

Räume des Subjekts um 1800

culturæ

intermedialität und historische anthropologie
intermédialité et anthropologie historique
intermediality and historical anthropology

herausgegeben von / publié par / edited by
Kirsten Dickhaut, Jörn Steigerwald

2

2010

Harrassowitz Verlag · Wiesbaden

Räume des Subjekts um 1800

Zur imaginativen Selbstverortung des Individuums
zwischen Spätaufklärung und Romantik

herausgegeben von Jörn Steigerwald
und Rudolf Behrens

2010

Harrassowitz Verlag · Wiesbaden

Wissenschaftlicher Beirat / Comité scientifique / Editorial Board:

Rudolf Behrens (Bochum), Horst Carl (Gießen),
Gudrun Gersmann (Paris), Dorothea von Mücke (New York),
Alessandro Nova (Florenz), Ulrich Pfisterer (München),
Dietmar Rieger (Gießen), Valeska von Rosen (Bochum)

Umschlagsabbildung:

Georges-Bernard Michel: Landschaft unter grauem Himmel
(Campagne sous un ciel gris). Öl auf Papier und Leinwand. 60,5 x 77 cm.
Um 1830 (Privatsammlung)

Gedruckt mit Unterstützung der Ruhr-Universität Bochum.

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

Bibliographic information published by the Deutsche Nationalbibliothek
The Deutsche Nationalbibliothek lists this publication in the Deutsche
Nationalbibliografie; detailed bibliographic data are available in the internet
at <http://dnb.d-nb.de>.

Informationen zum Verlagsprogramm finden Sie unter
<http://www.harrassowitz-verlag.de>

© Otto Harrassowitz GmbH & Co. KG, Wiesbaden 2010

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

Gedruckt auf alterungsbeständigem Papier.

Umschlag: Julia Guthmüller

Druck und Verarbeitung: Memminger MedienCentrum

Printed in Germany

ISSN 1868-8713

ISBN 978-3-447-06127-8

Inhalt

<i>Rudolf Behrens / Jörn Steigerwald (Bochum)</i> Raum – Subjekt – Imagination um 1800. Einleitende Überlegungen	1
<i>Dorothea von Mücke (New York)</i> Architektur als Kunst und Fiktion. Baukunst und ästhetische Theorie bei Goethe	15
<i>Barbara Thums (Tübingen)</i> Das Kloster als imaginierte Heterotopie um 1800	37
<i>Beate Söntgen (Bochum)</i> Bild und Bühne. Das Interieur als Rahmen wahrer Darstellung	53
<i>Elena Agazzi (Bergamo)</i> Vom Glaubenssystem zum Systemglauben oder wie sich der Himmel als Gestein offenbart	73
<i>Eckhard Lobsien (Frankfurt am Main)</i> Falsches Wandern und Echos: Wordsworth und Coleridge über imaginative Subjektformen	97
<i>Rudolf Behrens (Bochum)</i> Imaginativ durchwirkter Raum und gleitendes Subjekt in französischer Erzählliteratur	117
<i>Winfried Wehle (Eichstätt)</i> Kinästhetik. Schreiben im Bilde des Vesuvs – Goethe/Chateaubriand	145
<i>Kirsten Dickhaut (Gießen)</i> Christliche Perspektiven und ihre Paradoxie in Chateaubriands <i>René</i>	173
<i>David Nelting (Bochum)</i> Gelebte, ersehnte und durchschrittene Räume: Ugo Foscolos <i>Ultime lettere di Jacopo Ortis</i> und das Problem romantischer Subjektivität	207
<i>Jörn Steigerwald (Bochum)</i> Flüchtige Visionen: Charles Nodiers <i>Les proscrits</i>	221
<i>Erna Fiorentini (Berlin)</i> Landschaftszeichnung und Ortssehnsucht um 1800	245
<i>Brigitte Heymann (Berlin)</i> Phädra in Sankt Petersburg. Ortlosigkeit und Raumerfahrung des Exils bei Mme de Staël	265

Kinästhetik. Schreiben im Bilde des Vesuv – Goethe / Chateaubriand

Winfried Wehle (Eichstätt)

1. Goethes klassische Dämpfung der Unnatur

Dreimal, im März 1787, innerhalb von nur etwa 14 Tagen, hat Goethe während seiner Italienreise den Vesuv bestiegen. Dies gehörte zwar zum touristischen Pflichtprogramm der *Grand Tour*; soviel Intensität musste jedoch höhere Motive haben. Eine förmliche „Belagerung“ (204,24)¹ hat er seine Anstrengungen genannt und damit dieses Naturereignis ins Bild einer Festung gerückt, die es einzunehmen galt. Ihr Zentrum ist ihm der Krater. Dort verdichtet sich, was ihn und seine Zeitgenossen so herausfordernd fasziniert: Die Natur in ihrer furchtbaren, „ungestalten, plutonischen“ (208,30) Unbeherrschtheit – eine unerhörte Leugnung aller aufklärerischen Naturbeherrschung. In diesem – naturwissenschaftlichen – Interesse will ihr Goethe auf den Grund gehen. Hinter ihm arbeitet einer der großen, unausgesprochen mythischen Beweggründe aufgeklärten Denkens, der auf den Schwund transzendentalphilosophischer Gewissheiten zu antworten versucht: Die Suche nach einem neuen Ursprung, der dem Verstand gefällt.² Namentlich auf der unmittelbaren Erfahrung der Natur ruhen keine geringen Erwartungen. In Goethes „sehnsuchtsvollen Blicken“ auf den Vesuv, dessen „Lava“ seine Einbildungskraft anzog (367,32), wird es ebenso Ereignis wie in seinen morphologischen Studien, die auch in der üppigen Vegetation Kampaniens die Urpflanze aufzuspüren hofften.³

Seine erste Reaktion ist Observation, sein epistemologisches Kriterium der Wissensicherung.⁴ Was entnimmt er ihr? „Der Anblick war weder unterrichtend noch erfreulich.“ (210,15f.) Die Natur, in ihrem rohesten Zustand betrachtet, hat von sich aus keine Absicht auf den Menschen, weder wissenschaftlich („unter-

1 Johann Wolfgang Goethe: Italienische Reise. 2 Bde. Hg. von Christoph Michel und Hans-Georg Dewitz. Frankfurt a.M. 1993. Bd. 15/1 der 1. Abtlg. der *Sämtlichen Werke* etc. (Seitenzahlen und Zeilenangaben nach dieser Ausgabe).

2 In der Perspektive dessen, was Hans Robert Jauss namhaft gemacht hat. Vgl. ders.: *Mythen des Anfangs: eine geheime Sehnsucht der Aufklärung*, in: ders., *Studien zum Epochenwandel der ästhetischen Moderne*. Frankfurt a.M. 1989, S. 24–66.

3 Vgl. Goethe: *Italienische Reise*, „Morphologische Reisenotizen“, S. 812–827.

4 Historisch und systematisch in Bezug auf Reiseliteratur umfassend erschlossen von Friedrich Wolfzettel: *Le désir de vagabondage cosmopolite. Wege und Entwicklung des französischen Reiseberichts im 19. Jahrhundert*. Tübingen 1986, bes. Kap. I und II.

richtend“) noch ästhetisch („erfreulich“). Gleichwohl bleibt diese Abgrenzung nicht ohne folgenreiche, wenn auch negative Erkenntnis. Zwar herrscht aufgewühltes Befremden angesichts des „Ungeformten“, der „furchtbaren, ungestalteten Aufhäufung“ die das „wüste Wesen“ (211,2) des „häßlichen gefährlichen Ungetüms“ (209,31) aus sich entlässt. Dennoch kann es nicht einfach abgewiesen werden. Unübersehbar führt es gerade nachts vor Augen, dass Natur in ihrem Innersten bare, entfesselte Energie ist, die sich rastlos entäußert, um sich zugleich „wieder selbst zu verzehren“ (208,19). Mit anderen Worten: In den Augen des Betrachters ist sie höchste Aktivität, aber ohne jedes erkennbare Projekt. Bei seiner letzten, vierten Auseinandersetzung mit dem Vesuv (368ff.), auf der Rückreise von Sizilien, zieht Goethe daraus eine unerhörte Konsequenz. Da dessen blinder Drang kein Sinnangebot macht, am wenigsten ein humanes, muss die Frage nach seiner Bedeutung gänzlich in seiner Deutung aufgehen. Dazu Goethe: „Wir hatten nun einen Text vor uns [den Vulkan!], welchen Jahrtausende zu kommentieren nicht hinreichen.“ (369,26) Eine wahrhaft abgründige Schlussfolgerung. Um der brodelnden, stets zu neuen Eruptionen bereiten Lava gerecht zu werden, bedarf es einer analogen Gedankenbewegung: eines im Prinzip unabschließbaren Deutungsgeschehens. Vor Goethe tut sich, um im Bilde zu bleiben, der tiefe Krater der Hermeneutik auf: Dass in letzter Hinsicht alles nur perspektivisch, als Anschauung des Anschauenden zur Erscheinung kommt. Muss der Wahrnehmende sich dadurch aber nicht als ein ganz an sich selbst verwiesenes Subjekt veranschlagen?

Goethe hat diese modernistische Zumutung von Subjektivität durchaus erfasst, sie aber mit großer, grundsätzlicher Geste abgewehrt. In der sinn- und wertsetzenden Freiheit, die sie verspricht,⁵ hat er noch einmal eine Möglichkeit der Umkehrung gesucht, um sich und seine Sichtweise modellhaft zu objektivieren. Darin liegt die Weisung seiner vierten Begegnung mit dem Vesuv. Im Unterschied zu den anderen entscheidet er sich jetzt für eine Besteigung mit dem Auge (368–370). Diese alternative Wahrnehmung räumt ihm nichts weniger als einen Umsturz seiner Ansicht ein. Sein verheißungsvoller „Standpunkt“ (369,21) befindet sich jetzt in Capodimonte, der Bel Etage Neapels mit Panoramablick auf den „gewaltsam tobenden Berg“; über ihm eine „ungeheuere feststehende Dampfwolke und blitzartig ausgeworfene Massen, glühende Dünste“ (369,11–5) und Laven. Kurz: Er zitiert die höllische Unnatur des Vulkans, wie er sie aus eigener Anschauung kennt. Doch dann ereignet sich ein geradezu apothropäischer ‚coup de théâtre‘. Im gleichen Atemzug bekennt er, er habe in diesem selben Vesuv das „wunderbarste, unglaublichste Bild“ erblickt, das „man in seinem Leben nur einmal sieht“ (369). Es sei dahingestellt, wieviel an dieser ausgearbeiteten schriftstellerischen Miniatur vom 2. Juni 1787 Dichtung, wieviel Wahr-

5 Zu einem Gründungsakt der Moderne erklärt im „Ältesten Systemprogramm des deutschen Idealismus“; vgl. Christoph Jamme, Helmut Schneider (Hgg.): *Mythologie der Vernunft*. Frankfurt a.M. 1984, S. 11–14.

heit ist.⁶ Goethe hat sie zu einem grundlegenden Schaustück seiner Kunstauffassung angehoben. Wie vermag, so dessen unterstellte Frage, ein und derselbe Gegenstand für so gegensätzliche Urteile herzuhalten?

Ihnen liegt ein Wertverteilungsplan zugrunde, mit dem Goethe den Gefahren einer ungebundenen Perspektivität entgegenwirkt. In ein erhabenes „Schauspiel“ verwandelt sich das brennende Ungetüm durch die Distanz, die den Betrachter von ihm trennt. Aus der Nähe, bei seinen drei Besteigungen, war es ihm „abscheulich“ erschienen, weil es „allem Schönheitsgefühl den Krieg“ angekündigt hatte (208,19f.). Natur, gibt Goethe zu verstehen, ist unmittelbar, d.h. unvermittelt, Inbegriff von Häßlichkeit. Im akuten Eindruck oben auf der Höhe ist der Vulkan Abgrund – eine Hölle, eben keine Erhöhung, weil sie von keiner hohen Idee weiß. Zeichenhaft wird der Berg von einer „ungeheuren Dampf- wolke“ (369,12) verhüllt, wie um jede erhabene Einlösung des Spektakels auszuschließen, das damalige Reiseführer für diesen Fall vorsehen (Abb. 1)⁷. „Höllengipfel“ nennt Goethe den Vesuv und setzt damit, wie nach ihm Chateaubriand, den Stachel der Ambiguität in beliebte touristische Blickmuster. Wenn es für die Nähe dieses autistischen Umtriebs eine annähernde Sichtweise gibt, dann ist es Empirie: Das naturkundliche Interesse des Reisenden für Mineralien, Ruß- bildungen, Lavabrocken, Pflanzen, Einzelheiten. Hölle steht für das, was dieser ungestalten Natur elementar fehlt: Zusammenhang, Beziehung, Ordnung.

Und in dieser entzauberten Natur soll Ferne, Entfernung den Zauber des Wohlgefälligen erwecken? Goethe läßt keinen Zweifel. Der Blick von Weitem fügt den Topos des Berges ein in die Topographie einer Landschaft. Sie, nicht er für sich, bestimmt nun seinen Sinnrahmen. Die höllische Entartung erscheint auf den zweiten Blick als „südliches Paradies“ (370,3), weil seine Bedrohlichkeit im Wortsinne domestiziert wird: Goethe steht am Fenster eines Schlosses auf Capodimonte; dies begründet seinen erhobenen und zugleich erhabenen „Stand- punkt“ (369,21). Sofern aber Erhabenheit, wie Kant sie bestimmt hatte, maß- geblich von der Sicherheit abhängt, in der ich mich befinde, wenn ich mich der rohen Übermacht der Natur aussetze,⁸ verdankt sich das „wunderbare Bild“, von dem Goethe spricht, mithin den Bedingungen seiner Wahrnehmung als Schauen des Geschauten, wie bei Caspar David Friedrich. Die Perspektive des

6 Wie Johann Gottfried Herder Goethes Arbeit am Material nach seiner Rückkehr 1788 deutet. Vgl. Goethe: Italienische Reise, S. 1063: Er habe bemerkt, wie Goethe eine „Kunstwelt [...] an die Stelle des Erloschenen“, d.h. der unmittelbaren Reiseerfahrungen und -notizen zu setzen begann (Brief v. 17.12.1788 an Goethe). Vgl. dazu ebenfalls den entstehungsgeschichtlichen Kommentar der Hgg. (ebd., S. 1060).

7 Vgl. exemplarisch: Abb. 1 aus: Jean Claude Richard de Saint-Non: Voyage pittoresque ou description des royaumes de Naples. Paris 1781, Bd. I, S. 210/211, Tafel 32. Einen dazustim- menden, davon beeinflussten (?) sublimen Emotionsbericht hat Charles M. Dupaty verfasst, der durchaus Chateaubriand beeinflusst haben könnte. Vgl. Charles M. Dupaty: Lettres sur l'Italie en 1785. Bd. II. Paris 1788, S. 206–213.

8 Immanuel Kant: Kritik der Urteilskraft. Hg. von Wilhelm Weischedel. Frankfurt a.M. 1974, Buch II, B. § 28ff., S. 184ff.

Schlusses aber, d.h. einer architektonisch gebändigten Natur, repräsentiert die Hausherrin, eine Herzogin. Goethe bildet in ihrem Blick auf die Landschaft – sie kommt aus Deutschland – nichts Geringeres als seine eigenen ästhetischen Ansprüche ab.⁹ Wohlgestaltet ist sie; von zarter und sittlicher Unterhaltung; literarisch gebildet, der „freieren, weit umherblickenden Humanität“ (368,19ff.) der Deutschen verbunden; zugleich dem „reinen Verstande“ aufs innigste zugetan, wie er deren Geistesleben bestimmt; darauf bedacht, auf die Töchter des höchsten Standes zu wirken; selbst ein köstliches Mahl durfte nicht fehlen. Mit einem Wort: Dieses andere Bild des Vesuvus verdankt sich klassisch-aufklärerischer Bildung.

Erst sie verwandelt den „Höllensprudel“ (232,38) in ein „großes, geisterhebendes Schauspiel“ (209,15). Allgemeiner: Bare, unbändige Natur wird durch Kultur erst schön und bedeutend. Der Vesuv, solchermaßen in klassischer Dämpfung auf die Bühne gebracht, kann schließlich auch dem Erziehungsauftrag von *prodesse et delectare* gerecht werden. Was aber hätte seine Aufführung in diesem Rahmen vorzubringen? Goethe nutzt dieses Schaubild des Vesuv, um in ihm die Bedingungen und das Vermögen seiner Sprachkunst zu veranschaulichen.¹⁰ Ihr Anspruch kann kaum höher veranschlagt werden. Nur *einmal* im Leben, gibt eine subtile sprachliche Korrespondenz zu verstehen, ist ein solcher Anblick gewährt, weil „das Auge alles mit einmal fassen“ (369) und damit „den Eindruck des großen Ganzen“ (369) gewinnen kann.¹¹ Die wüsten, wirren, unsten Einzelheiten werden dadurch zur „klaren, friedlichen, zauberhaften Ruhe“ eines Zusammenhanges gebracht. Er ist es, der Wohlgefallen und Ordnung stiftet; eine Kulturleistung also des Schauenden. Heißt dies dann aber nicht, dass er in diesem Schauspiel der Natur am Ende nur seine eigenen Sichtverhältnisse durchsetzt? Angesichts einer unsten, abgründigen Natur verdankt sich dieser feste „Standpunkt“ der Stetigkeit eines doppelt gefestigten Blicks. Auf der einen Seite historisch: in der beständigen Rückbindung der Reise auf antikisierende Humanität; auf der anderen anthropologisch: im Vertrauen auf aufgeklärtes

9 Ausgehend von Petrarca's Aufstieg auf den Mont Ventoux hat Bernhard Waldenfels die Ästhetisierung der Landschaft als „ästhetisches Surrogat“ für eine substantielle Ordnung festgehalten, die neuzeitliche Rationalisierungen der Natur entzogen haben. Ders.: Gänge durch die Landschaft, in: Manfred Smuda (Hg.), *Landschaft*. Frankfurt a.M. 1986, S. 29-43, S. 29ff. Zumindest literarische Landschaftsmalerei hat im Grunde seit der Erfindung der Kunstwelt Arkadiens ungleich mehr im Sinn als nur Ersatzbeschaffung: Es fragt sich, ob dies nicht vielmehr als ein semiotischer Übergang anzusehen ist, der den menschlichen Blick auf die Natur nicht mehr paradigmatisch, unter kosmologischen, philosophischen oder mythischen (Venus) Gesichtspunkten lenkt, sondern ihn syntagmatisch, als metonymisches Naheverhältnis neu veranlagt: Der Betrachter der Natur kommt seiner Natur näher.

10 Dahinter steht eines der leitenden Konzepte in Goethes Kunstanschauung, der Begriff der Steigerung, konzeptionelle Errungenschaft der Italienreise. Vgl. Jean Lacoste: *Voyage en Italie de Goethe*. Paris 1999, Kap. V, hier bes. S. 78ff.

11 Ideengeschichtlich weit ausholend gewürdigt von René Michéa: *Le Voyage en Italie de Goethe*. Paris 1945, Kap. IV, 4, S. 436ff.

Verstandesvermögen im Einklang mit ständischem Betragen. Von daher wird Natur also erst durch Kultur schön und gut.

Doch es ist nur die eine Seite. Denn die energetische Entladung des Vulkans entäußert sich genaugenommen in zwei höchst gegensätzlichen Erscheinungen: Als tödliches Ödland und, in der ferneren Umgebung, im üppigen Garten Campaniens. Müsste angesichts dieses Doppelbildes nicht auch die menschliche Natur von beiden Seiten her aufgefasst werden? Goethe hat diskret, aber beziehungsreich, auch dies bedacht. Gewiss, Bildung und Kultur schaffen den Rahmen von Humanität. Doch das Faszinosum, das der brennende Berg auf alle Reisenden ausübt, war dadurch nicht einfach erledigt. Goethe hat ihm in einem komplementären Wahrnehmungsgeschehen Rechnung getragen. Auf dem Höhepunkt des nächtlichen Schauspiels kehrt er plötzlich die Blickrichtung um: Vom Panorama auf den „Vordergrund“, vom Betrachteten auf die Betrachtende neben ihm, auf seine schöne Gastgeberin. Das Draußen identifiziert gleichsam retroversiv das Drinnen. Die Frau wird zur Widerspiegelung dessen, was „Natur“ zur Kultur beizutragen hat. Der Effekt ist, bei aller Diskretion des Ausdrucks, erheblich. Das dunkle Leuchten des Vulkans – selbst der Mondschein darf nicht fehlen – lässt die Herzogin „immer schöner werden“. Goethe selbst vergisst Zeit und Stunde – ein stilles Zeichen dafür, dass ein zartes erotisches Moment im Spiel ist? Der treuliebende Herder jedenfalls, zwei Jahre nach ihm in Neapel, hat alle Mühe, seiner argwöhnischen Caroline zu versichern, dass die „höchste Sinnlichkeit und Wollust“, die er hier wie nirgends sonst empfindet, keine „Attachements“ zur Folge habe.¹² Von Flaubert ganz zu schweigen, der seine sexuellen Ausschweifungen in Neapel umstandslos dem vulkanischen Reizklima zuschreibt.¹³ Die dunkle Magie des Vesuv: Sie findet, so mag Goethe zu verstehen geben, ihre „geisterhebende“ (209,15) Entsprechung im Ewig-Weiblichen, das uns hinanzieht. So gesittet eine kulturell bereinigte Schönheit auch erscheint – zu einem „unglaublichen Bild“ kann sie sich erst vervollständigen, wenn die unbändige Energie im Innern der Natur in ihr zumindest als sinnliche Anmutung fortwirkt.

Nähe und Ferne – Goethe spricht sein Ordnungsschema selbst an (370,8) – stehen mithin für zwei gegenläufige Einstellungen zur Natur. Sich unmittelbar auf sie beziehen zu wollen (Nähe) ist, wie er sich ausdrückt, „sinneverwirrend“ (233,21). Dem kann nur naturwissenschaftliche Observation vorbeugen: Der analytische Blick auf Einzelheiten, Differenzierung, Systematisierung. Sie sich mittelbar – kulturell – anzueignen, wäre erst sinnstiftend. Kein Zweifel besteht des-

12 Johann Gottfried Herder: *Italienische Reise*. Hg. u. komm. v. Albert Meier und Heide Hollmer. München 1988, S. 322f.

13 Zit. bei Dieter Richter: *Der Vesuv. Geschichte eines Berges*. Berlin 2007, S. 87f. Die erotische Deutungstradition des Vesuv reicht bis zu Susan Sonntag: *The Volcane Lover*. London 1992, eine Wiederaufnahme der Dreiecksgeschichte von Sir William Hamilton, Emma und Lord Nelson.

halb, worin der Mehrwert liegen soll. Das Schreckliche mit dem Schönen zu vermitteln, wie es romantische Kunst später, zumal in Frankreich postuliert, mochte er sich nicht zu eigen machen. Beides zusammengenommen brächte nur eine „gleichgültige Empfindung“ – ästhetische Anästhesie – hervor. Der Kultivierung der Natur, nicht schon ihr selbst, verdankt sich daher die Schönheit des Humanen. Dennoch bleibt die urwüchsige Natur auch in menschlicher Hinsicht Primärenergie. Ihr Bewegungsprinzip belebt sogar die unbelebte Materie, wie die Lava bezeugt. Ihre ständige, bedrängende, ‚wilde‘ Vitalität hat Zivilisation und Kultur erst hervorgerufen. Es gilt deshalb zugleich die Umkehrung: *An* Natur, selbst dort, wo sie systemisch auf Distanz gehalten wird, kann Kultur erst in Erscheinung treten, wie lebensphilosophische Kritik dies in Erinnerung gerufen hat, um den großen Denk- und Wissenskonzepten der zweiten Moderne einen Weg aus ihrer „Tragödie der Kultur“ (Georg Simmel) zu weisen.¹⁴

2. Chateaubriands Rückverwandlung von Bildung in Bilder (*Voyage en Italie*)

Was aber geschieht, wenn einer klassisch-aufklärerischen Episteme die Bindekraft schwindet? Historisch gewendet: Warum brachte sich romantische Kunst, besonders heftig in Frankreich, gerade in der Abgrenzung gegen dieses Ancien Régime in Stellung? Ihre Selbsterklärungen lassen keine Zweifel: Ihr ästhetischer Umbruch steht in Verbindung mit dem politisch-gesellschaftlichen von 1789. Zumal die Terreur-Jahre offenbart haben, dass die revolutionären Gottheiten, die im *fête de la nature* und im *culte de la raison* beschworen wurden, eben jenen Rückhalt verweigerten, in deren Namen sie in den ideologischen Himmel gehoben wurden. Was blieb von der überkommenen Vernunftkultur?

L'avenir n'a point de précurseur. Le guide de la vraisemblance, de la probabilité n'existent plus. L'homme erre dans la vie comme un être lancé dans un élément étranger.¹⁵

Vergangenheit – politisch, gesellschaftlich, ästhetisch – war unzuständig, pathologisch geworden. Zukunft musste jenseits von Tradition neu initiiert werden. Um es von Goethe her zu sagen: Eine klassische Lösung (wie die seine) konnte nurmehr als schmerzlicher Bezugspunkt einer Ablösung in Betracht kommen. Die Französische Revolution hat jedoch nicht nur die äußeren Verhältnisse umgestürzt. Weiter reichten wohl ihre Auswirkungen auf die Welt-Anschauung. Der millionenfache Erfolg von Melodrama und *roman noir* zeigt, mit welcher Wucht ihr Trauma sich in deren drastischen Phantombildern entlud.¹⁶

14 Vgl. Wilhelm Perpeet: Kulturphilosophie, in: Archiv für Begriffsgeschichte 20 (1976), S. 42–99.

15 Mme de Staël: Des circonstances actuelles qui peuvent terminer la révolution (etc.). Hg. von Lucia Omacini. Genf 1979, S. 2.

16 In einer bedeutenden Bestandsaufnahme des epochengeschichtlichen Umbruchs hat der Marquis de Sade die literarischen Konsequenzen gezogen und das melodramatische Genre als unmittelbaren modernistischen Reflex gewürdigt: „Convenons seulement que ce genre

Im ‚happy end‘ kam jeweils nur das Bedürfnis nach einer moralischen Vergewisserung zum Ausdruck. Realität war hingegen, dass die menschliche Leidenschafts-natur, wenn sie entfesselt wird, kriminelle Eruptionen auslöst. Diese Ansicht hatte sich in einem populären Zeitzeichen niedergeschlagen: Der französischen Eroberung Neapels 1798, die mit einem Ausbruch des Vesuv zusammenfiel. Beide Ereignisse wurden sogleich symbolisch in Verbindung gebracht. Der verbreitete Reiseführer von Creuzé de Lesser aus dem Jahre 1806 bietet sie bereits als Topos einer patriotischen Vesuvlektüre an.¹⁷ Chateaubriands literarische Studie *Le Vésuve* spielt darauf an und übernimmt ihn in seinen *Voyage en Italie* (1468)¹⁸; Mme de Staëls Roman *Corinne ou l'Italie* bezieht sich auf beide.

Chateaubriand hat den Vulkan im Januar 1804 bestiegen. Sein Bericht hat Züge einer Gelegenheitsarbeit. Sie gewährt aber gerade dadurch unverstelltere Aufschlüsse über seine Schreibkunst und ihre Motive. Nichts Geringeres kommt dabei zum Vorschein als die ästhetische Enteignung, die die Französische Revolution auch der zeitgenössischen Diskurslandschaft zugemutet hat. Souverän, mit leichter Hand ruft Chateaubriand die Besichtigungs- und Besprechungsmuster einschlägiger Italienreisen auf – doch nur, um sie durchgehend im Sinne einer intertextuellen Palinodie zu unterlaufen.¹⁹ Ihre Diskurstradition ist Gegenstand einer Aufhebung geworden. Der Reisende verschafft sich auf diese Weise eine Schreibfläche, auf der er, anknüpfend, sich abwendend, die Entfremdung abbildet, die ihm die revolutionäre Zeitenwende zumutet. Er hat im übrigen später, als auch dieses Bruchstück seiner Reise in der großen Konfession der *Mémoires d'outre-tombe* aufgegangen war,²⁰ die stofflichen Quellen seiner Dis-

[...] n'est assurément pas sans mérite; il devenait le fruit indispensable des secousses révolutionnaires dont l'Europe entière se ressentait.“ Vgl. Marquis de Sade: *Idée sur les romans*, in: ders., *Œuvres complètes du Marquis de Sade*. Bd. X. Hg. von Gilbert Lély. Paris 1967, S. 3–22, hier S. 14f.

17 Auguste Creuzé de Lesser: *Voyage en Italie et en Sicile*. Paris 1806, S. 166.

18 Vgl. die Ausgaben von Maurice Regard und seine „Introduction“ zu François-René de Chateaubriand: *Œuvres romanesques et voyages*. Bd. II. Paris 1969, S. 1405–1424, hier S. 1420; Text S. 1464–1470. Dazu die Ausgabe der: *Voyage en Italie*. Hg. von Jean Maurice Gautier. Genf 1969, Vesuv-Kap. S. 108–115 sowie die (komm. u. textkritische) Ausgabe des Vesuv-Artikels von 1806 von Juan Rigoli in seiner Studie: *Le Voyageur à l'envers*. Montagnes de Chateaubriand. Genf 2005, S. 125–137.

19 Das selbe Verfahren findet Anwendung auch in seinem *Itinéraire de Paris à Jérusalem*. Dem darin enthaltenen *Voyage de la Grèce* hat Hans Peter Lund eine paradigmatische Analyse gewidmet, die den Wahrnehmungs- und Schreibprozess detailliert aufdeckt und seine modernistische Wendung auf den historischen Bruch von Vergangenheit und Gegenwart als einer Erfahrung des Abgrundes zurückführt. Vgl. Hans Peter Lund: *Les tombeaux vides. Le Voyage de la Grèce de Chateaubriand*, in: Filippo Martellucci (Hgg.), *L'instinct voyageur. Creazione dell'io e scrittura del mondo in Chateaubriand*. Padua 2001, S. 87–98.

20 Dass in Chateaubriands Œuvre alles im großen Werk der *Mémoires d'outre-tombe* aufgeht, wie es Marc Fumaroli entwickelt hat, gilt auch für die Italienreise. Im Grunde wird alles von der übergreifenden Struktureinheit der (Lebens-) Reise zusammengehalten und begründet so auch den Schreibprozess Chateaubriands als nicht ankommende Fortbewegung, dessen

kursreise selbst aufgedeckt. Mehr noch – dort heißt es, rückblickend auf die Vesuv-Episode von damals: „Je me pillais, je jouais une scène de [mon récit] *René*.“²¹ René, das ‚alter ego‘ dieser romanesken Autobiographie, hatte auf seiner ideengeschichtlichen Abschiedstour auch den Ätna bestiegen und sich in ihm identifiziert: „[C]e tableau“, erklärt er, „montre l’image de mon caractère et de mon existence“: d.h. „Toute ma vie, j’ai eu devant les yeux une création à la fois immense et imperceptible et un abîme ouvert à mes côtés [...], dont je découvrais les entrailles brûlantes entre les bouffées d’une noire vapeur.“²² Die Erzählung war allerdings bereits 1802 erschienen, also einiges vor Chateaubriands eigener Reise. Der Vesuv, die Italienreise insgesamt, stand damit bereits von vornherein unter dem ‚romantischen‘ Standpunkt des Helden und seines *mal du siècle*.²³ Die reale Reise realisiert mithin die literarische Fiktion. Die Implikationen sind beträchtlich. Ohne Italien je gesehen zu haben, vollzieht sie sich als ein fortlaufendes Wiedererkennen seiner Voreingenommenheiten. Dies gilt nicht nur für den sentimentalischen Blick Renés. Was der Autor mit seinen Augen sieht, ist ganz allgemein zunächst aufgesucht. Er verifiziert an Ort und Stelle jeweils antikes Bildungswissen, archäologische Kenntnisse, philosophische und literarische Verbindungen, touristische Vorgaben, ergänzt mit eigenen, individuellen Beobachtungen. Doch auch das gehört zum Repertoire. Kurz und bündig resümiert die Vesuv-Episode damit – repräsentativ – das dichte Hintergrundkontinuum, von dem das Kulturbild der neapolitaner Landschaft lebt.²⁴

Wie René macht also auch Chateaubriand, jetzt im Format eines italienischen Reisetagebuches, Inventur der mitgeführten Anschauungen. Sie beherrscht den Vordergrund des Textes. Die Annäherung an den Gipfel geht jedoch einher mit einer gegenläufigen Abwendung von Wertigkeiten, die dieses Itinerarium traditionell begleiten.²⁵ Dazu einige markante Beispiele. Obligatorische Station des

Modernität bei seinem Erscheinen als Monster angesehen wurde, das mit nichts Ähnlichkeit habe. Vgl. Marc Fumaroli: Chateaubriand – Poésie et Terreur. Paris 2003, etwa S. 41 u.ö.

21 François-René de Chateaubriand: *Mémoires d’outre-tombe*. Hg. von Maurice Levaillant und George Moulinier. Bd. I. Paris 1951, XV, 7, S. 529.

22 Chateaubriand: *Œuvres romanesques et voyages*, Bd. I, S. 124, Juan Rigoli verweist darauf, ohne daraus Konsequenzen für seine Interpretation zu ziehen. Rigoli: *Le Voyageur à l’envers*, S. 79.

23 Vgl. Laurent Cantagrel: *De la maladie à l’écriture. Genèse de la mélancolie romantique*. Tübingen 2004, S. 146ff. (*Génie du Christianisme*).

24 Im großen Maßstab und zu einer mythographischen Strategie gesteigert in den *Mémoires d’outre-tombe*, in denen er seine individuelle Geschichte zu einer *allégorie* der Geschichte allgemein macht, deren Epochenumbruch er verkörpert. Vgl. Jean-Christoph Cavallin: Chateaubriand mythographe. Autobiographie et injonction du mythe dans les *MOT*, in: *RHLF* 98 (1998), S. 1087–1098.

25 In der Tendenz bereits erkennbar in den späten Reisebeschreibungen. Vgl. Etwa Creuzé de Lesser (*Voyages en Italie et en Sicile*, S. 164), der den Abstieg in den Krater, wie Chateaubriand, deeskaliert. „Voir Naples, et puis partir“, fasst er seine aufgeklärte Einstellung gegen italienische Reisebeschreibungen der Aufklärungszeit zusammen. Ebd., S. 73.

Aufstiegs bildet eine Eremitage auf halber Höhe. Sie ist, wie in anderen Reisebeschreibungen, wolkenverhangen und windbestürmt (1465). Vesuv-Pilger tragen sich traditionell ins Gästebuch ein. Chateaubriand blättert: Eine Reihe bedeutender Namen – durchweg unbedeutende Einträge. Sein Fazit: Sehr große Objekte sind nicht geeignet große Gedanken hervorzubringen.²⁶ Noch bevor er den Krater erreicht, hat er mit dem Blick Renés eine lange Deutungstradition des Vesuv entzaubert, die ihm erhabene Gefühle zuschreibt.²⁷ Diese Revokation aufklärerischer Postulate gibt das Motto für den weiteren Weg vor. Die scheinbar zufälligen Einzelheiten nehmen es bildhaft auf: Nur eine abgemagerte, ärmliche, kränkliche Frau kommt ihm entgegen, wo sonst die Abhänge touristisch überlaufen sind. Je höher er steigt, desto geringer wird die Sicht – eine einzige Enttäuschung für jede *concupiscentia oculorum*. Sehend macht ihn deshalb erst ein substituierter Blick: Dantes Höllengemälde (Inf. XIV, V. 8–/13/28–30).²⁸ Erst also Literatur stattet Natur mit Erkenntnis aus, nicht umgekehrt – ein bezeichnendes Moment aus dem Abgesang auf die *imitatio naturae*. Schließlich ruft er mit Plinius Horror, Furor und Tod, die topischen Wirkmomente des Ortes auf, um sie provozierend zu leugnen: Er lässt sich in aller Ruhe – „tranquillement assis“ (1469) – am ‚Rachen des Kraters‘ nieder. Seine Geste hat jedoch Methode: Sie zielt darauf, ihn als erhaben über die vorgezeichnete Erhabenheitsreaktion zu stilisieren. Schließlich der Abstieg in den Abgrund des Kraters selbst: Von Absturz ist die Rede („*précipiter*“), unbeschreiblichem Chaos, flüssigem Feuer, rauchenden Schlünden (1468), tödlichem Schweigen (1469). Doch genaugenommen ist es der Erlebnisreisende, der dies in ein effektiv erstarrtes Szenarium hineinsieht. In einer Fußnote nimmt er im Übrigen zugleich alles wieder zurück: In den Krater abzusteigen bedeutet ungleich mehr Mühe als Gefahr (1467; Anm. A).

Den subtilsten Akt eines diskursiven Widerrufs der Italienreisetradition hat Chateaubriand in den beschließenden *réflexions philosophiques* (1469) ausgeführt. Verdeckt spielen sie auf Petrarcas Kunstbrief über seine Besteigung des Mont Ventoux an – um sich abermals dagegen abzusetzen.²⁹ Bei seiner Reise in den

26 „Cela me confirme dans une idée que j’ai depuis longtemps: les très grands sujets, comme les très grands objets, sont peu propres à faire naître les grandes pensées.“ Chateaubriand: *Œuvres romanesques et voyages*, Bd. II, S. 1466.

27 Diese anti-sublime Strategie Chateaubriands hat J. Rigoli anhand zahlreicher Referenztexte überzeugend rekonstruiert. Rigoli: *Le Voyageur à l’envers*, für den Vesuv vgl. S. 69–100.

28 Nicht auszuschließen ist überdies ein intertextueller Dialog mit St. Preux in Rousseaus *Julie ou la Nouvelle Héloïse* und seine Wanderung in den Walliser Voralpen (22. Brief), der seine Naturwahrnehmung seinerseits am Vorbild von Petrarca schult – und differenziert: im Sinne radikaler Selbstbezüglichkeit (vgl. bereits Jean-Jacques Rousseau: *Emile ou de l’éducation*, in: ders., *Œuvres complètes*. Bd. IV. Hg. von Bernard Gagnebin und Marcel Raymond. Paris 1969: „L’homme naturelle est tout pour lui: il est l’unité numérique, l’entier absolu, qui n’a de rapport qu’à lui-même ou à son semblable.“ Ebd., S. 249.

29 Oder hat er in Petrarcas Epistel, wohl sechzehn Jahre nach der Besteigung verfasst, den fiktiven Charakter erfasst, dem die Realien des Litteralismus untergeordnet wurden, um die

Süden Frankreichs 1802 hatte er in Vacluse Station gemacht, die Sorgue bis an ihre Quelle zurückverfolgt und aus dem *Canzoniere* „Italia mia“ (CXXVII) zitiert.³⁰ Jetzt bezieht er sich seinerseits, an der richtigen Stelle, auf Augustinus; unterstellt seine Existenz wie Petrarca einem *dissidio*, hin- und hergerissen zwischen den irdischen und überirdischen Postulaten von „Providence“ und „hasard“ (1470) – doch nur, um auch hierdurch seine Unzugehörigkeit auszudrücken: Petrarca vergewissert sich auf dem Gipfel eines inneren Zieles des Lebenswegs³¹ (auch wenn er bis zuletzt Not hat, ihm zu folgen). Chateaubriand hingegen muss es bei Fragen belassen. Vorsehung und Zufall antworten ihm nicht. Von Augustin lässt er sich gerade sein *mal du siècle* bestätigen. Die Dinge des Lebens, zitiert er aus dessen *Epistolae*,³² seien „pleines de misères et l’espérance vide de bonheur“ (1470). Nichts könnte seine Revokation drastischer herausstellen als das Blickgeschehen oben auf der Höhe. Beide nehmen panoramatisch das Ganze des Lebens in den Blick. Petrarca fasst eine *mutatio animi*, von sinnlicher zu geistiger Erhöhung, ins Auge. Chateaubriand hingegen steigt geradezu sinnbildhaft auf den Grund des Kraters ab. Auch dort öffnet sich ihm ein Blick. Aber er erschließt keinen Ausblick, sondern nur Einblicke in die Tiefen der Erinnerung (die ihm nicht das Glück einer *mémoire involontaire* wie bei Proust verspricht): an seine Reise nach Amerika; das heimatliche Schloß, sein Exil in England; neben Augustin und Petrarca Bildungsreminiszenzen an Vergil und Scipio.

Zwar beschäftigt den Reisenden alles, was ihm begegnet. Einen Übergang von sich zum Geschauten und Bedachten findet jedoch nicht statt. Einen der Gründe hat bereits die Erzählung *René* ausgesprochen; hier wird er explizit: Der Krater des Vesuv, die Pforte der Natur, öffnet auch ihm nur einen Eingang zur Hölle. Eine Vergewisserung in der Unmittelbarkeit der Natur verbürgt für keine rousseauistischen Ursprungsgewissheiten mehr. Die Worte, die er gebraucht, laufen alle auf tödliche Zurückweisung hinaus: Wüste; schwarzer Abgrund; Ort des Schreckens; Schutthalden; Chaos. Natur hat keinen privilegierten Sinn für den Menschen. Die Macht, die sie hat, übt sie als zerstörerische Gewalt aus. Chateaubriand teilt diese Einsicht mit Goethe. Er zieht daraus jedoch einen umstürzend anderen Schluss: Einen kompensatorischen Fernblick auf den Vulkan lässt er nicht mehr zu. Die fragenden Blicke, die er ergründend auf ihn richtet, werden unbeantwortet auf ihn zurückgeworfen. Entsubstantialisiert wie das Naturschauspiel ist, bietet es ihm lediglich eine Projektionsfläche für seine eigenen Ansichten. Er erfährt sich als modernes Subjekt, das seinen Halt in Selbstreflexivität

allegorische Bedeutungsleistung zu steigern? Vgl. Michaël Jacob: *Paesaggio e letteratura*. Florenz 2005, S. 89–99.

30 Chateaubriand: *Mémoires d’outre-tombe*, B. XIV, 2, S. 479–481.

31 Francesco Petrarca: *Familiarum rerum libri*, in: ders., *Epistole*. Hg. von Ugo Dotti. Turin 1983, IV, 1, S. 130, 131.

32 Rigoli: *Le Voyageur à l’envers*, S. 136, Anm. 21 („rem plenam miseriae, spem beatitudinis inanem“, S. 1470).

suchen muss. Dass Chateaubriand damit früh ein mediales Ereignis der romantischen Epoche vorweggenommen hat, bestätigt sich, wenn Daguerre auf dem Weg zur Erfindung der *Daguerrotypie* das außerordentlich populäre Augentheater des *Dioramas*, einen fernen Vorläufer des Kinos populär gemacht haben wird. Dort wie hier verändern sich die Ansichten ja nach den wechselnden (semantischen) Beleuchtungen und versetzen das Vorstellungsvermögen in eine dezentrale Reisebewegung.³³ Chateaubriand hat im Übrigen bereits zuvor im *Génie du Christianisme*³⁴ erklärt, dass Ruinen beispielsweise erst im Verhältnis zu ihrer – wechselnden – Umgebung ansprechend werden. Er begreift Wahrnehmen bereits grundlegend als *jeu d'optique*. Das Bild, das ein solches Wechselspiel zwischen Betrachtetem und Betrachter ergibt, erzeugt kein „großes Ganzes“ (Goethe) mehr, sondern nur noch ‚perspektivische Illusionen‘. Mit der Folge, dass das Subjekt der Reise nicht sie, sondern sich in ihr abbildet. Insofern liegt seinem Bericht ein retrovertierter Blick zugrunde, aus dem die Modernität einer selbstreflexiven Wahrnehmung spricht.³⁵ Doch auch dies verschafft ihm – pathogene – Erkenntnis, gewissermaßen als *Anagnorisis* seiner Identität als einer verlorenen.

Goethe hat im Angesicht unbeherrschter Natur Zuflucht in einer Kultur der Selbstbeherrschung gesucht. Chateaubriand gibt nirgends zu erkennen, dass dem Leser des Augustinus und Petrarca diese ‚Konversion‘ noch offen stünde. Er vertieft seine Erfahrung der Retroversion vielmehr seinerseits im Gegenbildschema von Hölle und Paradies. In enger Anlehnung an Petrarca³⁶ lässt auch er für einen Moment den Wolkenvorhang aufgehen. Petrarca erfasst, fast geographisch-abstrakt, den weiten Horizont der Himmelsrichtungen, um diesen irdischen Blick dann sogleich – zufällig, gezielt – mit einer Stelle aus Augustins *Confessiones* zu korrigieren.³⁷ Für Chateaubriand hingegen öffnet sich der Golf von Neapel wie ein ‚Paradies‘. Doch der Topos der Reiseliteratur bleibt eine Augenblicksvision. Der Wolkendampf schließt die Aussicht sogleich wieder. Mehr noch: Sie ist auf fundamentale Weise relativiert. Paradiesisch erscheint ihm die Campania nur im Kontrast zum höllischen Vulkan vor ihm: „[C]’est le Paradis

33 Vgl. Jonathan Crary: *Techniques of the Observer. On Vision and Modernity in the 19th Century*. Cambridge, Mass./London (1990) ¹⁰2001, S. 112ff.; Heinz Buddemeier: *Panorama. Diorama. Photographie. Entstehung und Wirkung neuer Medien im 19. Jh.* München 1970, etwa S. 45.

34 François-René de Chateaubriand: *Le Génie du christianisme*. Hg. von Maurice Regard. Paris 1978, S. 883f.

35 Vgl. dazu das Seitenstück von Verf.: *Kunst und Subjektivität. Von der Geburt ästhetischer Anthropologie aus dem Leiden an Modernität - Nodier/Chateaubriand*, in: Reto Luzius Fetz, Roland Hagenbüchle, Peter Schulz (Hgg.), *Geschichte und Vorgeschichte der modernen Subjektivität*. Berlin/New York 1998, Bd. II, S. 901–941.

36 Wie ihn Jens Pfeiffer analysiert hat (Jens Pfeiffer: *Petrarca und der Mont Ventoux*, in: GRM 47 [1997], S. 1–24, S. 21f.).

37 Karlheinz Stierle: *Francesco Petrarca. Ein Intellektueller im Europa des 14. Jahrhunderts*. München 2003, S. 335.

vu de l'Enfer.“ (1469) Er beherrscht das *tableau*, bestimmt also, mit Goethe zu sprechen, seinen „Standpunkt“. Ausdrücklich heißt es: „[L]’espèce de terreur qu’il inspire n’est point affaiblie par le spectacle d’une ville fleurissante à ses pieds.“ (1467) Nichts an dieser Paradiesvorstellung lässt noch auf einen Mythos des Ursprungs schließen. Da sie von Dante inspiriert ist, bekennt sie vielmehr im Umkehrschluss ihre Zugehörigkeit zur Welt der Wunschbilder.

Was diesen Fall jedoch so brisant macht, ist, was Chateaubriand mit Goethe verbindet und die beiden zugleich unterscheidet: der Bezug zur humanistischen Bildung und Gelehrsamkeit. Chateaubriand verfügt auf seine Weise umfassend darüber. Eine Aussicht auf eine Heimwelt (um ein schönes Wort Husserls zu gebrauchen) bieten sie ihm jedoch nicht mehr. Er besitzt sie wie Requisiten. Nicht nur die Natur also, sondern auch die Kultur scheint dem Menschen keine Sinngarantie zu gewähren. Mit der Konsequenz, dass das Ich, das sich solchermaßen selbst ausgesetzt sieht, angesichts des Vesuv sich selbst ins Bild eines Vulkan rückt. Wie hatte es sich schon in *Le Génie du Christianisme* („Du vague des passions“) charakterisiert? „L’imagination est riche, abondante et merveilleuse, l’existence pauvre, sèche et désenchantée.“³⁸ Und, noch einmal, nicht humoralpathologisch, sondern kulturkritisch und an Prägnanz kaum zu überbieten: „On habite avec un cœur plein, un monde vide.“ (Ebd.) Die Lava des Innenlebens und die Wüste der Außenwelt haben sich unversöhnlich dissoziiert. Das beste Beispiel für diese hermeneutische Entzweiung gibt der Italienreisende selbst. Mit lebhafter Phantasie, schnellen Notationen, rastlosen Blicken, gedanklichem Pointillismus überzieht er alles, was ihm begegnet. Für sich selbst genommen aber haben diese Gegenstände stets nur das eine zu sagen: „ruine“; „vanité“ (1431) und „mort“ (1439). „Chaque homme porte en lui un monde composé de tout ce qu’il a vu et aimé et ou il rentre sans cesse, alors même qu’il parcourt et semble habiter un monde étranger.“ (1445) Die Konsequenz seiner Reise ist deshalb, im genauen Sinne des Wortes, Selbst-Entfremdung als pathogener Anfang einer Selbsterfindung.

Der brisante Kern von Chateaubriands Vesuv-Episode liegt jedoch darin, dass er mit ihr eine Erklärung dafür gibt, warum auch Bildung und Kultur, das Rettende bei Goethe, ihre humane Kompetenz eingebüßt haben. Er bringt seinerseits die Vulkanausbrüche mit den Revolutionen in Verbindung, die ganze Reiche ruiniert haben. Unausgesprochen gemeint ist die Französische.³⁹ Um ihr Verständnis ringt er schon seit seinem *Essai sur les révolutions*, 1797 im Londoner Exil veröffentlicht. Dort ging es darum, diese „tragédie renversante“ in einer höheren

38 Chateaubriand: *Le Génie du christianisme*, S. 714.

39 Die Terreur insbesondere war, dem intensiven Nachweis von M. Fumaroli zufolge, das – pathogene – Initiationsereignis für Chateaubriands politische Poesie, die in immer neuen Anläufen dieses Erweckungstrauma verarbeitet, um schließlich in den *Mémoires d’outre-tombe* einen unvergleichlich modern-antimodernen Ausdruck zu finden. Vgl. Fumaroli: Chateaubriand, etwa S. 41ff. u.ö.

Vernunft der Geschichte aufzufangen. Sein ‚Versuch‘ mißlingt; er bricht ihn ab: Diese Revolution ist inkommensurabel.⁴⁰ Sie gleicht dem Vulkan. Die dunkle Lava vor ihm setzt die „orgie noire“ (*Essai*, 269) des geschichtlichen Umbruchs ins Bild. Erst diese ikonographische Korrespondenz deckt schließlich die ganze Tragweite dieses Kultursturzes auf. Denn verschlüsselt gibt sein Bericht zu verstehen, dass verheerender als alle Naturkatastrophen, obwohl sie „la face de la terre et des mers“ (1469) veränderten, sich die Revolutionen der Geschichte erwiesen haben. Welches waren, fragt er, die Merkmale der Zivilisation, die die Ausgrabungen von *Pompei* und *Herkulanum* ans Licht gebracht haben? Folterinstrumente und angekettete Skelette (1469). Abgründiger als alle Vulkane ist menschliches Handeln; Geschichte zivilisatorischer Schadensbericht. In der Perspektive des Vesuv enthüllt Kultur eine verhängnisvollere, weil willentlichere Unnatur als die geistlose Natur selbst. Es ist, als wolle er Giambattista Vico bewahrheiten, der in seiner *Scienza Nuova*, lange vor der Terreur, einer voll entfalteten Rationalität eine nicht mehr zu überbietende „Barbarei der Reflexion“ vorhergesagt hatte.⁴¹ Wer sie wie Chateaubriand (und seine Familie) am eigenen Leib erfahren hat, kann deshalb inmitten eines Vulkans ruhiger sein („tranquillement assis“) als in den Exzessen der Terreur. Hierin gründet zuletzt auch seine palinodistische Überschreibung der Italienreiseliteratur. Wer wie er in die Moderne vertrieben wurde, kann der Diskurstradition nur noch ein Abstandserlebnis abgewinnen. Umgekehrt leitet sich daraus aber auch die neue, weltenschmerzliche Erhabenheit („assis à la bouche du volcan“, 1467) desjenigen ab, der, wenn es – mit Goethe zu sprechen – ums „große Ganze“ geht, es eigenschöpferisch mit sich selbst auszumachen hat.

Deshalb die Frage zu Beginn des *Essai sur les révolutions*: „Qui suis-je?“ Die *réflexions philosophiques* der Vesuv-Meditation bekräftigen die Antwort des *Génie du Christianisme*. Die „calamités du siècle“ (*Essai*, 46) führten auf den Grund dieser neuen Verwiesenheit auf sich selbst. Sie hat von einer doppelten Verlust-erfahrung auszugehen: die sinnstiftenden Horizonte von Natur und Kultur sind ihr gleichermaßen verschlossen. Anthropologisch gewendet: Weder Instinkt- noch Verstandesvermögen agieren im Namen einer ihnen innewohnenden letzten, unverbrüchlichen Idee. Was in ihrem Namen behauptet wird, sind Illusionen von geradezu weltanschaulicher Unbeständigkeit („inconstance“), weil Zeit und Schicksal unterworfen.⁴² Was bleibt? Die grundlegende Einsicht, dass Anschauungen eine Bestandsgarantie elementar nur in Bezug auf den Anschauenden haben. An diesem Punkt aber stößt Chateaubriand auf die modernistische

40 Vgl. die historisch-systematische Situierung dieses Schwellenwerkes bei Paul Geyer: *Moder- nität wider Willen*. Chateaubriands Frühwerk. Frankfurt a.M. 1998, S. 55ff.

41 Vgl. Verf.: *Auf der Höhe einer abgründigen Vernunft*. G.B. Vicos Epos einer Neuen Wissen- schaft, in: Roland Galle, Helmut Pfeiffer (Hgg.), *Aufklärung*. München 2007, S. 149–170.

42 „Les temps varient, et les destinées humaines ont la même inconstance. La vie, dit la chan- son grecque, fuit comme la roue d’un char.“ Chateaubriand: *Œuvres romanesques et voyages*, Bd. II, S. 1469.

Frage schlechthin: Welchen Halt, welche Gewissheit kann die Selbstreflexivität gewähren? Sie ist nur auf ein Beziehungsverhältnis, nicht aber auf ein Erfüllungsziel festgelegt.⁴³ Er selbst, aber auch Charles Nodier oder Senancour haben dies mit Empfindungen der Leere, Bodenlosigkeit, Absenz quittiert – ganz im Gegensatz zu den Himmelsstürmern, die das sogenannte *Ältesten Systemprogramm des deutschen Idealismus* verfasst haben. Dort heißt es: „[D]ie erste Idee ist natürlich die Vorstellung von mir selbst, als einem absolut freien Wesen.“⁴⁴ Aber sie hatten um 1800 die Französische Revolution auch noch nicht am eigenen Leib erfahren.

Doch mitten im visuellen Rundgang durch den Krater lässt Chateaubriand nichts weniger als ein Naturwunder geschehen. So abrupt tritt es auf, dass es in einem umfassenden Sinne einer diskursiven Eruption gleichkommt. Der Reisende vertieft sich in die grotesken mineralogischen Verwerfungen der Lava. Doch dem naturkundlichen Blick tut sich unvermittelt eine spektakuläre Anmut („grâces“) des Sublimen auf. Das verkohlte Gestein („charbon éteint“, 1468) beginnt farbig zu leuchten; der gequält gewundene, unförmige Granit nimmt die organische Gestalt von geschwungenen *Akanthus*- und Palmblättern an; in der erstarrten Materie zeichnen sich ornamentale Figuren wie Rosetten, Fächer und Schleifen ab; sie ahmen Pflanzen und Tiere nach; imitierten Maserungen geschliffener *Achate*. Und, als Apotheose dieser Verwandlung, tritt aus dem wüsten Gestein schließlich die vollendete Skulptur eines weißen Schwans heraus, das Haupt unter seinem Gefieder, schlafend auf ruhigem Wasser – eine der kostbarsten lyrischen Preziosen des 19. Jahrhunderts.

Was ist geschehen? Der Blick des Betrachters hat – programmatisch – eine zur Anamorphose entstellte Natur erlöst und in der Form der Kunst errettet. So urwüchsig ungebildet wie dabei ihr roher Stoff ist, so wenig kann er aus sich selbst Gestalt werden. Es ist der Wahrnehmende, der sie in ihn hineinsieht. Soll Natur einen Wert haben, hat er ihn auf ihr abzubilden, nicht mehr umgekehrt. Einer *Imitatio* im antikisierenden Sinne ist damit, auch von dieser Seite her, jede Grundlage entzogen. „Vorahmung der Natur durch die Kunst“ hat Blumenberg diese Inversion der traditionellen Repräsentationsverhältnisse einmal genannt.⁴⁵ Wie aber könnte ästhetisches Handeln die kreatürliche Energie sinnvoll zur Entfaltung bringen? Chateaubriands Vesuv-Besteigung hat es auf seine Weise be-

43 Den Übergang von einer triadischen zu einer bipolaren Anthropologie als Folge einer romantischen Revolution hat Georges Gusdorf im (medizinisch fundierten) Bild des Androgynen nachvollzogen: ders.: *Le Romantisme*. Bd. II. Paris: 1993, S. 233ff. Die mittlere Instanz, die *anima sensitiva*, dem Empfindungsvermögen zugeordnet – Einzugsgebiet von Moral und Geschichte – wird damit zum eigentlich modernistischen Problem: Die Vermittlung des Gegensatzes von zerebralem (intellektivem) und vegetativem (irrationalem) System.

44 In: Jamme, Schneider: *Mythologie der Vernunft*, S. 11.

45 Hans Blumenberg: *Nachahmung der Natur. Zur Vorgeschichte der Idee des schöpferischen Menschen*, in: *Studium Generale. Zeitschrift für die Einheit der Wissenschaften im Zusammenhang ihrer Begriffsbildungen und Forschungsmethoden* 10 (1957), S. 266–283.

reits zum Ausdruck gebracht: im Projekt einer zweiten Natur. Die anmutigen Bilder, in denen seine Meditation aufgeht, sind kulturbedingt, insofern sie die Vorstellung des Wahrnehmenden realisieren; aber zugleich naturverbunden, indem die Natur ihm die Anstöße dazu gibt. Zum Schönen bereinigt hatte den schrecklichen Anblick auch Goethe. Doch wo er im vordergründigen Wirrwarr den Gesichtspunkt von Einheit und Ganzheit durchzusetzen versucht, belässt Chateaubriand ihm seine chaotische Vielgestaltigkeit und gewinnt ihr die neuartige Einstellung von Vielansichtigkeit ab: Wie die Lava schichtet sich ein Bild über das andere, über den ganzen Text hinweg.⁴⁶ Keines verdichtet sich zu einem Symbol, in dem alles aufgeht. Vielmehr wahren sie in einer Art Bildkettenreaktion ihre kreatürliche Unberechenbarkeit. So korrespondiert das vollkommene Schweigen im Krater mit jenem in den weiten Wäldern Amerikas. Kaum ist die Metaphorologie der Erinnerungen in Bewegung gesetzt, hebt sie das Sichtbare in seinen Evokationen auf; das Präsentische in der Parallelwelt der Reminiszenzen. Dieses setzt sich abermals über ein geläufiges Bildfeld in Bewegung, weitet sich in der metaphorischen Berührung mit dem Vesuv geradezu ins Autopoetische aus. Dabei spürt der Betrachter von Anfang seiner Notation an hinter der stummen, entstellten Gesteinslandschaft die Dynamik auf, die sie hervorgebracht hat. Unscheinbar beginnend mit den ständig abwärts rollenden Steinen; fortgeführt vom weißlichen Schaum der erkalteten Lava, dem Flüssigen des Feuers, weiter ausgreifend zum gekräuselten Meer, das im Wind kurz sichtbar wird und den Bildbogen schlägt zum heimatlichen Gefilde. Dann ausgreifend auf die Ufer Englands, Marylands, um schließlich in diesem Bilderfluss die eigentlich bewegende Ursache zu identifizieren, das Ich als *voyageur* auf seiner unabsehbaren Lebensreise: „Quand déposerai-je à la porte de mes pères le bâton et le manteau du voyageur?“ (1470) Wie René ist er auf der Suche nach Ursprüngen – jedoch ohne Aussicht auf Rückkehr oder Ankunft.

Eine Ursprungserfahrung gewährt ihm die Besteigung des Vesuvs gleichwohl, wenn auch nur in einem übertragenen diskursiven Sinne. Sie eröffnet ihm maßgebliche Einsichten in eine modernistische Schreibweise. Bis hin zu den *Mémoires d'outre-tombe* verzeichnet er sein Leben als einen Bewegungsraum, der keinen Ruhepunkt mehr kennt, weil ihn in einer ‚leeren Welt‘ („un monde vide“) weder Vorsehung noch Zufall eine Aussicht auf Ankommen vermitteln. Das flüssige Feuer, die sich fortwälzende Lava, das anbrandende Meer im Sturm: Sie werden vielmehr, unter dem Eindruck des *ennui d'être*, zum Sinnbild seines Lebensweges.⁴⁷ Sie sagen aus, dass der Natur, auch der menschlichen, die an ihrem

46 Chateaubriand: *Le Génie du christianisme*, I, V, Kap. 12: „Deux perspectives de la nature“, S. 589ff.

47 Bereits im *Essai sur les Révolutions* für sich und für moderne Kunst wegweisend entworfen. Er stellt hier schon einen unmittelbaren Zusammenhang her zwischen der unabsehbaren Gangart der politischen Revolution und einer modernistischen Schreibweise, die sich analog ständig in Bewegung halten muss: „[I]l survenait une révolution qui mettait toutes mes comparaisons en défaut; j'écrivais sur un vaisseau pendant une tempête, et je prétendais

Umtrieb teilhat, als solcher wirklich nur daran gelegen ist, ein generatives, sich unablässig verausgabendes Energetikum zu erhalten, das nichts als sich selbst will.⁴⁸ Sie setzt sich, wo sie kann, über alles hinweg, was sich zivilisatorisch ihrem Lauf in den Weg stellt. Herkulanum und Pompei belegen es.

Chateaubriand – darin besteht der hohe Aufschlusswert der Vesuv-Episode – hat dieser ideell enteigneten Natur den Appell entnommen, das Bild des Menschen entsprechend neu zu zeichnen. Im Ansatz unterzieht er es einer doppelten Revision. Mit Goethes klassischer Dämpfung allerdings hat es nichts mehr gemein. Was bleibt seinem Ich nach dessen ideellen und diskursiven Enteignungen? Sein retrovertierter Blick sagt ihm, dass die äußeren „agitations de cette vie“ (1470) Abbild der heftigen Bewegungen seines Herzens („un cœur plein“) sind. Dieses löst nicht etwas Reales ein, sondern seine Einbildungskraft aus. Sie erweist sich als der primäre Entwurfsgrund seiner revolutionierten Selbsterfahrung. Aus ihrer Sicht erscheint die denkende Zurichtung eines ‚Ich‘ relativiert als eine ledigliche bewusste Illumination im großen Raum dunkler Vorstellungen,⁴⁹ der Region des Es, wie Freud es später anberaumat.⁵⁰ Imagination als Bilderregungsinstanz kommt dadurch als maßgebliche Semiotik des Unbewussten in Betracht,⁵¹ dessen Entdeckungsgeschichte um 1800 in die Phase seiner modernen Verwissenschaftlichung eintritt. Denn der unablässige Fluss der Projektionen,⁵² in die der Reisende die Reize seines Stoffes übersetzt, finden im Magma, das er in der Tiefe des Vulkankraters am Werk sieht und stets auf Metamorphose aus ist, eine große Metapher für das Schreibprogramm seiner neuen, ihm zugemuteten Identität. Als solche wäre sie allerdings ihrerseits dem *jeu d’optique* unterworfen, das Chateaubriand einer nicht-rationalen Erkenntnisweise zuwies. Ob ihm deren ganze Tragweite schon bewusst war? Das ‚Ich‘, das daraus hervorgeht, verwandelt sich dadurch im Grunde in einen Prozess sich ablösender,

peindre comme des objets fixes les rives fugitives.“ François-René de Chateaubriand: Préface“, in: ders., *Essai sur les Révolutions*. Hg. von Maurice Regard. Paris 1978, S. 15.

48 Umfassend philosophisch, anthroposophisch und literarisch untersucht von Michel Delon: *L’Idée d’énergie au tournant des lumières (1770–1820)*. Paris 1988.

49 Vgl. Immanuel Kant: *Anthropologie in pragmatischer Absicht*. Hg. u. eingel. von Wolfgang Becker. Stuttgart 1983, S. 48. Zur Vorgeschichte bis dahin vgl. Rudolf Behrens: *Die Spur des Körpers. Zur Kartographie des Unbewussten in der französischen Frühaufklärung*, in: Hans-Jürgen Schings (Hg.), *Der ganze Mensch. Anthropologie und Literatur im 18. Jahrhundert*. Stuttgart 1994, S. 561–583.

50 Vgl. Georg Huber: *Sigmund Freud und Claude Lévi-Strauss. Zur anthropologischen Bedeutung der Theorie des Unbewussten*. Wien 1986.

51 Zu ihrem konfliktreichen Aufstieg in den Rang einer eigengesetzlichen Erkenntnisinstanz vgl. Rudolf Behrens (Hg.): *Ordnungen des Imaginären. Theorien der Imagination aus funktionsgeschichtlicher Sicht*. Hamburg 2002 (Sonderheft 2 der Zeitschrift für Ästhetik und Allgemeine Kunstwissenschaft).

52 Gewissermaßen auch die autobiographische Erfahrung Goethes, selbst wenn sie in der – später – erschriebenen Reise zugunsten eines klassischen Humanitätsideals zurückgestellt wird. Vgl. dazu problemgeschichtlich Lacoste: *Voyage en Italie de Goethe*, Kap. 1.

fiktiver Selbsthervorbringungen. Proust, intensiver Leser Chateaubriands, wird das Ich seines Romans von sich als von *moi successifs* sprechen lassen.

Was aber wäre mit dieser Einsicht gewonnen? Imagination, im Bilde eines Vulkans verstanden: Würde sie nicht inwendig ebenso verheerend wirken wie die Eruptionen der Natur und der Geschichte? Die Vesuv-Studie deutet es zumindest diskret an: Wo die Imagination ihrer Natur freien Lauf ließe, würde sie die Grenzen der Gedächtnisorte überrennen und unterschiedslos alles Wahrgenommene, Gewusste, Empfundene, Wünsche, Gedanken in eben einem solchen Chaos verschmelzen, wie es der Vesuv sinnfällig macht. Doch erst *monologue intérieur* und *stream of consciousness* wagen es, daraus ein Stilkonzept zu machen. Chateaubriand hingegen musste noch einmal einen Weg gefunden haben, um die imaginative Überflutung seiner Verstandesbezirke auffangen zu können. Nicht ohne diesen Grund vermochte er sich inmitten der bedrohlichen inneren und äußeren Turbulenzen gleichwohl als erhaben ruhenden Pol zu situieren („tranquillement assis“, 1469).

Wie lässt sich dieser Standpunkt einnehmen? Sein Halt kann, nach allen Exilierungen, nur von ihm selbst kommen. Und tatsächlich gibt die Vesuv-Rezeption zuletzt eine rettende Aussicht in der zugemuteten Modernitätserfahrung frei. Er setzt an der wiederholten Beobachtung an, dass trotz des visuellen Tumultes über dem ganzen Szenarium eine ‚absolute Stille‘ waltet (1468). Dieser akustische Nullpunkt gibt jedoch nur das Schweigen von Vorsehung und Schicksal, Natur und Kultur wieder – bei höchstem psychophysischem Aufruhr. Doch erst dadurch wird etwas vernehmbar, das sonst im Getöse der Geschichte und des Lebens untergeht: „le battement de [son] cœur“ (1469). In dieser Umgebung avancieren dessen – heftige – Ausschläge zum Rohstoff menschlicher Selbstverständigung. Sie setzen sich nicht mit den Wahrnehmungen selbst auseinander, sondern zeigen deren Wirkung auf den Wahrnehmenden an. Insofern kommt ihnen der Rang einer biotischen Natursprache zu. Von diesem Ursprung her gesehen verfügt sie über elementare Mitteilungen, die einem kulturellen Logos und seinen Restriktionen entzogen sind. Andererseits: Eine eigene Grammatik kann ihr weder eine chaotische Natur, noch eine revoltierende Kultur geben. Wenn ihr etwas vorgegeben ist, dann nur ihr energetisches Statut in der Phrasierung von Systole und Diastole. Mit anderen Worten: Um intersubjektiv zu werden, muss sie so in die Kultursprache übersetzt werden, dass sie sich einerseits einer Allgemeinverständlichkeit annähert, andererseits aber ihre ursprachliche Kinetik bewahrt. Dieses Kunststück aber ist nur mit Literatur zu machen.

Punkt für Punkt löst Chateaubriand dieses Programm ein.⁵³ De facto beteiligt er sich damit auf seine literarische Weise bereits an einer großen wissenschaftlichen Erschließung des Menschen: Der Kinästhetik als einer Wahrnehmungsform

53 Vgl. dazu das bedeutende Kapitel „Die Reise als Existential. Chateaubriand – Wanderer zwischen den Welten“ bei Wolfzettel: *Le désir de vagabondage cosmopolite*, S. 74–110.

des Unbewussten. Zugang verschafft er sich erneut mit einer antiautoritären Geste gegenüber einer Autorität seines Textes. Wie registriert er oben auf dem Gipfel die Bewegungen seines Herzens? Er sitzt – und schreibt („*écrivain assis à la bouche du volcan*“, 1467). Der Gegensatzzusammenhang mit Petrarca auf dem Mont-Ventoux ist unverkennbar. Dieser steht und liest und hört auf einen anderen; Chateaubriand aber auf sich selbst. Der eine hebt sich in der Höhe in einer vorgeschriebenen Semantik (den *Confessiones* des Augustinus) auf, um – wenn auch erfolglos – eine höhere Identität zu gewinnen. Dem anderen bleibt, um wahrhaft zu sein, lediglich Semiose. Um seine ziellose Existenz sprachlich adäquat wiederzugeben, hat er sie im Fluss seiner *signifiants* abzubilden. Deshalb blieb Chateaubriand im Grunde ein Leben lang auch schriftlich unterwegs. Denn *was* er sagen wollte, wurde mindestens ebenso sehr dadurch vermittelt, *wie* er es sagte, durch die Körpersprache des Textes.

Chateaubriand war sich früh der Neuerungen bewusst, die er als nachrevolutionärer Schriftsteller zu leisten hatte. Bereits in seinem *Essai sur les Révolutions* hatte er sich mit der Erstarrung auseinandergesetzt, die von Zivilisationen und Bedürfnislagen ausgeht.⁵⁴ Genau so behandelt er auch die benutzte Reiseliteratur: als einen Wandelgang von Stereotypen. Sie lassen den Menschen, ergänzt er, sich in einer Endlosschleife drehen (432). In Ansätzen hat er bereits ein dekonstruktivistisches Problembewußtsein entwickelt: Mit den Mitteln der Sprache gegen die Macht diskursiver Gewohnheiten vorzugehen, die Vernünftigkeit suggerieren. Dies ist gewissermaßen die literarische Revolution, die er der politischen abgewinnt. Selbst seine kleine Vesuv-Studie nimmt daran teil. Drei sprachliche Strategien fallen auf, um sich die Anmeldungen der Natursprache nicht von der Kultursprache einebnen zu lassen. Seine fortlaufende Palinodie, mit der er die Topoi im Diskursraum der Italienreisen überzieht – übt sie nicht eine vergleichbare subversive Wirkung wie der Vesuv auf das umgebende ‚Paradies‘ aus? Die Negation, die die Revolution seinem Weltbild zugefügt hat, enthielt offenbar eine Möglichkeit der Positivierung: Wenn die Energie, die sie freisetzt, regenerativ gegen Verhärtungen und Behauptungen der herrschenden Sprache ins Feld geführt wird, so wie die Lava den Panzer der Erde durchbricht.⁵⁵ Chateaubriand spielt darauf an (1469). Dieses Schreiben im Zeichen des Vulkans nimmt damit eine wesentliche Komponente moderner Sprachkunst jenseits ihres *Ancien régime* in den Blick.

Dies betrifft auch ein Kernstück der romantischen Revolution der Künste: das stilmischende Prinzip.⁵⁶ Victor Hugo wird es später an der Einheit des Gegensätzlichen von Sublimem und Grotteskem festmachen. Umstandslos dürfen

54 Chateaubriand: *Essai sur les Révolutions*, S. 439: „Nous n’apercevons presque jamais la réalité des choses, mais leurs images réfléchies faussement par nos désirs.“

55 Saint-Non: *Voyage pittoresque*, S. 211.

56 Bes. im Aufsatz „Figura“ (1934) von Erich Auerbach entwickelt; wieder in: Erich Auerbach: *Gesammelte Aufsätze zur Romanischen Philologie*. Bern 1967, S. 55–92.

sich demnach auf dem Nebenschauplatz seiner Italienreise Scipio, Vergil, Plinius, Augustin, Dante mit der grotesken Erscheinung einer jungen, abgemagerten Holzsammlerin treffen. Himmel und Hölle, Fatum und Providenz werden beschworen, um fast im selben Atemzug einzufügen, dass sie beim Abstieg in den Krater ihre Jacken auszogen. Mit den geologischen Ritzen im Boden korrespondiert der pathetische Blick nach Frankreich, England, Amerika. Auf kleinstem Raum mischen sich Höchstes und Niedrigstes, Naheliegendes und Fernstes. Der *Génie du Christianisme* hat dies bereits auf die Ursyntax einer *écriture* zurückgeführt, die sich vom biblischen Schöpfergott herleitet.⁵⁷ Sie räumt der literarischen Sprache in jedem ihrer werkhafte begrenzten Akte im Grunde unbegrenzte Bewegungsspielräume ein.⁵⁸ Im Gegensatz zu klassizistischem Stilwillen darf hier, in der vitalen Prosa, die Freiheit ungebundener Sprache herrschen. Chateaubriand pathetisch-bildkräftig: „Libre de ce troupeau de dieux ridicules [de la mythologie] qui se bornaient de toutes parts, les bois se sont remplis d’une Divinité immense.“ (*Génie*, 871)⁵⁹ Eine solchermaßen befreite Sprache gehorcht wieder dem ursprünglichen, aus dem Chaos zeugenden Logos, der auf der begrifflich und normativ sich zusammenziehenden Diskursoberfläche gewissermaßen eine stilistische Pantomime der Imagination veranstaltet mit ihren jähen, unabsehbaren Wendungen, Volten und Übersprüngen. Kraft dieser verbalen Naturenergie lassen sich sprachliche Herrschaftsgesten aller Art unterlaufen, wie sie jeder Nomenklatur drohen – nach der klassisch-doktrinären die imperialistische Napoleons und, am Horizont, bereits die Wissenschaftssprachen, deren totalitäre Neigungen Charles Nodier 1835 in seiner Kampfschrift *Des Nomenclatures scientifiques* beschworen hat: „Ce que je reproche à la nomenclature, c’est de pervertir et de fausser l’étude de la science pour en faire un monopole.“⁶⁰

Wer wie Chateaubriand,⁶¹ Madame de Staël oder Senancour der Imagination die Führung unter den menschlichen Erkenntnisvermögen anvertraut, findet in

57 In den Stilstudien des *Génie du Christianisme* ausdrücklich diskutiert; Chateaubriand: *Le Génie du Christianisme*, S. 761ff.

58 Ebd., S. 871: „On ne sent point quelque chose de plein et de nourri dans les ouvrages“ (i.e. der Epigonen des Zeitalters Ludwigs des XIV.); „L’immensité n’y est point, parce que la divinité y manque“.

59 Chateaubriand: *Le Génie du Christianisme*, S. 720.

60 Charles Nodier: *Des Nomenclatures scientifiques*. Paris 1835, S. 2. Die Gegenposition, die Apologie einer verwissenschaftlichen Welt, vertritt der *Rapport historique sur les progrès des sciences naturelles depuis 1789 etc.*, den Cuvier verfasst hat, der ständige Sekretär des *Institut de France* unter Napoleon. (Paris 1810). Darin wird programmatisch ihr Universalitätsanspruch formuliert: „[L]es sciences ne sont que l’expression des rapports réels des êtres [...]; l’univers est leur objet commun; si elles se divisent, ce n’est que pour l’envisager par différentes faces.“ Ebd., S. 4. Die diskursiv-disseminalen Konsequenzen der bei Chateaubriand sich vollziehenden poetischen Wende hat Paul Geyer in einer detaillierten Stilstudie nachvollzogen. Vgl. Geyer: *Modernität wider Willen*.

61 „Génie: Les disciples de la nouvelle école [i.e. un système trompeur de philosophie] flétrissent l’imagination avec je ne sais quelle vérité, qui n’est point la véritable vérité.“ Chateaubriand: *Le Génie du Christianisme*, S. 871.

ihrem uneigentlichen, bildlichen Sprechen den eigentlichen Ausdruck einer Wahrheit über den Menschen.⁶² Hamanns Rationalismuskritik hatte in diesem Sinne Poesie als die Muttersprache des Menschengeschlechts bezeichnet.⁶³ Sie nimmt den energetischen Appell der Natur unmittelbarer als jedes andere kulturelle Medium auf, und da sie keine substantialistische Zuflucht mehr kennt, investiert sie ihn in den Modus des Sagens als *disseminale* Strategie. Die Zwänge und Orthodoxien, mit denen namentlich monopolistische Diskurse einhergehen und damit ihre Ökonomie der Begriffe erkaufen, würden so durch eine Ökologie eines poetischen Bildersturms revitalisiert. Erstaunlich konsequent hat Chateaubriand bereits danach gehandelt, selbst in der Vesuv-Episode. Dies gilt nicht nur für den durchgehenden Bildbereich des Fließens und des Flüssigen, mit dem er imaginativ den erstarrten Vulkan ‚liquidiert‘. Das Vulkan-Erlebnis insgesamt bildet – repräsentativ – nur das Substrat des Schreibens, gleichsam seinen *sensus literalis*. Er dient, um auf einen Begriff Baudelaires vorauszuweisen, als *incitamentum*, das das Denk- und Vorstellungsvermögen aktiviert. Am bewegenden Bilde des Vesuvs kann der Schreibende so seine Identität als assoziativen Bildungsprozess ablesen. Seine Gedanken und Bilder nehmen ihn auf eine mentale Reise ohne festes Ziel mit: „Quand déposerai-je [...] le bâton et le manteau du voyageur?“ Immerhin, in der restlos entzauberten Natur hat er dadurch eine Möglichkeit aufgespürt, ihr kinetisches Urmoment, das sich in Chateaubriands fortwährenden „agitations de cette vie“ widerspiegelt, kulturwirksam seiner zivilisationsgeschichtlich verheerten Welt gutzuschreiben. Allerdings bedarf es dazu einer Bedingung, die wie kaum eine andere Modernität stiftet: Wirklich gelingen kann dies nur in der Welt der Kunst. Hier darf Kultur in einer ihr möglichen Weise noch Natur sein, d.h. zweite Natur, weil kunstvoll hergebracht.

Chateaubriands palinodistische und assoziative Stilbewegungen lassen sich dadurch mit einem wissenschaftsgeschichtlichen Aufbruch in Verbindung setzen, der seinerseits das Gedankenbild des Menschen maßgeblich umformatieren wird: Auf der einen Seite die Ausarbeitung des Unbewussten zu einer medizinisch-epistemologischen Kategorie; auf der anderen die fortschreitende Verwissenschaftlichung der Körpernatur und die Einsicht in eine ihr eigene, vom Be-

62 In Übereinstimmung mit dem Marquis de Sade (de Sade: *Idée sur les romans*, S. 16), der den Roman als die moderne, nachrevolutionäre Gattung umstandslos so bestimmt: „La connaissance la plus essentielle qu’il [i.e. le roman] exige est bien certainement celle du cœur de l’homme [...] qu’on ne l’acquiert que par des malheurs et par des voyages.“ Wissensinstanz des Herzens ist, auch hier, die Imagination („mettre ton imagination à la place de la vérité“, ebd. S. 17); ihr erkenntnisbildendes Moment: Das veranschaulichende „orner“ und das kinästhetische „éblouir“!

63 Johann Georg Hamann: *Aesthetica in nuce*. Eine Rhapsodie in kabbalistischer Prosa, in: ders., *Schriften*. Ausgew. u. hg. von Karl Widmaier. Frankfurt a.M. 1980, S. 189ff. Dort der Grundsatz (§ 2): „Poesie ist die Muttersprache des menschlichen Geschlechts“; und (§ 3): „In Bildern besteht der ganze Schatz menschlicher Erkenntnis und Glückseligkeit“, ebd.

wusstsein unabhängige, gewissermaßen kognitive Funktion des Körpergefühls.⁶⁴ Besondere Aufmerksamkeit kam dabei dem Sinn für Bewegung zu, der offenbar auf seine unwillkürliche Weise Zugang zu sinnvoller Erkenntnis hatte. Zwar noch nicht dem Namen, wohl aber der Sache nach entstand dadurch ein Begriff für Kinästhesie. Sie untersucht Informationen, die ein – äußerlich und innerlich bewegter – Körper aus sich heraus über seine Stellung, Haltung und Richtung mitteilt. In dieser Tiefenwahrnehmung ist mithin eine eigenwillige Form von Selbsterkenntnis im Modus von Körperlichkeit angelegt.

Wenn der Vesuv in Bewegung gerät und sich entlädt, bleibt er blind für das, was sich durch ihn entäußert. Woher aber kommt es, dass er Furcht und Schrecken in menschlicher Wahrnehmung auslöst? Gewiss, es sind Anmeldungen des Selbsterhaltungstrieb. Aber genügt dies? Goethe und Chateaubriand – um nur auf sie zu verweisen – hatten im Vulkan zugleich das Sinnbild für die unvorhersehbaren, unkalkulierbaren Regungen der dunklen menschlichen Leidenschaftsnatur gesehen. Es sind jedoch, rückblickend gesagt, traditionelle Bezeichnungen für einen erst im Aufbau begriffenen Tiefenraum des Unbewussten.⁶⁵ Chateaubriand arbeitet an dessen Ausschachtung auf seine Weise mit. Er trägt zu einer bedeutenden diskursiven Erschließung bei: Er übersetzt die Kinästhesie, die die brodelnde Unnatur in ihm auslöst, in – literarische – Kinästhetik. Sein retrovertierter Blick realisiert dabei dreierlei. Auf der einen Seite: Wenn weder der Fortschrittsbewegung der Kultur, noch dem Drang der Natur eine höhere oder tiefere Idee innewohnt („nos facultés [...] sont [...] sans but et sans objet“), so spricht daraus zumindest die kreatürliche Erkenntnis, dass – bildlich gesprochen – unser eigenwilliges Herz „se retourne et se replie en cent manières“.⁶⁶ Wenn überhaupt, so seine kinästhetische Botschaft, liegt in der vor-reflexiven Eigenwahrnehmung des Körpers eine Grundorientierung im Hinblick auf einen Sinn des Lebens. Deshalb muss er äußerlich – und innerlich – stets in Bewegung bleiben.⁶⁷ Zum anderen: In dieser vorbewußten, naturalen Energie-

64 Vgl. Dazu die beziehungsreichen Kap. IV u. V bei Gusdorf: *Le Romantisme*, S. 228–300, mit besonderer Rücksicht auf die naturphilosophische Medizingeschichte Deutschlands (ebd., S. 247). Der Fortschritt in der Verwissenschaftlichung des Menschen hat allerdings nicht allein mit dem Zeitgeist (ebd., S. 234), sondern auch mit seiner Kehrseite zu tun, den schwindenden transzendenten Garantien und einen dadurch verursachten psychophysischen Umbau des Menschenbildes.

65 Seine ‚Entdeckung‘ steht im Zusammenhang mit einem bedeutenden Übergang dieser Epoche, der zunehmenden Verwissenschaftlichung der (anthropologisch motivierten) ‚Seele‘ des Menschen zu einem zerebralen Organ. Vgl. Michael Hagner: *Homo cerebrialis. Der Wandel vom Seelenorgan zum Gehirn*. Darmstadt 1997 sowie Jean-Luc Chappey: *La Société des observateurs de l’homme (1799–1804). Des anthropologues au temps de Bonaparte*. Paris 2002.

66 „Du vague des passions“, Chateaubriand: *Le Génie du Christianisme*, S. 714f.

67 Von daher die markante Tendenz zur Verräumlichung des Ich, das sich in der Anschaulichkeit bereister Natur- und Kultur-Räume zu sich in ein – performatives – Verhältnis setzt und

leistung hat Chateaubriand darüber hinaus eine Möglichkeit aufgespürt, sie auch in den Dienst bewusster Selbstwahrnehmung zu stellen. Sein *mal du siècle*, bekräftigt durch die zahlreichen Beispiele von kulturgeschichtlichem *malheur*,⁶⁸ sieht in der historisch verfassten Zeit eine Leugnung aller idealen Aspirationen, die sie im Munde führt. Im Zwischenreich von Wunsch und Wirklichkeit macht sich dadurch unmerklich die anästhesierende Wirkung des Habituellen, Gewöhnlichen, der Routine breit, die ein eigenwertiges Ich in einem uneigentlichen, es auszehrenden „man“ stillstellt. Chateaubriand drastisch und bereits mit einer Raummetapher, wie sie später Freud systematisieren wird: „[L]’homme n’est lui-même qu’un édifice tombé, qu’un débris du pêché et de la mort.“⁶⁹ Um diese von Sünde und Tod gezeichnete Ruine ‚Mensch‘ wieder zum Leben zu bringen, bedarf es einer Reanimation der im Diskursschutt erstickten – verdrängten – Lebensgeister und ihrer somatischen Selbstsituierung. Ansprechbar aber werden sie – Chateaubriands dritte modernistische Wendung – in der bewussten, offensiven Bloßstellung der weithin unartikulierten und insofern unbewussten ‚Kränkungen‘ und der Gedankenstarre, die von diskursiven Gemeinplätzen jeder Art ausgehen.⁷⁰ Der *Dictionnaire des idées reçues* und der *Sottisier des livres*, die Flaubert Bouvard und Pécuchet verfassen lassen wollte, hätten diese zivilisatorische Verdummung zur parodistischen Enzyklopädie des 19. Jahrhunderts ausgearbeitet. Chateaubriands Kritik am desillusionierten Zeitalter zehrt hingegen noch vom romantischen Vertrauen in die orphische Macht der Sprache⁷¹ und ihrem Standort im Lebenszusammenhang: der Kunst.⁷² Er vermag

sich selbst als inneren Bewegungsraum zu erfassen beginnt. Zur Problemstellung vgl. Inka Mülder-Bach, Gerhard Neumann (Hgg.): *Räume der Romantik*. Würzburg 2007.

68 Mit diesem Fazit endet etwa auch der *Voyage de la Grèce*. Vgl.: François René de Chateaubriand: *Itinéraire de Paris à Jérusalem*, in: ders.: *Œuvres romanesques et voyages*, Bd. II, S. 910.

69 Chateaubriand: *Le Génie du Christianisme*, Kap. „Des ruines“, S. 881ff.

70 Um die Diagnose, Erklärung und Therapie dieser Störungen dieses sechsten, kinästhetischen Sinns vor allem geht es der psychiatrischen und neurophysiologischen Forschung. Vgl. dazu umfassend Alain Berthoz: *Le sens du mouvement*. Paris 1997, bes. Kap. II, S. 30ff. Dass in diesem Zusammenhang Literatur und Kunst eine präventive bzw. therapeutische Funktion wahrnehmen könnte, bleibt hier allerdings, trotz Freuds intensiver Bezugnahme auf literarische ‚Dokumente‘, so gut wie ganz außer Betracht.

71 Berthoz führt Erkrankungen des Körpergefühls ausdrücklich auf ein Problem der Sprache zurück, wenn sie den ‚sechsten Sinn‘ nicht angemessen birgt! „Par quelle perversion la langue a-t-elle supprimé le sens le plus important pour la survie?“ Vgl. Berthoz. *Le sens du mouvement*. Hier hat von alters her die Sprachkunst der Moderne ihren funktionalen Ort, auf den Berthoz nicht eingeht. Vgl. aber Peter Matussek: *Bewegte und bewegende Bilder. Animationstechniken im historischen Vergleich*, in: Carsten Morsch, Christina Lechtermann (Hgg.), *Kunst der Bewegung. Kinästhetische Wahrnehmung und Probehandeln in virtuellen Welten*. Bern et al. 2004, S. 1–13.

72 Repräsentativ resümiert etwa bei Benjamin Constant: „Tout l’univers s’adresse à l’homme dans un langage ineffable qui se fait entendre dans l’intérieur de son âme dans une partie de son être, inconnue à lui-même [...]. Pourquoi cet ébranlement [!] intime qui paraît nous ré-

damit wegweisend eine Art physiognomische Funktion der Sprache unterhalb der denotativen Sprache zu erspüren, die sein Reisebericht ausbreitet. Dessen Stoff scheint weniger an der mitgeteilten Sache selbst als am Stil der Mitteilung interessiert. Seine Rhythmisierungen, Volten, Sprünge teilen der vertrauten Diskurslandschaft der Italienreisen (und später der Autobiographie) eine unwillkürliche, untergründige Bewegung mit. Die Schrift, lesend nachvollzogen, wird dadurch zur Gebärdensprache der bewegten ‚Seele‘, die den Schreibenden – und den Lesenden – gleichsam performativ zu sich kommen lässt. Gleiches gilt für den permanenten metaphorischen Absprung des Erzählten. Das italienische Tagebuch ist in vielerlei Hinsicht nur ‚Prä-text‘, den ein Subtext aus Bildern, Assoziationen, Metonymien und insbesondere aus Klängen der verbalen ‚Leier‘⁷³ besiedelt, die eine poetisch gestimmte Sprache zu erzeugen vermag. Sie sind Metapher und Medium eines ‚seelischen‘ Einklangs. Sie setzen eine konnotative Kinästhesie in Gang, die unter Umgehung des semantischen Wortlauts an das Körpergefühl appellieren und seine somatische Tiefenrelation animieren.⁷⁴ Eine solch ästhetisch veranlasste Kinästhesie: Vermag sie nicht das Orientierungspotential zu wecken, das, ausgehend von einem äußerlichen Reiz, gleichsam afferent im Nervenzentrum dessen angelegt ist, wie wir uns fühlen?⁷⁵

Wie weit Chateaubriand diese Tragweite seiner Schreibweise selbst schon bewusst war, mag dahingestellt sein. Ohne Zweifel war er jedoch bereits im Besitze der Einsicht, dass, wo alle letztthinigen Verweisungen versagen, der Sinn des Lebens einen elementaren Anhaltspunkt in einem somatopsychischen Bewe-

véler ce que nous cache la vie commune? La raison, sans doute, ne peut l'expliquer; lorsqu'elle analyse, il disparaît, mais il est par là essentiellement du domaine de la poésie.“ Benjamin Constant: *Mélanges de littérature et de politiques*. Paris 1829, S. 900.

73 Vgl. Chateaubriand: René, S. 129: „Notre cœur est un instrument incomplet, une lyre où il manque des cordes.“

74 Einen Fall im Umkreis dieser Fragestellung entwirft Étienne Pivert de Senancours *Oberman* (Étienne Pivert de Senancour: *Oberman*. Hg. von André Monglond. Paris 1979 [1804], hier Bd. II, Lettre LXXXV [12. Oct. IV], S. 216ff.), der seinerseits an entscheidender Stelle das Erregungspotential des Vesuv – als Traumgeschehen – nutzt, um jenseits des denkenden Selbstvollzugs („plus on cherche à voir, plus on se plonge dans la nuit“, ebd. 219) in der „force qui meut dans les ténèbres la matière universelle“ (ebd., S. 223) eine Fundamentaldifferenz (ebd., S. 226) zum Gewussten und Bewussten in Anspruch zu nehmen. Zu den Bezügen auf die historisch-anthropologische Psychologie bei Karl-Viktor von Bonstetten: *Recherches sur la nature et les lois de l'imagination*. Genf 1807 sowie Maine de Biran: *Mémoires sur l'influence de l'habitude sur la faculté de penser*. 1800–1802 vgl. Jörn Steigerwald: Räume des empfindsamen Subjekts. Seelenausfaltungstechnologien in Senancours *Oberman*, in: Heinz Thoma, Kathrin van der Meer (Hgg.), *Epochale Psyche und Menschenwissen*. Würzburg 2006, S. 107–127.

75 Diesen Gedanken hat Jean Starobinski, allerdings allgemein kulturpsychologisch, als Konsequenz aus seiner *Kleinen Geschichte des Körpergefühls* gezogen, vgl. Jean Starobinski: *Kleine Geschichte des Körpergefühls*. Konstanz 1987, S. 28.

gungssinn findet.⁷⁶ Ihn zu erhalten als einer Möglichkeit ursprünglicher Selbst-
erfahrung, dies hat er als Aufgabe einer modernistischen Kunst vernommen.
Und auch, wie ihr gerecht zu werden wäre: Indem sie das somatische (Tiefen-
)Wissen der Kinästhesie bewusst, als poetologische Strategie einer Kinästhetik
inszeniert. Hier öffnet sich eine weite Perspektive in die Diskurslandschaft der
Moderne. Wenn es mittels einer kinästhetisch organisierten Sprache gelingt, mit
Tiefenwahrnehmungen zu kommunizieren, die – unsprachlich, unbewusst – im
Körpergefühl vorgehalten werden, dann käme es darauf an, dessen – vesuvi-
anische – Rhetorik des Somatischen zu favorisieren, auf die es anspricht. Rea-
giert genau darauf aber nicht eine Ästhetik des Schockierenden, der Provoka-
tion, des Skandals, auf die die Moderne seit der Vorromantik zunehmend
setzt?⁷⁷

76 Begriff mit Carl Wernicke, der die wissenschaftliche Entfaltung der menschlichen Psyche
durch das 19. Jh. hindurch modelltheoretisch zusammengefasst und der kognitiven Funk-
tion des Körpergefühls Systemrang verliehen hat. Vgl. Carl Wernicke: Grundriss der Psy-
chiatry. Leipzig 1906. Vgl. dazu auch die historische Einordnung bei Starobinski Ge-
schichte des Körpergefühls, S. 16.

77 Zur Geschichte ihrer Anbahnung vgl. Michael Bernsen: Angst und Schrecken in der
Erzählliteratur des französischen und englischen 18. Jahrhunderts. München 1996, S. 230ff.
(bes. zu Sade).

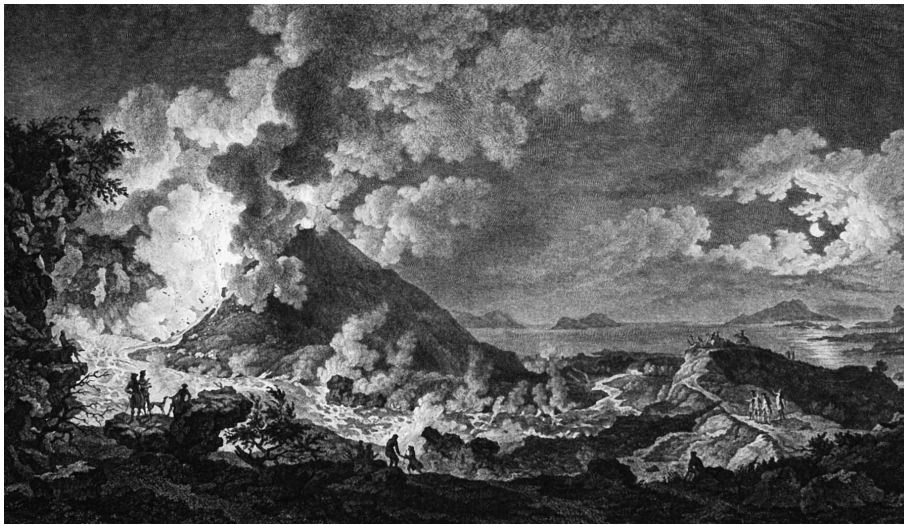
Abbildung

Abb. 1

Bibliographie

- Auerbach, Erich: *Figura*, in: ders., *Gesammelte Aufsätze zur Romanischen Philologie*. Bern 1967, S. 55–92.
- Behrens, Rudolf: *Die Spur des Körpers. Zur Kartographie des Unbewussten in der französischen Frühaufklärung*, in: Hans-Jürgen Schings (Hg.), *Der ganze Mensch. Anthropologie und Literatur im 18. Jahrhundert*. Stuttgart 1994, S. 561–583.
- (Hg.): *Ordnungen des Imaginären. Theorien der Imagination aus funktionsgeschichtlicher Sicht*. Hamburg 2002 (Sonderheft 2 der Zeitschrift für Ästhetik und Allgemeine Kunstwissenschaft).
- Michael Bernsen: *Angst und Schrecken in der Erzählliteratur des französischen und englischen 18. Jahrhunderts*. München 1996.
- Berthoz, Alain: *Le sens du mouvement*. Paris 1997.
- Blumenberg, Hans: *Nachahmung der Natur. Zur Vorgeschichte der Idee des schöpferischen Menschen*, in: *Studium Generale. Zeitschrift für die Einheit der Wissenschaften im Zusammenhang ihrer Begriffsbildungen und Forschungsmethoden* 10 (1957), S. 266–283.
- Bonstetten, Karl-Viktor von: *Recherches sur la nature et les lois de l'imagination*. Genf 1807.
- Buddemeier, Heinz: *Panorama. Diorama. Photographie. Entstehung und Wirkung neuer Medien im 19. Jh.* München 1970.
- Cantagrel, Laurent: *De la maladie à l'écriture. Genèse de la mélancolie romantique*. Tübingen 2004.

- Chateaubriand, François-René de: *Mémoires d'outre-tombe*. Hg. von Maurice Levailant und George Moulinier. Bd. I. Paris 1951.
- : *Œuvres romanesques et voyages*. Bd. II. Paris 1969.
- : *Voyage en Italie*. Hg. von Jean Maurice Gautier. Genf 1969.
- : *Le Génie du christianisme*. Hg. von Maurice Regard. Paris 1978.
- : *Essai sur les Révolutions*. Hg. von Maurice Regard. Paris 1978.
- Cavallin, Jean-Christoph: Chateaubriand mythographe. Autobiographie et injonction du mythe dans les *MOT*, in: RHLF 98 (1998), S. 1087–1098.
- Chappey, Jean-Luc: *La Société des observateurs de l'homme (1799–1804)*. Des anthropologues au temps de Bonaparte. Paris 2002.
- Constant, Benjamin: *Mélanges de littérature et de politiques*. Paris 1829.
- Crary, Jonathan: *Techniques of the Observer. On Vision and Modernity in the 19th Century*. Cambridge, Mass./London (1990) ¹⁰2001.
- Creuzé de Lesser, Auguste: *Voyage en Italie et en Sicile*. Paris 1806.
- Cuvier, Georges: *Rapport historique sur les progrès des sciences naturelles depuis 1789 etc.* Paris 1810.
- Delon, Michel: *L'Idée d'énergie au tournant des lumières (1770–1820)*. Paris 1988.
- Dupaty, Charles M.: *Lettres sur l'Italie en 1785*. T. II. Paris 1788.
- Fumaroli, Marc: *Chateaubriand – Poésie et Terreur*. Paris 2003.
- Geyer, Paul: *Modernität wider Willen. Chateaubriands Frühwerk*. Frankfurt a.M. 1998.
- Goethe, Johann Wolfgang: *Italienische Reise*. 2 Bde. Hg. von Christoph Michel und Hans-Georg Dewitz. Frankfurt a.M. 1993.
- Gusdorf, Georges: *Le Romantisme*. Bd. II. Paris ²1993.
- Hagner, Michael: *Homo cerebrialis. Der Wandel vom Seelenorgan zum Gehirn*. Darmstadt 1997.
- Hamann, Johann Georg: *Aesthetica in nuce. Eine Rhapsodie in kabbalistischer Prosa*, in: ders., *Schriften*. Ausgew. u. hg. von Karl Widmaier. Frankfurt a.M. 1980.
- Herder, Johann Gottfried: *Italienische Reise*. Hg. u. komm. v. Albert Meier und Heide Hollmer. München 1988.
- Huber, Georg: *Sigmund Freud und Claude Lévi-Strauss. Zur anthropologischen Bedeutung der Theorie des Unbewussten*. Wien 1986.
- Jacob, Michaël: *Paesaggio e letteratura*. Florenz 2005.
- Jamme, Christoph, Helmut Schneider (Hgg.): *Mythologie der Vernunft*. Frankfurt a.M. 1984.
- Jauß, Hans Robert: *Mythen des Anfangs: eine geheime Sehnsucht der Aufklärung*, in: ders., *Studien zum Epochenwandel der ästhetischen Moderne*. Frankfurt a.M. 1989, S. 24–66.
- Kant, Immanuel: *Kritik der Urteilskraft*. Hg. von W. Weischedel. Frankfurt a.M. 1974.
- : *Anthropologie in pragmatischer Absicht*. Hg. u. eingel. von W. Becker. Stuttgart: 1983
- Lacoste, Jean: *Voyage en Italie de Goethe*. Paris 1999.
- Lund, Hans Peter: *Les tombeaux vides. Le Voyage de la Grèce de Chateaubriand*, in: Filippo Martellucci (Hgg.), *L'instinct voyageur. Creazione dell'io e scrittura del mondo in Chateaubriand*. Padua 2001, S. 87–98.
- Matussek, Peter: *Bewegte und bewegende Bilder. Animationstechniken im historischen Vergleich*, in: Carsten Morsch, Christina Lechtermann (Hgg.), *Kunst der Bewegung. Kinästhetische Wahrnehmung und Probedandeln in virtuellen Welten*. Bern et al. 2004, S. 1–13.

- Michéa, René: *Le Voyage en Italie* de Goethe. Paris 1945.
- Mülder-Bach, Inka, Gerhard Neumann (Hgg.): *Räume der Romantik*. Würzburg 2007.
- Nodier, Charles: *Des Nomenclatures scientifiques*. Paris 1835.
- Perpeet, Wilhelm: Kulturphilosophie, in: *Archiv für Begriffsgeschichte* 20 (1976), S. 42–99.
- Petrarca, Francesco: *Familiarum rerum libri*, in: ders., *Epistole*. Hg. von Ugo Dotti. Turin 1983.
- Pfeiffer, Jens: Petrarca und der Mont Ventoux, in: *GRM* 47 (1997), S. 1–24.
- Regard, Maurice: Introduction, in: François-René de Chateaubriand: *Œuvres romanesques et voyages*. Bd. II. Paris 1969, S. 1405–1424.
- Richter, Dieter: *Der Vesuv. Geschichte eines Berges*. Berlin 2007.
- Rigoli, Juan: *Le Voyageur à l'envers*. Montagnes de Chateaubriand. Genf 2005.
- Sade, Marquis de: *Idée sur les romans*, in: ders., *Œuvres complètes du Marquis de Sade*. Bd. X. Hg. von Gilbert Lély. Paris 1967, S. 3–22.
- Saint-Non, Jean Claude Richard de: *Voyage pittoresque ou description des royaumes de Naples*. Paris 1781.
- Rousseau, Jean-Jacques: *Emile ou de l'éducation*, in: ders., *Œuvres complètes*. Bd. IV. Hg. von Bernard Gagnebin und Marcel Raymond. Paris 1969.
- Senancour, Étienne Pivert de: *Oberman*. Hg. von André Monglond. Paris 1979 [1804].
- Sonntag, Susan: *The Volcane Lover*. London 1992.
- Staël, Germaine de: *Des circonstances actuelles qui peuvent terminer la révolution (etc.)*. Hg. von Lucia Omacini. Genf 1979.
- Starobinski, Jean: *Kleine Geschichte des Körpergefühls*. Konstanz 1987.
- Steigerwald, Jörn: *Räume des empfindsamen Subjekts. Seelenausaltungstechnologien in Senancours Oberman*, in: Heinz Thoma, Kathrin van der Meer (Hgg.), *Epochale Psyche und Menschenwissen*. Würzburg 2006, S. 107–127.
- Stierle, Karlheinz: *Francesco Petrarca. Ein Intellektueller im Europa des 14. Jahrhunderts*. München 2003.
- Waldenfels, Bernhard: *Gänge durch die Landschaft*, in: Manfred Smuda (Hg.), *Landschaft*. Frankfurt a.M. 1986, S. 29–43.
- Wehle, Winfried: *Kunst und Subjektivität. Von der Geburt ästhetischer Anthropologie aus dem Leiden an Modernität – Nodier/Chateaubriand*, in: Reto Luzius Fetz, Roland Hagenbüchle, Peter Schulz (Hgg.), *Geschichte und Vorgeschichte der modernen Subjektivität*. Berlin/New York 1998, Bd. II, S. 901–941.
- : *Auf der Höhe einer abgründigen Vernunft. G.B. Vicos Epos einer Neuen Wissenschaft*, in: Roland Galle, Helmut Pfeiffer (Hgg.), *Aufklärung*. München 2007, S. 149–170.
- Friedrich Wolfzettel: *Le désir de vagabondage cosmopolite. Wege und Entwicklung des französischen Reiseberichts im 19. Jahrhundert*. Tübingen 1986
- Wernicke, Carl: *Grundriss der Psychiatrie*. Leipzig 1906.

Abbildungsverzeichnis

- Jean Claude Richard de Saint-Non: *Voyage pittoresque ou description des royaumes de Naples*. Paris 1781, Bd. I, S. 210/211, Tafel 32.