter Kremers zum 65. Geburtstag, hrsg. von S. Knaller und E. Mara, Tübingen 1986, S. 383-414.
- Stierle, K., „Der Schein der Schönheit und die Schönheit des Scheins in Ariosts *Orlando furioso*“, in: *Ritterepik der Renaissance*, hrsg. von K. W. Hempfer, Stuttgart 1989, S. 243-276.
- Stierle, K., „Diskontinuität. Der Ursprung einer Kategorie des modernen Dichtens bei Nerval und Goethe“, in: *Romantik. Aufbruch zur Moderne*, hrsg. von K. Maurer und W. Wehle, München 1991, S. 427-457.
- Stierle, K., *Ästhetische Rationalität. Kunstwerk und Werkbegriff*, München 1997.
- Stillers, R., „Zum impliziten Literaturbegriff und Textverstehen in Dantes *Convivio*“, in: *Deutsches Dante-Jahrbuch* 32 (1981), S. 85-107.
- Stillers, R., „Trecento“, in: *Italienische Literaturgeschichte*, hrsg. von Volker Kapp, Stuttgart/Weimar 1992, S. 30-87.
- Stocchi, M. P., „I sonetti del guanto (CXCIX, CC, CCI)“, in: *Lectura Petrarce*. Accademia Patavina di Scienze Lettere ed Arti. XIV (1994), Padova 1995, S. 251-262.
- Stöcklein, P., *Wege zum späten Goethe. Dichtung. Gedanke. Zeichnung. Interpretationen um ein Thema*, (Hamburg 1949) Darmstadt³ 1970.
- Strauss, W., *Proust and Literature: The Novelist as Critic*, Cambridge 1957.
- Strohschneider-Kohrs, I., „Künstlerthematik und monodramatische Form in Rousseaus *Pygmalion*“, in: *Poetica* 7 (1975), S. 45-73.
- Sturm-Maddox, S., *Petrarch's Laurels*, Pennsylvania 1992.
- Tagliabue, G. M., „Goethe e Rousseau e la doppia Entsagung“, in: *Annali Studi Tedeschi* 22 (1979), S. 51-100.
- Toscano, T. R., „Canto X“, in: *Purgatorio*, direttore P. Giannantonio (Lectura Dantis Neapolitana), Napoli 1989, S. 205-225.
- Trovato, P., *Dante in Petrarca. Per un inventario dei dantismi nei Rerum vulgarium fragmenta*, Firenze 1979.
- Turk, H., „Goethes *Wahlverwandtschaften*: ‚der doppelte Ehebruch durch Phantasie‘“, in: *Urszenen. Literaturwissenschaft als Diskursanalyse und Diskurskritik*, hrsg. von F. A. Kittler und H. Turk, Frankfurt a. M. 1977, S. 202-222.
- Tuscano, P., *Dal vero al certo. Indagini e letture dantesche*, Napoli 1993.
- Varese, C., *Torquato Tasso. Epos – Parola – Scena*, Firenze 1976.
- Verspohl, F.-J., „Kunst der Ergänzung“, in: *Copernicus: project wrapped reichstag – unwrapped*, Berlin 1995, S. 30-33.
- Viart, D., *Une mémoire inquiète. La Route des Flandres de Claude Simon*, Paris 1997.
- Vogel, J., „Der Text als Schleier“, in: *Jahrbuch der Deutschen Schillergesellschaft* 37 (1993), S. 298-312.
- Voile. *Contretemps* 2/3 (1997).
- Vonessen, F., „Der Mythos vom Weltschleier“, in: *Antaios IV*, Stuttgart 1963, S. 1-31.
- Vossler, K., „Tassos *Aminta* und die Hirtendichtung“, in: *Studien zur vergleichenden Literaturgeschichte* 6 (1906), S. 26-40.
- Walzel, O., „Goethes *Wahlverwandtschaften* im Rahmen ihrer Zeit“, in: *Goethes Roman Die Wahlverwandtschaften*, hrsg. von E. Rösch, Darmstadt 1975, S. 35-64.
- Warning, R., „Formen narrativer Identitätskonstitution im höfischen Roman“, in: *Identität (Poetik und Hermeneutik. 8)*, hrsg. von O. Marquard und K. Stierle, München 1979, S. 553-586.

- Warning, R., „Imitatio und Intertextualität. Zur Geschichte lyrischer Dekonstruktion der Amorthologie: Dante, Petrarca, Baudelaire“, in: *Ästhetischer Schein*, hrsg. von W. Oelmüller, Paderborn/München/Wien/Zürich 1982, S. 168-207.
- Warning, R., „Supplementäre Individualität – Prousts *Albertine endormie*“, in: *Individualität* (Poetik und Hermeneutik. 13), hrsg. von M. Frank und A. Haverkamp, München 1988, S. 440-468.
- Warning, R., „Claude Simons Gedächtnisräume“, in: *Gedächtniskunst. Raum – Bild – Schrift. Studien zur Mnemotechnik*, hrsg. von A. Haverkamp und R. Lachmann, Frankfurt a. M. 1991, S. 356-382.
- Warning, R., „Vergessen, Verdrängen und Erinnern in Prousts *À la recherche du temps perdu*“, in: *Memoria. Vergessen und Erinnern* (Poetik und Hermeneutik. 15), hrsg. von A. Haverkamp und R. Lachmann, München 1993, S. 160-194.
- Warning, R., „Rousseaus *Pygmalion* als Szenario des Imaginären“, in: *Pygmalion. Die Geschichte des Mythos in der abendländischen Kultur*, hrsg. von M. Mayer und G. Neumann, Freiburg i. Br. 1997, S. 225-251.
- Wasmuth, A., *Subjektivität, Wahrnehmung und Zeitlichkeit als poetologische Aspekte bei Claude Simon*, Hamburg 1979.
- Wehle, W., *Französischer Roman der Gegenwart. Erzählstruktur und Wirklichkeit im Nouveau Roman*, Berlin 1972.
- Wehle, W., *Dichtung über Dichtung. Dantes Vita Nuova: Die Aufhebung des Minnesangs im Epos*, München 1986.
- Wehle, W., „Arkadien. Eine Kunstwelt“, in: *Die Pluralität der Welten. Aspekte der Renaissance in der Romania*, hrsg. von W. -D. Stempel und K. Stierle, München 1987, S. 137-165.
- Wehle, W., „Diaphora. Barock: eine Reflexionsfigur von Renaissance. Wandlungen Arkadiens bei Sannazaro, Tasso und Marino“, in: *Diskurse des Barock. Dezentrierte oder rezentrierte Welt?*, hrsg. von J. Küpper und F. Wolfzettel, München 2000, S. 95-143.
- Weinberg, B., *A History of Literary Criticism in the Italian Renaissance*, 2 Bde., Chicago 1961.
- Weinhandl, F., *Die Metaphysik Goethes*, Berlin 1932.
- Wertheim, U., *Von Tasso zu Hafis*, Berlin 1965.
- Werner, K., *Die Gattung des Epos nach italienischen und französischen Poetiken des 16. Jahrhunderts*, Bern 1977.
- Wiethölter, W., „Legenden. Zur Mythologie von Goethes *Wahlverwandtschaften*“, in: *Deutsche Vierteljahrsschrift* 56 (1982), S. 1-64.
- Wilkins, E. H., *The Making of the Canzoniere and other Petrarchan Studies*, Roma 1951.
- Wilkins, E. H., *Studies on Petrarch and Boccaccio*, Padova 1978.
- Wolf, G., „Dante Alighieri: Im Jenseits der Bilder“, in: *Porträt*, hrsg. von R. Preimesberger, H. Baader und N. Suthor, Berlin 1999, S. 168-175.
- Wolf, G., „Innozenz III.(?): Veronika. Paradoxien des wahren Bildes“, in: *Porträt*, hrsg. von R. Preimesberger, H. Baader und N. Suthor, Berlin 1999, S. 150-155.
- Yates, F. A., *Art of Memory*, London (1966) 1984.
- Yoch, J., „The Limits of Sensuality: Pastoral Wilderness, Tasso's *Aminta* and the Gardens of Ferrara“, in: *Forum Italicum* 16 (1982), S. 60-81.
- Zaiser, R., *Die Epiphanie in der französischen Literatur. Zur Entmystifizierung eines religiösen Erlebnismusters*, Tübingen 1995.
- Zambon, F., „Autoesegesi dantesca dell'*Epistola a Cangrande*“, in: *L'Autocommento* (Quaderni del Circolo Filologico-Linguistico Padovano. 17), hrsg. von G. Peron, Padova 1994, S. 21-30.

Zatti, S., *L'uniforme cristiano e il multiforme pagano. Saggio sulla Gerusalemme liberata*, Milano 1983.

Zons, R. S., „Ein Denkmal voriger Zeiten. Über die *Wahlverwandtschaften*“, in: *Goethes Wahlverwandtschaften. Kritische Modelle und Diskursanalysen zum Mythos Literatur*, hrsg. von N. W. Bolz, Hildesheim 1981, S. 323-352.