

HERAUSGEGEBEN VON  
STEFAN SONDEREGGER ALOIS M. HAAS HARALD BURGER

GEDRUCKT MIT UNTERSTÜTZUNG DES  
REGIERUNGSRATES DES KANTONS ZÜRICH UND DER  
MARTIN BODMER-STIFTUNG



083612993

x qf 70/376

ATLANTIS VERLAG ZÜRICH UND FREIBURG I. BR.  
© 1969 ATLANTIS VERLAG AG, ZÜRICH  
GESTALTUNG HANS FREI, ZÜRICH  
PHOTO CAND. PHIL. PAUL MICHEL, ZÜRICH  
GESAMTHERSTELLUNG BENZIGER & CO., EINSIEDELN  
PRINTED IN SWITZERLAND

70

307

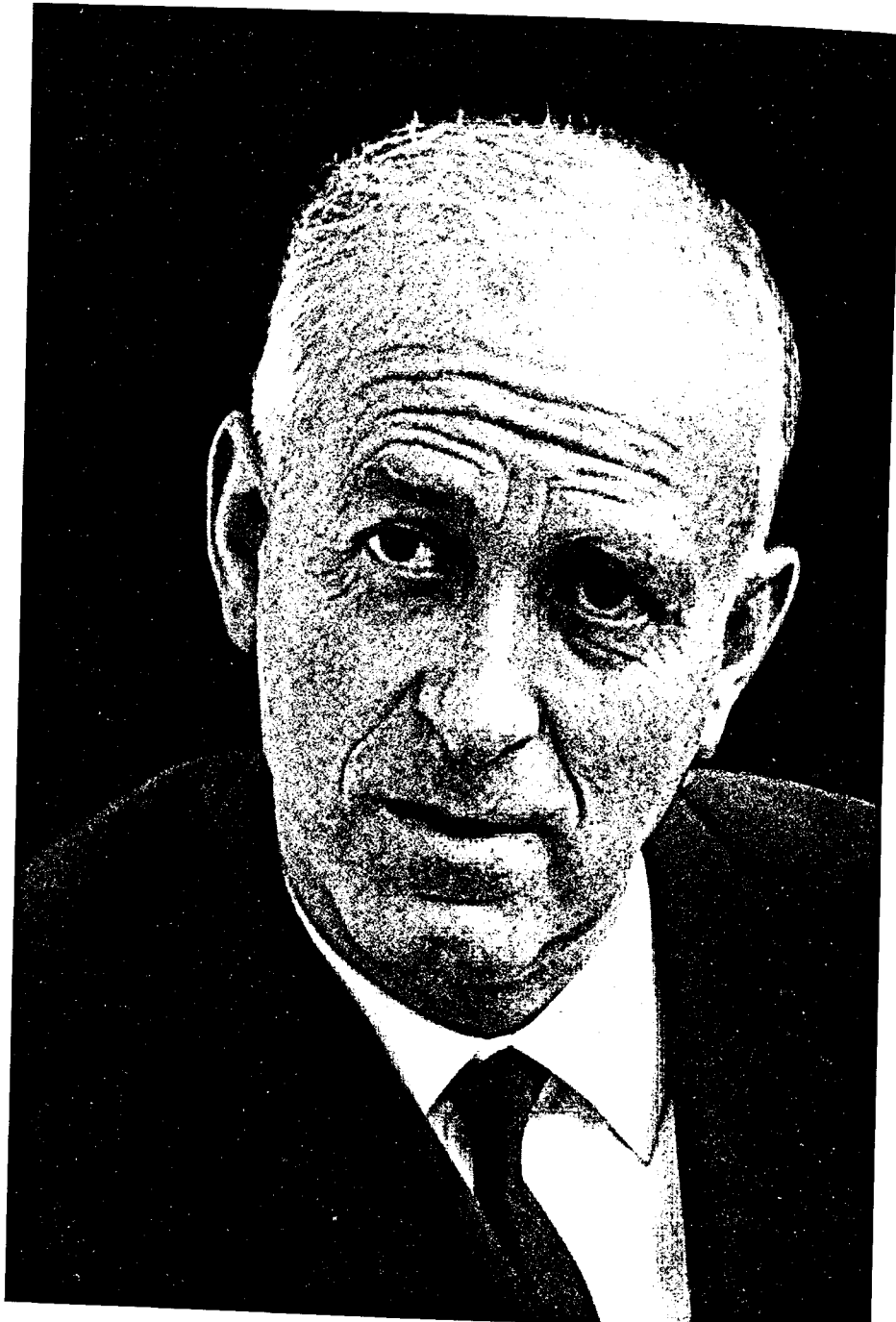
04

Typologia

TABULA GRATULATORIA

FESTSCHRIFT MAX WEHRLI

qf 70/376



*Max Wehrli.*

# TYPOLOGIA LITTERARUM

FESTSCHRIFT FÜR  
MAX WEHRLI

(1969)

ATLANTIS

## ALLEGORIE UND SYMBOL IN DER EUROPÄISCHEN FRÜHROMANTIK

VON PAUL DE MAN, ZÜRICH

Je mehr sich seit dem neunzehnten Jahrhundert im Bereich der Literaturbetrachtung die subjektiven Tendenzen mit einem entsprechenden Wortschatz durchsetzten, desto stärker wurden die traditionellen Formen der Rhetorik abgewertet. Doch wird allmählich klar, daß diese Entwicklung nur ein Zwischenspiel darstellte; die neuesten Strömungen der Literaturwissenschaft<sup>1</sup> zeigen, daß eine Rhetorik möglich ist, die nicht einseitig normativ oder beschreibend ist, sondern die die Frage der Intentionalität rhetorischer Figuren mehr oder weniger offen aufwirft. Dieses Anliegen ist implizit in zahlreichen Werken vorhanden, in denen Ausdrücke wie Mimesis, Metapher, Allegorie oder Ironie vorwiegen. Noch werden oft rhetorische Begriffe mit Werturteilen gekoppelt, welche die Unterscheidungen verwischen und die wirklichen Strukturen verdecken; die Forschung wird dadurch nur gehemmt. Nachdem der Gebrauch dieser rhetorischen Begriffe zumeist auf Annahmen beruht, die höchstens bis zum Beginn der Romantik zurückreichen, müssen wir zunächst ihre Geschichte abklären, bevor wir die Frage einer intentionalen Rhetorik mit einer gewissen Systematik behandeln können. Zu diesem Zweck müssen wir uns in die Zeit zurückversetzen, da die rhetorischen Schlüsselbegriffe im Verlauf der europäischen Literatur einem bedeutungsvollen Wandel unterliegen und im Zentrum wichtiger Spannungen stehen. In diesem Sinne mag es aufschlußreich sein, zu beobachten, wie das Wort «Symbol» in der zweiten

<sup>1</sup> Eine solche Entwicklung kündigt sich in der Literaturwissenschaft verschiedener Länder unabhängig voneinander an. So versuchen einige französische Forscher, die Terminologie der strukturalen Linguistik mit den traditionellen Begriffen der Rhetorik zu verschmelzen (vgl. u. a. ROLAND BARTHES, *Eléments de sémiologie*, in *Communications*, Paris, 1964; GÉRARD GENETTE, *Figures*, Paris, 1966; MICHEL FOUCAULT, *Les Mots et les choses*, Paris, 1966). – In Deutschland führt eine ähnliche Strömung oft zur Wiederentdeckung des allegorischen und emblematischen Stils des Barock (vgl. u. a. WALTER BENJAMIN, *Ursprung des deutschen Trauerspiels* (1928), Frankfurt, 1963; ALBRECHT SCHOENE, *Emblematik und Drama im Zeitalter des Barock*, München, 1964). – Die Entwicklung des New Criticism zur Methode von NORTHROP FRYE in den Vereinigten Staaten weist in die gleiche Richtung.

Hälfte des achtzehnten Jahrhunderts andere Bezeichnungen für die figurliche Ausdrucksweise, und damit auch die «Allegorie», verdrängte.

Es erübrigt sich wohl, einmal mehr den Weg zu beschreiben, der die deutsche Ästhetik der Goethezeit zur Gegenüberstellung der bei Winckelmann noch synonym verwendeten Begriffe «Allegorie» und «Symbol» geführt hat. Die Geschichte der beiden Begriffe ist bekanntlich sehr komplex und außerordentlich aufschlußreich. Man kann, wie es HANS-GEORG GADAMER in *Wahrheit und Methode* getan hat, die Aufwertung des Symbols auf Kosten der Allegorie mit der Entwicklung einer Ästhetik zusammenfallen lassen, die auf der Nicht-Unterscheidung zwischen dem Erlebnis und seiner Darstellung gründet. Die dichterische Sprache des Genies übersteigt diese Unterscheidung, und dies gestattet ihm, jedes persönliche Erlebnis unmittelbar zu einer allgemeingültigen Wahrheit umzuformen; die subjektive Erfahrung des Erlebnisses wird dabei bewahrt, und die Welt wird nicht mehr als ein Gefüge von Wesenheiten gesehen, die auf voneinander getrennte Einzelbedeutungen zurückweisen, sondern als ein Zusammenspiel von Symbolen, die einen allumfassenden, einmaligen und universalen Sinn aufscheinen lassen. Die spezifische Kraft des Symbols liegt ja darin, daß es sich auf das Unendliche einer Totalität beruft, im Gegensatz zur Allegorie, die als ein auf einen bestimmten Sinn verweisendes Zeichen ihre Suggestivkraft verliert, sobald das Zeichen entziffert ist. Gadamer bemerkt dazu: «Das Symbol tritt als das unerschöpflich, weil unbestimmt Deutbare dem in genauem Bedeutungsbezug Stehenden und sich darin Erschöpfenden der Allegorie ausschließend entgegen wie der Gegensatz von Kunst und Unkunst.»<sup>2</sup> Die Allegorie scheint kalt, verstandesmäßig und dogmatisch, weil sie sich notwendigerweise auf ein nicht «innerlich und wesenhaft Bedeutsames» bezieht, währenddem im Symbol eine innere Einheit zwischen der sinnlichen Erscheinung und der dadurch hervorgerufenen übersinnlichen Ganzheit den Vorrang hat. In dieser historischen Perspektive heben sich natürlich auf dem Hintergrund des klassischen Begriffs einer Einheit zwischen künstlerisch gestalteter und idealer Schönheit die Namen Schiller, Goethe und Schelling ab.

Selbst innerhalb der deutschen Geistesgeschichte gibt es jedoch auch andere Strömungen. Erscheint in der Perspektive der deutschen Klassik die Allegorie eher als ein Produkt der Aufklärung, wodurch sie unter den Vorwurf eines zu engen Rationalismus fällt, so haben andere aus der Allegorie den besonderen Ort gemacht, wo der Kontakt mit dem übermenschlichen

<sup>2</sup> HANS-GEORG GADAMER, *Wahrheit und Methode*, Tübingen, 1960; <sup>2</sup>1965, 70.

Ursprung der Sprache erhalten blieb. Die polemischen Äußerungen Hamanns gegen Herder in der Frage nach dem Ursprung der Sprache<sup>3</sup> sind demnach in engem Bezug zu seinen Reflexionen über das allegorische Wesen jeder Sprache zu sehen, wie auch zu seiner eigenen literarischen Praxis, in der bekanntlich die Allegorie mit der Ironie verbunden wird. Sicher wird dabei nicht im Namen eines aufgeklärten Rationalismus die Idee einer transzendentalen Distanz zwischen der inkarnierten Welt des Menschen und dem göttlichen Ursprung des Worts verteidigt. Der Herdersche Humanismus stößt bei Hamann auf einen im Pietismus begründeten Widerstand und offenbart so die beträchtliche Komplexität des intellektuellen Klimas, in dem sich in der Folge der Streit zwischen Symbol und Allegorie entwickelt hat.

Wir beabsichtigen nicht, auf diesen in der Geistesgeschichte oft genug behandelten Fragenkomplex zurückzukommen. Erinnern wir lediglich daran, wie widersprüchlich die historischen Ursprünge der Auseinandersetzung sind; so überrascht es keineswegs, daß sich Goethe nur mit allerlei Vorbehalten und Nuancen für das Symbol entscheidet. Diese Nuancen verschwinden jedoch allmählich im Verlauf des neunzehnten Jahrhunderts. Die Vormachtstellung des Symbols, verstanden als Einheit zwischen der darstellenden und der bedeutenden Funktion der Sprache, wird ein Gemeinplatz, die Basis für den literarischen Geschmack, die Kritik und die Geschichte der Literatur. Selbst die neuesten Interpretationen der englischen Romantik gehen davon aus; mit den französischen und deutschen Studien über die Romantik und die Spätromantik verhält es sich ähnlich. Oft wird das Symbol sogar derart überbewertet, daß die Allegorie als ein Anachronismus erscheint und ihre Rolle auf ein Minimum beschränkt wird, wenn sie nicht gar aus dem Bereich des Dichterischen verwiesen wird.

Und doch bleiben einige Probleme bestehen. Zur gleichen Zeit, da das Symbol im kräftigen Zug seines Aufstiegs die allegorischen Ausdrucksarten allmählich ersetzt, blühen oft metaphorische Stile auf, die mit dem dekorativen Allegorismus eines gewissen Rokoko nichts gemeinsam haben, sich jedoch schon gar nicht als «symbolisch» im Sinne Goethes bezeichnen lassen. In Hölderlins Gedichten lassen sich beispielsweise die Insel Patmos, der Rhein und ganz allgemein die zu Beginn verschiedener Gedichte heraufbeschworenen Landschaften und Örtlichkeiten nur mit gewissen Schwie-

<sup>3</sup> JOHANN GEORG HAMANN, Die Rezension der Herderschen Preisschrift, in *J. G. Hamanns Hauptschriften erklärt*, Bd. IV (Über den Ursprung der Sprache), hrg. von ELFRIEDE BÜCHSEL, Gütersloh, 1963.

rigkeiten als symbolische Landschaften oder Wesen interpretieren, die gewissermaßen nach Art einer Analogie die in den abstrakteren Teilen der Gedichte genannten geistlichen Wahrheiten veranschaulichen. Wir würden den Wortlaut dieser Stellen vollkommen übergehen; ihren großen dichterischen Wert bekommen sie ja gerade davon, daß sie nicht Synekdochen sind, die auf eine sie enthaltende Totalität verweisen, sondern daß sie selbst bereits diese Totalität sind. Es handelt sich hier nicht um die sinnliche Anschauung einer allgemeineren Bedeutung oder einer absoluten Idee, sondern um diese Idee selbst, gleichermaßen wie der «ideale» Ausdruck, der seine historische oder philosophische Form in der Folge der Gedichte findet. Ein metaphorischer Stil wie derjenige Hölderlins läßt sich auf alle Fälle nicht in den Begriffen der Antinomie von Allegorie und Symbol beschreiben; das gleiche ließe sich mutatis mutandis auch von der Alterspoesie Goethes sagen. Auch wenn der Begriff der Allegorie bei gewissen Theoretikern und Schriftstellern jener Zeit noch weiterhin erscheint, so bei Friedrich Schlegel und später bei Solger und E. T. A. Hoffmann, soll man nicht ohne weiteres annehmen, die Wahl dieses Wortes entspreche einfach einer alten Gewohnheit und sei ohne tiefere Bedeutung. Zwischen 1800 und 1823 ersetzt Friedrich Schlegel unter dem Einfluß Creuzers und Schellings in einer oft zitierten Stelle aus dem Gespräch über die Poesie das Wort «allegorisch» durch «symbolisch»: «Das Höchste kann man eben weil es unaussprechlich ist, nur allegorisch sagen.»<sup>4</sup> Doch dürfen wir davon mit Schlegels Herausgeber ableiten, daß «Schlegel von «Allegorie» [spreche], wo wir heute Symbol sagen?»<sup>5</sup> Es ließe sich zeigen, daß der Ausdruck «Allegorie» der allgemeinen Problematik des Gesprächs über die Poesie besonders entspricht, weil er eine Aufspaltung zwischen Sprache und empirischer Wirklichkeit voraussetzt; in der späteren Fassung kann deshalb der Ausdruck «Symbol» nur noch ein Fremdkörper sein.

Doch hat es damit nicht sein Bewenden. Seitdem uns die Topos-Forschung klarer zum Bewußtsein gebracht hat, welche Bedeutung in der Wahl der Bilder der literarischen Tradition zukommt, erscheint das Symbol in der späromantischen und heutigen Bedeutung immer mehr als ein Sonderfall der figürlichen Sprache ganz allgemein – ein Sonderfall, dem kein Anrecht auf eine historische oder geistesgeschichtliche Priorität gegen-

<sup>4</sup> FRIEDRICH SCHLEGEL, Kritische Ausgabe, Bd. II (Charakteristiken und Kritiken I, 1796–1801), hrsg. von HANS EICHNER, Paderborn, 1967, «Gespräch über die Poesie», 324 ff.

<sup>5</sup> SCHLEGEL, *op. cit.*, XCI, Anm. 2.

über anderen Figuren zusteht. Seit den so verschieden orientierten Arbeiten eines ERNST ROBERT CURTIUS, ERICH AUERBACH, WALTER BENJAMIN<sup>6</sup> und HANS-GEORG GADAMER können wir die Vormachtstellung des Symbols nicht mehr als eine «Lösung» des Problems der metaphorischen Sprache betrachten. Die Beziehung zwischen der Allegorie und dem Symbol wird wieder zum Problem: «Die Grundlage der Ästhetik des neunzehnten Jahrhunderts war die Freiheit der symbolisierenden Tätigkeit des Gemüts», schreibt GADAMER, und er fährt weiter: «Aber ist das eine tragende Basis? Ist diese symbolisierende Tätigkeit in Wahrheit nicht auch heute noch durch das Fortleben einer mythisch-allegorischen Tradition begrenzt?»<sup>7</sup>

Um bei der Betrachtung dieser schwierigen Frage etwas weiter zu kommen, ist es vielleicht von Nutzen, die Perspektive der deutschen Literatur einmal zu verlassen und zu untersuchen, in welcher Form das Problem bei den englischen und französischen Dichtern und Schriftstellern der gleichen Zeit und in den ihnen gewidmeten kritischen Schriften erscheint. Eine solche Betrachtung wird uns gestatten, die Frage anders zu beleuchten.

In England hat sich zur Goethezeit Coleridge am direktesten über das Verhältnis von Allegorie und Symbol ausgedrückt. Seine geistigen Väter sind die Neuplatoniker der Cambridger Schule, die sich auf Locke berufenden englischen Empiristen und die deutschen Idealisten, im besonderen Schelling. Bei Coleridge findet man eine auf den ersten Blick kategorische Bestätigung der Vormachtstellung des Symbols gegenüber der Allegorie. Das Symbol ist das Produkt des organischen Entstehens der Formen; in ihm sind Leben und Form identisch: *such as the life is, such is the form.*<sup>8</sup> Von gleicher Struktur wie die Synekdoche, ist das Symbol stets notwendigerweise ein Teil von der Ganzheit, die es darstellt. In der symbolischen Vorstellung sind folglich die konstitutiven Eigenschaften nicht spaltbar, weil die materielle Wahrnehmung und die symbolische Vorstellungskraft zusammenhängen wie der Teil und das Ganze. Die allegorische Form hingegen erscheint als rein mechanisch, eine Abstraktion, deren ursprünglicher Sinn noch weniger Substanz in sich schließt als ihr allegorisches Zeichen,

<sup>6</sup> BENJAMIN, *op. cit.*

<sup>7</sup> GADAMER, *op. cit.*, 76.

<sup>8</sup> SAMUEL TAYLOR COLERIDGE, *Essays and Lectures on Shakespeare and some other old Poets and Dramatists*, Everyman Edition, London, 1907, 46.

das Coleridge mit dem Begriff *phantom proxy* bezeichnet – die immaterielle Gestalt, von der angenommen wird, sie stelle ein seinerseits völlig substanz- und gestaltloses Phantom dar.<sup>9</sup>

Doch selbst im Text aus dem *Statesman's Manual*, dem diese Auffassung entstammt, manifestiert sich eine gewisse Doppeldeutigkeit. Nachdem Coleridge die Armut der Allegorie mit ihrem Mangel an Substantialität erklärt hat, will er im Gegensatz dazu den Wert des Symbols charakterisieren. Man würde nun erwarten, dieses werde wegen seiner organischen oder materiellen Substantialität gerühmt, doch werden wir hier plötzlich auf den Begriff der «Durchsichtigkeit» verwiesen: *The symbol is characterized by the translucence of the special in the individual, or of the general in the special, or of the universal in the general; above all by translucence of the eternal through and in the temporal.*<sup>10</sup>

Die materielle Substantialität löst sich auf und wird reiner Abglanz einer ursprünglichen Einheit, die es im Materiellen nicht gibt. Um so mehr überrascht, daß Coleridge später im gleichen Text die Allegorie negativ charakterisiert und sagt, sie sei nur Abglanz. Tatsächlich wurde die Vergeistigung des Symbols so weit getrieben, daß das ursprünglich charakteristische Moment der Materialität gänzlich unwichtig geworden ist; Allegorie und Symbol haben jetzt einen gemeinsamen Ursprung, der sich jenseits des Empirischen befindet. Wichtiger als die Art, wie Ursprung und Abglanz einander zugeordnet werden – im Fall des Symbols beruht die Zuordnung auf der organischen Kohärenz der Synekdoche, im Fall der Allegorie auf einer reinen Konvention des Geistes –, wird nun in beiden Fällen der Bezug zu einem transzendentalen Ursprung, den jede der Figuren auf eine übrigens doppeldeutige Art darstellt. Coleridge weist auf diese Doppeldeutigkeit in einer Definition der Allegorie hin, in der gesagt wird, sie «offenbare und verhülle zugleich» moralische Eigenschaften oder Anschauungsweisen des Geistes, die in sich selbst den Sinnen nicht zugänglich sind. Andererseits gibt er jedoch zu, die Allegorie könne auf der formalen Ebene der Sprache die Teile zu einem zusammenhängenden Ganzen verbinden.<sup>11</sup> Schien das Symbol dank seiner organischen Substantialität der Allegorie zunächst überlegen, so gelangen wir schließlich zu einer Beschreibung der figur-

<sup>9</sup> COLERIDGE, *The Statesman's Manual* [New York, 1875], hrg. von W. G. T. SHEDD, 437f., zitiert in ANGUS FLETCHER, *Allegory: The Theory of a Symbolic Mode*, Ithaca, N. Y., 1964, 16, Anm. 29.

<sup>10</sup> COLERIDGE, *op. cit.*

<sup>11</sup> COLERIDGE, *Miscellaneous Criticism*, hrg. von T. M. RAYSOR, London, 1936, 30, auch von FLETCHER zitiert, *op. cit.*, 19.

lichen Sprache als Transparenz; die Unterscheidung zwischen Allegorie und Symbol erscheint in dieser Darstellung von zweitrangiger Bedeutung.

Doch keineswegs in dieser Richtung hat sich Coleridges großer Einfluß auf die angelsächsische Literaturwissenschaft ausgewirkt. Bekanntlich nimmt in dieser Forschung die stilistische Untersuchung der Metapher einen bedeutenden Raum ein und steht – mehr als die Prosodie oder die Thematik – am Ausgangspunkt der Beschreibung literarischer Werke. Indessen basiert diese Literaturwissenschaft auf einem oft explizite auf Coleridge bezogenen Begriff der Metapher, der eine Dialektik zwischen Subjekt und Objekt impliziert, in der die Erfahrung des Objekts die Form einer Wahrnehmung oder Empfindung annimmt. Die letzte Intention des Bildes ist jedoch nicht – wie bei Coleridge – die Transparenz, sondern die Synthese, und die Art dieser Synthese wird durch die dem Moment der sinnlichen Wahrnehmung zugeschriebene Priorität als «symbolisch» definiert.

Die auf diese Frage ausgerichteten englischen und amerikanischen Historiker der Romantik haben ihre Interpretationsanstrengungen vorwiegend auf den Übergang von der deskriptiven Dichtung des achtzehnten Jahrhunderts zur romantischen Naturdichtung ausgerichtet. Allgemein sind sich die amerikanischen Interpreten der englischen Romantik einig, daß es für Wordsworth und Coleridge in der deskriptiven Poesie des achtzehnten Jahrhunderts wichtige Vorläufer gibt; doch zeigen sich gewisse Schwierigkeiten, wenn die Unterschiede genau definiert werden sollten. Der Grund scheint darin zu liegen, daß alle diese Interpreten das romantische Bild nach dem Modell des Symbols definieren, als Bezug zwischen Geist und Materie, zwischen Subjekt und Objekt. Die Tatsache, daß in der Praxis der romantischen Dichter mit offensichtlicher Leichtigkeit von der reinen Beschreibung der äußeren Welt zur inneren Betrachtung übergegangen wird, bestätigt, daß dieser Bezug tatsächlich von grundlegender Bedeutung ist. Dies trifft jedoch in einem gewissen Maß auch für die Dichtung des achtzehnten Jahrhunderts zu, wo die Landschaftsbeschreibung ständig mit erbaulichen Texten durchzogen ist. Einigkeit herrscht immerhin darüber, daß der Bezug zwischen Natur und Bewußtsein gegen Ende des Jahrhunderts viel innerlicher wird. Als erstes hat der amerikanische Literaturwissenschaftler WILLIAM K. WIMSATT durch das Nebeneinanderstellen eines Sonetts von Coleridge und eines Sonetts von Bowles – ein von Coleridge im ersten Kapitel der *Biographia literaria* gewürdigter Dichter des achtzehnten Jahrhunderts – auf überzeugende Art gezeigt, daß die Texte trotz offensichtlicher Ähnlichkeiten in Ton und Substanz grund-

legend verschieden sind.<sup>12</sup> WIMSATT hebt bei Coleridge das viel treuere Gefühl für die Einzelheiten hervor, das eine viel aufmerksamere Beobachtung der äußeren Welt in sich schließt. Doch tritt zu seiner Konzentration auf die äußere Natur der Dinge paradoxerweise eine empfindsamere Innerlichkeit, dazu affektive Erinnerungen und Träumereien, die uns auf tiefere Regionen der Subjektivität verweisen, als dies bei früheren Dichtern der Fall ist. Wie diese genaue Beobachtung der Oberfläche zu einer größeren Tiefe führt, bleibt jedoch unerklärt. WIMSATT schreibt: *The common feat of the romantic nature poets was to read meanings into the landscape. The meaning might be such as we have seen in Coleridge's sonnet, but it might more characteristically be more profound, concerning the spirit or soul of things – «the one life within us and abroad». And that meaning especially was summoned out of the very surface of nature itself.* Die Synthese zwischen dem tiefen Sinn und der oberflächlichen Erscheinung wäre demnach, symbolisch gesprochen, die sprachliche Manifestation einer grundlegenden Einheit, die zugleich den Geist und den Gegenstand umfaßt, *the one life within us and abroad*. Und doch kann diese Einheit dem Subjekt anscheinend verborgen bleiben; dieses muß dann in die Welt, in die Natur hinausschauen, um sich bestätigt zu finden. Für WIMSATT scheint das vereinigende Prinzip in erster Linie in der Natur zu liegen; daher für die Dichter die Notwendigkeit, von Naturlandschaften auszugehen, weil in ihnen der Ursprung des vereinigenden «symbolisierenden» Vermögens liegt.

WIMSATT'S Darstellung wurde neuerdings von zwei hervorragenden Historikern der englischen Romantik weiter ausgeführt und dokumentiert: MEYER H. ABRAMS<sup>13</sup> und EARL R. WASSERMAN.<sup>14</sup> Beide verwenden einander sehr nahestehende, teilweise sogar identische Beispiele, und ihre Ansichten stimmen in beachtlich vielen Punkten überein. So finden beide, die Basis der im achtzehnten Jahrhundert so häufigen Praxis, eine moralische Frage in Ausdrücken der Landschaft zu behandeln, sei im Prinzip einer Analogie zwischen der Natur und dem menschlichen Bewußtsein zu suchen. ABRAMS bezieht sich auf theologische und philosophische Auffassungen der Renaissance als dem Ursprung für das, was später *paysage*

<sup>12</sup> WILLIAM K. WIMSATT, *The Structure of Romantic Nature Imagery*, in *The Verbal Icon*, New York, 1958, 106–110.

<sup>13</sup> MEYER H. ABRAMS, *Structure and Style in the Greater Romantic Lyric*, in *From Sensibility to Romanticism – Essays presented to Frederick A. Pottle*, hrg. von F. W. HILLES und H. BLOOM, New York, 1965.

<sup>14</sup> EARL R. WASSERMAN, *The English Romantics: The Grounds of Knowledge*, in *Essays in Romanticism* (Boston), IV, Herbst 1964.

*moralisé* wurde: [...] *the divine Architect has designed the universe analogically, relating the physical, moral, and spiritual realms by an elaborate system of correspondences [...]* *The metaphysics of a symbolic and analogical universe underlay the figurative tactics of the 17th century metaphysical poets.*<sup>15</sup> Das ortsbeschreibende Gedicht des achtzehnten Jahrhunderts, in dem «auf die Sinne bezogene Phänomene mit erbaulichen Sentenzen gekoppelt sind», entspringt einer gewissermaßen abgeschwächten Form dieser auf die *bienséance* einer neoklassischen Rationalität reduzierten Kosmologie. Und WASSERMAN bezieht sich auf Psychologen des achtzehnten Jahrhunderts, so den Lehrdichter Akenside, bei dem «die assoziative Analogie den innerlichsten Bezug zwischen dem Subjekt und dem Objekt ausdrückt» oder, wie Akenside sagt, *[man beholds] in lifeless things / The inexpressive semblance of himself / Of thought and passion.*<sup>16</sup>

Der Schlüsselbegriff in WASSERMANS genauer Formel ist die «assoziative Analogie», ähnlich wie man bei einem Gerard, Hartley, Allison im achtzehnten Jahrhundert von einer «assoziativen» Psychologie spricht. Diese Art Analogie unterscheidet sich von einer lebendigeren Form der Analogie, die in der Folge bei den Romantikern anzutreffen ist. Wenn man ABRAMS liest, hat man bisweilen den Eindruck, daß die romantischen Theorien der Einbildungskraft insgesamt den Begriff der Analogie vollkommen übersteigen und daß besonders bei Coleridge der Analogismus durch einen eigentlichen Monismus ersetzt wird. *Nature is made thought and thought nature*, schreibt ABRAMS im Zusammenhang mit Coleridge, *both by their sustained interaction and by their seamless metaphoric continuity.*<sup>17</sup> Doch behauptet er nicht, ein solch «nahtloses» Verschmelzen der Sprache zur vollendeten Kontinuität werde in Wirklichkeit auf die Dauer erreicht. Bei Coleridge ist die ideale Einheit, auf die sein Denken und sein Dichten ausgerichtet sind, eine Wunschvorstellung. Tatsächlich bleibt die Analogie als erkenntnistheoretische Basis der Bilder und Figuren bestehen; selbst im esoterischen Wortschatz des später verbreiteten Monismus, wie man ihn in den *correspondances* eines Baudelaire findet, wird noch der Ausdruck *universelle analogie* verwendet.<sup>18</sup> Doch ist der Bezug zwischen Natur und Bewußtsein viel weniger rein formal und mechanisch geworden als in der Assoziationspsychologie des achtzehnten Jahrhunderts. Demzufolge erscheinen im

<sup>15</sup> ABRAMS, *art. cit.*, 536. <sup>16</sup> WASSERMAN, *art. cit.* <sup>17</sup> ABRAMS, *art. cit.*, 551.

<sup>18</sup> CHARLES BAUDELAIRE, *Réflexions sur quelques-uns de mes contemporains*, I. Victor Hugo, in *Œuvres complètes*, hrg. von Y.-G. LE DANTEC und CLAUDE PICHOS Paris, 1961, 701–713.

kritischen und bisweilen auch im dichterischen Wortschatz Ausdrücke, die einen innerlicheren Bezug als der ziemlich formale Begriff der Analogie auszudrücken vermögen. Immer häufiger erscheinen Wörter wie *affinité* oder *sympathy*. Dies ändert zwar nichts an der Grundstruktur der immer noch auf der formalen Ähnlichkeit von Wesenheiten beruhenden metaphorischen Bezüge, die in anderen Belangen differieren, ja sich antithetisch verhalten können. Daß diese neuen Ausdrücke schließlich überwiegen, weist auf einen bezeichnenden Wandel hin. Man entfernt sich von einer einfachen Kongruenz von Subjekt und Objekt zum Begriff einer ontologischen Priorität des einen. Ausdrücke wie *affinité* und *sympathy* beziehen sich nämlich eher auf die Bezüge zwischen verschiedenen Subjekten als zwischen einem Subjekt und einem Objekt. Das Verhältnis Bewußtsein – Natur wurde demnach durch ein intersubjektives oder interpersonales Verhältnis ersetzt, das, genau besehen, ein Verhältnis zwischen dem Subjekt und sich selbst darstellt. Auf diese Weise hat sich die Priorität von der Außenwelt auf das Subjekt verlagert. ABRAMS und WASSERMAN führen Stellen bei Coleridge und Wordsworth an, die nahelegen, daß die Romantik von einem absoluten Idealismus geprägt ist. Beide zitieren folgenden Text von Wordsworth: *I was often unable to think of external things as having external existence, and I communed with all that I saw as something not apart from, but inherent in, my own immaterial nature.* In seinem Kommentar fügt WASSERMAN bei, Wordsworths Dichten sei eine «Suche nach dieser ursprünglichen Einheit».<sup>19</sup>

Daß nun dem Subjekt gegenüber der Natur eine radikale Priorität zugeschrieben wird, scheint im Gegensatz zu stehen zur dichterischen Praxis der romantischen Dichter, die ohne Ausnahme den Landschaften und den Einzelheiten der Natur eine namhafte Bedeutung zumessen; daraus ergibt sich eine gewisse Verwirrung. In zahlreichen romantischen Texten läßt sich nämlich im Gegensatz dazu das Vorherrschen einer analogischen Einbildungskraft zeigen, die davon ausgeht, daß die Natur über dem Bewußtsein vom Ich steht. Wenn Coleridge von der Unendlichkeit des Ichs im Gegensatz zum «notwendigerweise endlichen» Charakter der Naturgegenstände spricht und darauf insistiert, das Ich müsse den in der Natur gefundenen seinslosen Formen Leben einhauchen,<sup>20</sup> dann wird diese endliche Natur räumlich erfaßt, und die Ersetzung der physischen Bezüge durch dynamische, bei Coleridge intersubjektive Bezüge ist nicht unbedingt überzeugend. Die Tatsache bleibt bestehen, daß das dynamische Prinzip

<sup>19</sup> WASSERMAN, art. cit. <sup>20</sup> WASSERMAN, art. cit.

seines eigenen Denkens, der Begriff einer organischen Einheit, von der Natur und nicht vom Bewußtsein abgeleitet wird. Wordsworth ist sich der Bedeutung dieser Frage viel klarer bewußt, wenn er dieselbe Dialektik zwischen dem Ich und der Natur zeitlich begreift. Die Naturvorgänge sind für ihn Beispiele einer Dauer im Wechsel und bestätigen die Existenz eines überzeitlichen oder ewigen Zustands als Voraussetzung für den äußern Wandel, der nur die Oberfläche der Dinge betrifft, nicht den Kern der Natur. Daher die bei Wordsworth zahlreichen zeitlichen Paradoxe in den Naturbeschreibungen, wie beispielsweise in *The Prelude*:

[...] *these majestic floods – these shining cliffs*  
*The untransmuted shapes of many worlds,*  
*Cerulean ether's pure inhabitants,*  
*These forests unapproachable by death,*  
*That shall endure as long as man endures [...]*

Oder auch:

*The immeasurable height*  
*Of woods decaying, never to be decayed*  
*The stationary blast of waterfalls [...]*

Solch paradoxe Bilder bewegter Ewigkeit passen zur Natur, doch nicht zu einem stets in seiner Endlichkeit und Wandelbarkeit befangenen Bewußtsein. Daher besteht für das Subjekt die Versuchung, die ihm fehlende zeitliche Stabilität gewissermaßen der Natur zu entleihen und sprachliche Vorgehen zu ersinnen, mit denen sich die Natur auf menschliche Dimensionen zurückführen läßt. Immerhin bewahrt die Natur die ontologische Priorität, die ihr gestattet, der «unvorstellbaren Wirkung der Zeit» zu entgehen. Dies trifft sicher zu bei Coleridge; doch wirkt sich die Gefahr – ebenso unbewußt – auch bei Interpreten wie ABRAMS und WASSERMAN aus, für die Coleridges Dichtung die gelungenste Synthese darstellt und die seine Dialektik zwischen Objekt und Subjekt für einen Modellfall romantischer Bildsprache halten. Doch verstrickt dies die Interpreten in einen ständigen Widerspruch. Einerseits müssen sie dem Objekt die Priorität zuerkennen, weil diese Priorität von jeder organischen Konzeption der Sprache impliziert wird. So schreibt ABRAMS: *The best Romantic meditations on a landscape, following Coleridge's examples, all manifest a transaction between subject and object in which the thought incorporates and makes explicit what was already implicit in the outer scene.*<sup>21</sup> Dies führt ohne Zweifel zur Priorität der äußern

<sup>21</sup> ABRAMS, art. cit., 551.



Natur und beschränkt so die Tätigkeit des Bewußtseins auf die Interpretation des bereits in der Natur Gegebenen. Doch stammt die oben zitierte Stelle aus dem gleichen Abschnitt wie jene, in der ABRAMS Texte von Coleridge und Wordsworth zitiert, die dem Subjekt eine absolute Priorität einräumen. Der Widerspruch ist ohne Ausweg. Was sollen wir jetzt glauben? Ist die Romantik ein subjektivistischer Idealismus, so daß sie sich den Vorwürfen des Solipsismus, die eine von Hazlitt bis zu den heutigen Strukturalisten reichende Reihe von *démystificateurs* an sie richtet, nicht ganz entziehen kann? Oder ist sie im Gegenteil dazu, wie WIMSATT zu denken scheint, eine durch die extreme Abstraktion der Aufklärung bedingte Rückkehr zur Natur, doch eine Rückkehr, die sich unsere Stadtwelt nur noch in Form eines Heimwehs nach einer unerreichbaren Vergangenheit vorstellen kann? WASSERMANS Denken führt in die gleiche Sackgasse. Für ihn stellt Wordsworth die äußerste Form eines absoluten Subjektivismus dar, der Gegenpol zu der fast shakespearisch objektiven Dichtung der stofflichen Wahrnehmung eines Keats; die Synthese zwischen diesen beiden Polen findet sich für ihn bei Coleridge. Doch der Text, der beweisen soll, daß Coleridge fähig ist, das zu versöhnen, was WASSERMAN *the phenomenal world of understanding* und *the noumenal world of reason* nennt,<sup>22</sup> ist gerade ein Text, in dem Coleridge für die Kategorie des Objekts ein anderes Subjekt einsetzt und so den Bezug zwischen dem Ich und der Welt auf ein rein intersubjektives Schema reduziert: *To make the object one with us, we must become one with the object – ergo, an object. Ergo, the object must be itself a subject – partially a favorite dog, principally a friend, wholly God, the Friend.*<sup>23</sup> Wordsworth hätte einen theozentrischen Bezug nie solcherart auf einen intersubjektiven Bezug reduziert.

Man kann sich fragen, ob die Verwirrung im Kopf der Literaturwissenschaftler entstanden ist, oder ob sie eine Unsicherheit im Geist der Dichter selbst widerspiegelt. War die romantische Dichtung tatsächlich in einem vom achtzehnten Jahrhundert ererbten Analogismus befangen, hat sie sich so in die Widersprüche einer Pseudo-Dialektik zwischen Objekt und Subjekt verstrickt? Nach verschiedenen Kommentatoren verhält es sich tatsächlich so.<sup>24</sup> Bevor wir ihnen folgen, sollten wir uns vergewissern, ob unsere Voraussetzung, bei der Interpretation des romantischen Bilds als Spannungsfeld zwischen einem Subjekt und einem Objekt handle es sich

<sup>22</sup> WASSERMANN, *art. cit.* <sup>23</sup> WASSERMAN, *art. cit.*

<sup>24</sup> Als ein Beispiel unter vielen vgl. EDWARD E. BOSTETTER, *The Romantic Ventri-loquists: Wordsworth, Coleridge, Keats, Shelley, Byron*. Seattle, 1963.

um das zentrale Problem der Romantik, überhaupt richtig sei. Wir dürfen nämlich nicht vergessen, daß diese Dialektik mit der sogenannten Vormachtstellung des Symbols als Hauptmerkmal der romantischen Dichtung entstanden ist, und gerade diese Vormachtstellung muß ihrerseits in Frage gestellt werden.

Zu diesem Zweck ist es vielleicht nützlich, einen Augenblick lang den Bereich der englischen Romantik zu verlassen und die französische Literatur der gleichen Epoche zu betrachten. Dort haben sich die romantischen Elemente mit Rousseau besonders früh manifestiert; zudem hat Lockes Erbe in Frankreich nicht einmal bei einem Condillac jenen absoluten Grad von Automatismus hervorgebracht, gegen den sich Coleridge und Wordsworth auflehnen mußten, um sich dem Einfluß Hartleys zu entziehen. Die Kontinuität des Analogiebegriffs, der auf der Gleichförmigkeit der physischen und der moralischen Welt begründet ist, erscheint hier einfacher und klarer. Wir wollen uns auf ein einziges Beispiel beschränken. In seinem 1777 veröffentlichten Werk *De la Composition des paysages sur le terrain* beschreibt der Marquis de Girardin eine ausdrücklich als «romantisch» bezeichnete Landschaft, die sich aus dunklen Wäldern, Schneebergen, einem kristallklaren See und einer Insel zusammensetzt, auf der ein *ménage rustique* in einer glücklichen Verbindung von Einsamkeit und Geselligkeit zwischen Wasserfällen und Bächen ein idyllisches Leben führt. Die Szene wird auf folgende Weise kommentiert: *C'est dans des situations comme celle-ci qu'on sent toute la force de cette analogie entre les charmes physiques et les impressions morales.*<sup>25</sup> Ähnliche Zitate lassen sich in der gleichen Epoche in großer Zahl finden; es zeigt sich dabei, wie nah beieinander Natur und Bewußtsein sind, und zwar in einer Sprache, die zugleich die materielle Gestalt der Landschaft und den seelischen Zustand des Betrachters aufleben läßt.

Literaturhistoriker und Interpreten haben in dieser engen Verbindung von Bewußtsein und Natur einen Hauptzug des romantischen Stils gesehen. *Souvent le monde extérieur et le monde intérieur se mêlent si profondément*, bemerkt DANIEL MORNET, *que rien ne discerne plus les images que perçoivent les sens et les chimères de l'imagination.*<sup>26</sup> Auch in unserer Zeit wird dieses Ineinander von Naturgeschehen und Gefühlen, Gedanken und Stimmungen betont.<sup>27</sup>

<sup>25</sup> Zitiert in DANIEL MORNET, *Le Sentiment de la nature en France*, de Jean-Jacques Rousseau à Bernardin de Saint-Pierre, Paris, 1907, 248.

<sup>26</sup> MORNET, *op. cit.*, 187.

<sup>27</sup> Vgl. HERBERT DIECKMANN, *Zur Theorie der Lyrik im 18. Jahrhundert in Frank-*

Diese Auffassung ist eng verwandt mit dem, was wir in der angelsächsischen Literaturwissenschaft gefunden haben. Es wird gleichermaßen auf der analogischen Einheit zwischen Natur und Bewußtsein insistiert; auch wird dem Symbol als sprachliche Einheit, in der sich die Synthese von Objektivem und Subjektivem vollzieht, dieselbe Vormachtstellung eingeräumt; wir finden die gleiche Tendenz, der Natur Eigenschaften zuzuschreiben, die zum Bewußtsein gehören, und sie organisch in bezug auf ein Zentrum zusammenzufügen, das für die Dinge der Natur die gleiche Funktion hat wie die Identität des Ichs für das Bewußtsein. In den französischen Studien über die Zeit von Rousseau bis zur Gegenwart könnte man ähnliche Gegensätzlichkeiten wie in der amerikanischen Forschung über die Romantik hervorheben, Gegensätzlichkeiten, die auf einer Pseudo-Priorität des Subjekts beruhen; in Wirklichkeit bezieht dieses Subjekt die ihm selbst fehlende zeitliche Stabilität aus der Natur.

Der historische Ursprung dieser Problematik läßt sich jedoch für die französische Romantik leichter definieren als für die englische. In der Literaturgeschichte wird immer wieder auf ganz bestimmte Werke hingewiesen, in denen die auf einer gegenseitigen Durchdringung von Beobachtung und Leidenschaft beruhende symbolische Sprache eine Vormachtstellung zu erobern beginnt, die sie bis in unsere Zeit nicht mehr aufgegeben hat. Unter diesen Werken wird am häufigsten Rousseaus Roman *La Nouvelle Héloïse* genannt. Dieser Text bildet die Basis von DANIEL MORNETS Werk *Le Sentiment de la nature en France de J.-J. Rousseau à Bernardin de Saint-Pierre*.<sup>28</sup> Neuere Studien, so die 1960 erschienene Thèse von ROBERT MAUZI, *L'Idée du bonheur dans la littérature française au XVIII<sup>e</sup> siècle*,<sup>29</sup> schreiben Rousseaus Roman den gleichen bestimmenden Einfluß zu: *Si l'on connaît Cleveland et La Nouvelle Héloïse, il reste peu de chose à découvrir sur le 18<sup>e</sup> siècle*, sagt MAUZI im Vorwort.<sup>30</sup> Für die Überprüfung der in der Literaturwissenschaft fast einmütigen Überzeugung, das Entstehen der Romantik falle mit dem Ent-

reich, mit gelegentlicher Berücksichtigung der Englischen Kritik, in *Poetik und Hermeneutik* 11: *Immanente Ästhetik – Ästhetische Reflexion*. Lyrik als Paradigma der Moderne. – Arbeitsergebnisse einer Forschungsgruppe (Hans Blumenberg, Clemens Heselhaus, Wolfgang Iser, Hans Robert Jauss), hrg. von W. ISER, München, 1966, 108.

<sup>28</sup> MORNET, *op. cit.*

<sup>29</sup> ROBERT MAUZI, *L'Idée du bonheur dans la littérature et la pensée française du XVIII<sup>e</sup> siècle*, Paris, 1960.

<sup>30</sup> MAUZI, *op. cit.*, 10.

stehen des symbolischen Stils zusammen, gibt es demnach kein besseres Werk als *La Nouvelle Héloïse*.

Den Interpreten dieses Briefromans fällt es außerordentlich leicht, Texte anzuführen, die einen Wechselbezug zwischen einem Seelenzustand und dem äußern Aspekt der Natur ausdrücken. Man denke z. B. an die berühmte Stelle des vierten Teils, in dem Saint-Preux in Gesellschaft der nun tugendhaften Ehegattin Julie die «Meillerie» besucht, eine verlassene Gegend am Nordufer des Genfersees, der Ort, von wo aus er die Briefe geschrieben hatte, die ihr gemeinsames Schicksal besiegelt haben.<sup>31</sup> Rousseau betont, daß der *lieu solitaire*, den er beschreibt, *un réduit sauvage et désert* ist, doch, wie er sagt, *plein de ces sortes de beautés qui ne plaisent qu'aux âmes sensibles et paraissent horribles aux autres*.<sup>32</sup> Hier spielt sicher eine polemische Anspielung auf den Geschmack der Zeit mit; auch andere Stellen zeigen den Übergang von den im achtzehnten Jahrhundert beliebten idyllischen Landschaften (man findet sie noch bei Girardin) zu den dunklen und gequälten Szenen, die später bei Mac Pherson dominieren. Doch ist diese polemische Auseinandersetzung mit dem Zeitgeschmack nur das Oberflächliche; Rousseaus Absicht weist in eine andere Richtung. Die poetischen und dramatischen Effekte des Textes basieren auf der innern Harmonie zwischen der Landschaft und der Empfindung. Durch das Spiel von Licht und Schatten wird auf die wiedererwachende sinnliche Leidenschaft hingewiesen, die eine zerbrechliche, teuer erkaufte Ruhe zu stören droht, und zwar in einer Umgebung, die der Szene ihre ganze dramatische Kraft verleiht; die stilistischen Analogien stehen in engem Bezug zur mächtigen Sinnlichkeit der Leidenschaft. Doch soll uns dies nicht die thematische Funktion des betreffenden Briefes verdecken, die in einer Versuchung und einem beinahe fatalen Rückfall in den Irrtum besteht. Dieser Irrtum wird durch den allgemeinen Kontext des Romans verdammt, und zwar ganz eindeutig.

In diesem Zusammenhang ist die Tatsache, daß Rousseau diese Landschaft «verlassen» nennt, von besonderer Bedeutung und lädt zum Vergleich mit andern Landschaften ein, die nicht den Irrtum, sondern die mit der Person von Julie verbundene Tugendhaftigkeit versinnbildlichen. Im Zentrum des Romans befindet sich nicht eine Wüste, sondern ein Garten;

<sup>31</sup> JEAN-JACQUES ROUSSEAU, *Julie ou la Nouvelle Héloïse*, Teil IV, Brief XVII, in *Œuvres complètes*, hrg. von B. GAGNEBIN und MARCEL RAYMOND, Band II, Paris, 1961, 514 ff.

<sup>32</sup> ROUSSEAU, *op. cit.*, 518.

es ist der Garten, den Julie selbst auf dem Gut in Clarens angelegt hat und der im Roman als metaphorische Darstellung der *belle âme* dient. Wir möchten nun wissen, ob dieses im elften Brief des vierten Teils ausführlich beschriebene Elysée auf dem gleichen Bezug zwischen Subjekt und Objekt beruht wie jene Landschaft, die Thema und Stil der Meillerie-Episode bestimmt.

Hier ist ein Blick auf die Quellen notwendig, an denen sich Rousseau für die Beschreibung des Gartens inspirierte. DANIEL MORNET, dem sich ROBERT MAUZI und der letzte Herausgeber des Romans in der Bibliothèque de la Pléiade, BERNARD GUYON, anschließen, betont in seinem kritischen Kommentar,<sup>33</sup> daß sich Rousseau vor allem an den sogenannten *jardins anglais* inspirierte, die schon einige Zeit vor ihm sehr in Mode gekommen waren. Einen Gemeinplatz des Zeitgeschmacks aufnehmend verdammt Rousseau tatsächlich die übertriebene Symmetrie *Le Nôtres* als *ennemie de la nature et de la variété*.<sup>34</sup> Doch ist die «Natur» des Gartens keineswegs das Hauptthema des Briefs; vom Beginn seiner Beschreibung an teilt uns Rousseau mit, daß das «Natürliche» des Gartens auf seiner außerordentlich künstlichen Anlage beruht und daß diese Gartenlaubenromantik ganz durch die Kunst und nicht durch die Natur bedingt ist. *Il est vrai*, läßt Rousseau Julie sagen, *que la nature a tout fait dans ce jardin, mais sous ma direction, et il n'y a rien là que je n'aye ordonné*.<sup>35</sup> Dieser Hinweis sollte uns aufhorchen lassen; besinnen wir uns auf die literarischen Quellen, die MORNET, der sich nur um die äußere Geschichte des Geschmacks kümmerte, übersehen hat. Wenn wir uns auf die ausdrücklichen Hinweise beschränken, die sich im Text befinden, so weist der Vergleich mit einer verlassenen Insel, auf der man keines Menschen Schritt hört,<sup>36</sup> auf Rousseaus Lieblingsroman hin, den einzigen, den er dem Erzieher Emiles zur Lektüre empfiehlt, nämlich Defoes *Robinson Crusoe*. Außerdem findet man in dem der Beschreibung von Julies Elysée unmittelbar vorausgehenden Brief eine direkte Anspielung auf den *Roman de la Rose*.<sup>37</sup> Zwischen den beiden genannten Werken scheint auf den ersten Blick kein Zusammenhang zu bestehen, doch sind sie in Wirklichkeit für die uns hier beschäftigende

<sup>33</sup> *La Nouvelle Héloïse*, hrg. von DANIEL MORNET, 4 Bde, Paris 1925. Vgl. Einleitung, Bd. I, 67–74, und die Anmerkungen in Bd. III, 223–247.

<sup>34</sup> ROUSSEAU, *op. cit.*, 483. <sup>35</sup> ROUSSEAU, *op. cit.*, 472.

<sup>36</sup> ROUSSEAU, *op. cit.*, 479: [...] *rien ne dément l'idée d'une Isle déserte qui n'est venue en entrant, et je n'aperçois aucuns pas d'hommes*.

<sup>37</sup> Teil IV, Brief X: *Richesse ne fait pas riche, dit le Roman de la rose*. ROUSSEAU, *op. cit.*, 466 und Anmerkung.

Frage sehr aufschlußreich. Es ist schon längst bekannt, daß der mittelalterliche Text, der 1735 neu herausgegeben wurde<sup>38</sup> und zu Rousseaus Zeit sehr verbreitet war, dem Roman Julie den Untertitel «*La Nouvelle Héloïse*» gegeben hat; doch ist sein Einfluß auch auf verschiedene andere Arten spürbar. So ist die Ähnlichkeit zwischen Julies Garten und dem Garten der Liebesfreuden im ersten Teil der Dichtung von Guillaume de Lorris offensichtlich. Alle von Rousseau beschriebenen Einzelheiten finden im mittelalterlichen Text ihre Entsprechung: der geschlossene und einsame Raum der Zufluchtsstätte, das nur den wenigen Besitzern des Schlüssels zum Gittertor reservierte besondere Privileg, das traditionelle Verzeichnis der Naturerscheinungen; die Aufzählung der Blumen, Bäume, Früchte, Düfte, vor allem der Vögel, die in der Beschreibung ihres Gesangs gipfelt.<sup>39</sup> Am aufschlußreichsten ist die entscheidende Bedeutung, die dem Wasser zukommt, den Brunnen und den Teichen, die in Julie und im *Roman de la Rose* nicht von der Natur, sondern vom erfinderischen Geist der Bewohner des Gartens überwacht werden.<sup>40</sup> Hier haben wir nicht eine Beobachtung und auch nicht den Ausdruck eines *état d'âme* vor uns, sondern eine einfache Allegorie. Es besteht gar kein Zweifel, daß Rousseau alle Einzelheiten von der mittelalterlichen Quelle, eine der bekanntesten Versionen des traditionellen Topos des Liebesgartens, übernommen hat.

In stilistischer Hinsicht unterscheidet sich diese zentrale Szene der *Nouvelle Héloïse* vollkommen von der von Chateaubriand an in der französischen Romantik dominierenden deskriptiven und metaphorischen Sprache. Es handelt sich um eine rein bildliche Sprache, die nicht auf der Beobachtung, aber noch weniger auf einer Dialektik zwischen Natur und Bewußtsein beruht. Die Behauptung Julies – *il n'y a rien là que je n'aye ordonné* –, ihre Fähigkeit, die Natur zu dominieren und zu kontrollieren, weist auf eine Sprache hin, die sich für die eigenen Zwecke willkürlich der äußeren Welt bedient, und zwar in völligem Gegensatz zu dem, was in der Meillerie-Episode geschieht. Dort vermengt nämlich die Sprache die parallelen Bewegungen von Natur und Leidenschaft. Und doch ist für Rousseau die Sprache des Gartens von Clarens die Sprache der Wahrheit, jene der Meillerie aber die Sprache des Irrtums.

<sup>38</sup> ROUSSEAU, *op. cit.*, 1606, Anm. 2. In der dort zitierten Ausgabe von LENGLET DU FRESNOY habe ich keine Varianten gefunden, die für unsere Frage direkt von Bedeutung sind.

<sup>39</sup> GUILLAUME DE LORRIS et JEAN DE MEUN, *Le Roman de la Rose*, hrg. von FÉLIX LECOY, Paris 1965, Bd. I, besonders Verse 499ff., 629ff., 1345ff.

<sup>40</sup> *Le Roman de la Rose*, *ed. cit.*, Verse 1385ff.

Im ersten Teil des Roman de la Rose läßt sich die Figur des Gartens gut als schwärmerische Umschreibung des Motivs der sinnlichen Liebe verstehen; die erotische Funktion der Allegorie ist offensichtlich. Doch ergibt sich in der Nouvelle Héloïse aus dem Vorherrschen einer Ethik des Verzichts ein moralisches Klima, das sich von dem Guillaume de Lorris' vollkommen unterscheidet. Das Thema des Verzichts ist bei Rousseau gar nicht so einfach und eindeutig, und es darf bestimmt nicht als eine puritanische Ablehnung der sinnlichen Welt verstanden werden. Mehr als in den Entsprechungen kommen sich die mittelalterliche und die zeitgenössische Quelle im allegorischen und antinaturalistischen Sprachgebrauch nahe. Neue Studien über Defoe, so GEORGE A. STARRS *Defoe and Spiritual Autobiography*<sup>41</sup> und J. PAUL HUNTERS *The Reluctant Pilgrim*,<sup>42</sup> haben die Tendenz, in Defoe vor allem einen der Schöpfer der «realistischen» Sprache des neunzehnten Jahrhunderts zu sehen, beträchtlich nuanciert und die Bedeutung des im Puritanismus verwurzelten religiösen Elements freigelegt, durch das sich Rousseau besonders angesprochen fühlte. PAUL HUNTER hat klar nachgewiesen, daß Defoe die Natur-Landschaften als allegorische Figuren auffaßt und nicht einfach als Beschreibungen. So sind Defoes Gärten bei weitem nicht der natürliche Rahmen einer realistischen Handlung, sondern stilisierte Figuren, in Struktur und Einzelheiten den Gärten des Roman de la Rose sehr ähnlich. Doch kommt ihnen vorwiegend eine ethische Funktion zu, nämlich die einer Erlösung und einer Reinigung: *Defoes garden is not [...] a prelapsarian paradise but rather an earthly paradise in posse, for Crusoe is post-lapsarian man who has to toil to cultivate his land in full abundance.*<sup>43</sup> Das gleiche Klima von Tugend, Arbeit und Leiden ist in Julies Garten gegenwärtig und bestätigt, in welchem Grad die Szene der protestantischen Allegorie-Tradition verpflichtet ist, deren englische Ausprägung, die ihren Höhepunkt in Bunyans *The Pilgrim's Progress* erreicht hat, Rousseau auf verschiedenen Wegen erreicht hat, so z. B. über Defoe. In dem Maß, wie jede dieser beiden Quellen auf einer allegorischen und nicht symbolischen Konzeption der Sprache beruht, transzendiert die stilistische Ähnlichkeit ihre beträchtlichen Unterschiede. Nicht zwischen der Sinnlichkeit der mittelalterlichen Quelle und dem Puritanismus des modernen Textes entsteht die Spannung, sondern zwi-

<sup>41</sup> GEORGE A. STARR, *Defoe and Spiritual Autobiography*, Princeton 1965.

<sup>42</sup> J. PAUL HUNTER, *The Reluctant Pilgrim: Defoe's Emblematic Method and Quest for Form in «Robinson Crusoe»*, Baltimore, 1966.

<sup>43</sup> HUNTER, *op. cit.*, 172.

schen der allegorischen Sprache einer Szene wie jener von Julies Elysée und der symbolischen Sprache einer Episode wie jener der Meillerie. Der moralische Kontrast zwischen den beiden Stellen faßt den Konflikt zusammen, auf dem die Handlung des Romans beruht. Dieser Konflikt wird schließlich gelöst durch einen luziden und überwachten Verzicht auf die mit dem Kult des Augenblicks verbundenen Werte, und dieser Verzicht führt zu einem Überwiegen des allegorischen Stils über den symbolischen. Ohne die gleichzeitige Präsenz der beiden metaphorischen Ausdrucksarten könnte der Roman nicht auskommen; er könnte auch nicht zu seinem Schluß gelangen, wenn nicht ausdrücklich die Allegorie die Priorität über das Symbol erhielt.

Die Interpreten der Nouvelle Héloïse haben im allgemeinen die allegorischen Elemente nicht gesehen; erst seit kurzem beginnt man sich Rechenschaft darüber abzulegen, wie falsch das landläufige Bild von Rousseau als «primitiviste» und «naturaliste» ist. Diese falschen Ansichten, die in sich aufschlußreich sind, sperren sich mit großer Hartnäckigkeit gegen eine Korrektur; es wird dabei ersichtlich, wie sehr eine solche Korrektur den unbesehen übernommenen Auffassungen über das Wesen und die Ursprünge der europäischen Romantik zuwiderläuft.

Denn wenn die Dialektik zwischen dem Subjekt und dem Objekt nicht die Haupterfahrung des sogenannten romantischen Bewußtseins bezeichnet, sondern nur ein besonderes Moment in der Entwicklung dieses Bewußtseins, und wenn – was noch bedeutend mehr ins Gewicht fällt – dieses Moment nur negativ ist und überschritten werden muß, dann ändert sich die ganze Perspektive dieses philosophischen und historischen Problems. Ähnliche allegorisierende Tendenzen finden sich nämlich nicht nur bei Rousseau, sondern in der ganzen europäischen Literatur zwischen 1760 und 1800, allerdings in einer wesentlich anderen Form. Dabei handelt es sich keineswegs um aus dem Barock- oder dem Rokoko-Stil übernommene äußere Aspekte; diese allegorisierenden Tendenzen erscheinen vielmehr an den wichtigsten und tiefsten Stellen der Werke, nämlich dann, wenn sich die Stimme eines authentischen Subjekts vernehmen läßt. Die Historiker der englischen Romantik sehen sich durch die Natur der Dinge genötigt, die Allegorie zu erwähnen, obwohl diese für sie oft nur ein zweitrangiges Problem darstellt. WIMSATT stößt im Zusammenhang mit Blake darauf; er zitiert zwei kurze Gedichte «To Spring» und «To Summer» und schließt folgenden Kommentar an: *Blake's starting point [...] is the opposite of Wordsworth's or Byron's, not the landscape but a spirit personified or allegorized.*

Nevertheless, this spirit as it approaches the «western isle» takes on certain distinctly terrestrial hues [...] These early romantic poets are examples of the Biblical, classical and Renaissance tradition of allegory as it approaches the romantic condition of landscape naturalism – as Spring and Summer descend into the landscape and are fused with it.<sup>44</sup> Eher noch als diese fortlaufende Entwicklung der Allegorie zur Naturdarstellung zeigt uns das Beispiel Rousseaus, daß es sich um eine Wiederentdeckung einer allegorischen Tradition handelt, die weiter zurückreicht als bis zur sensualistischen Analogielehre des achtzehnten Jahrhunderts; ja, daß es sich um eine Wiederentdeckung handelt, die – keineswegs spontan und leicht – die Diskontinuität eines Verzichts, ja eines Opfers miteinschließt. Vom deskriptiven Gedicht des achtzehnten Jahrhunderts aus kann ABRAMS mit größerer geschichtlicher Genauigkeit sprechen; nachdem er die thematische Ähnlichkeit zwischen der romantischen Lyrik und dem metaphysical poem des siebzehnten Jahrhunderts hervorgehoben hat, fährt er weiter: *There is a very conspicuous and significant difference between the Romantic lyric and the 17th century meditation on created nature [...] [In the 17th century] the composition of place was not a specific locality, nor did it need to be present to the eyes of the speaker, but was a typical scene or object, usually called up [...] before the eyes of the imagination in order to set off and guide the thought by means of correspondences whose interpretation was firmly controlled by an inherited typology.*<sup>45</sup> Den Unterschied zwischen der Dichtung des siebzehnten Jahrhunderts und jener des ausgehenden achtzehnten Jahrhunderts sieht man in der entscheidenden Rolle, die dem geographischen Ort zukommt; er stellt nämlich das Band her zwischen der Sprache der Dichtung und der empirischen Erfahrung des Lesers. Doch wenn man die Entwicklung eines sogar auch geographisch so konkreten Dichters wie Wordsworth betrachtet, so strebt die Bedeutung des Lokalen nach Ausdehnung und möchte einen Sinn umfassen, der nicht mehr durch den Horizont eines gegebenen Orts im engeren Sinn des Worts begrenzt wird. Die Bedeutung der Gegend wird oft durch eine Reihe von räumlichen Doppeldeutigkeiten problematisch, so daß man am Schluß nicht mehr einen spezifischen Ort, sondern einen einfachen Namen vor sich hat, nach dessen geographischer Existenz zu fragen sinnlos geworden ist. Über die geographische Lokalisierung eines solchen metaphorischen Objektes – es handelt sich dabei um einen kleinen Fluß – schreibt Wordsworth: *The spirit of the answer [as to the whereabouts of the mouth of the river], though the word might be sea or ocean, accompanied perhaps with an image gathered from a*

<sup>44</sup> WIMSATT, art. cit. <sup>45</sup> ABRAMS, art. cit., 556.

map, or from the real object in nature – these might have been the letter, but the spirit of the answer must have been as inevitably – a receptacle without bounds or dimensions; – nothing less than infinity.<sup>46</sup> Andere Stellen bei Wordsworth, so die Alpenüberquerung, die Besteigung des Mount Snowdon am Ende von *The Prelude* oder weniger erhabene Texte wie die Gedichtfolge über den Fluß namens Duddon dürfen nicht mehr der Tradition des ortsbeschreibenden Gedichts des achtzehnten Jahrhunderts zugeschrieben werden. In der Terminologie ABRAMS können wir sagen, daß solche Texte nicht mehr von der Wahl eines bestimmten Ortes abhängen, sondern daß sie durch eine «traditionelle und ererbte Typologie» kontrolliert werden, genau wie im Fall der Gedichte des sechzehnten und des siebzehnten Jahrhunderts; mit dem Unterschied jedoch, daß die Typologie nicht mehr genau die gleiche ist, und besonders, daß der Dichter, manchmal nach langem innerem Ringen, auf die Verführungskraft und den poetischen Effekt eines symbolischen Stils verzichten mußte.

Ob in Form eines ethischen Konflikts, wie in der *Nouvelle Héloïse*, oder in Form einer Allegorisierung der geographischen Landschaft, wie bei Wordsworth, immer entspricht das Vorherrschen der Allegorie über das Symbol der Enthüllung eines eigentlich zeitlichen Schicksals. Diese Enthüllung vollzieht sich in einem Subjekt, das versucht hatte, sich der Einwirkung der Zeit zu entziehen, in der Welt der Natur Zuflucht zu suchen, die ihm in Wirklichkeit gar nicht entspricht. Das säkularisierte Denken der Frühromantik erlaubt nicht mehr, die Antinomien zwischen der geschaffenen Welt und dem Schöpferakt durch einen positiven Rückgriff auf den göttlichen Willen zu transzendieren. Der Mißerfolg jeglichen Versuchs, eine Sprache zu schaffen, die zugleich symbolisch und allegorisch wäre, ist eine der Arten, auf die sich diese Unmöglichkeit manifestiert. Im Bereich des Symbols wäre es möglich, daß Bild und Substanz zusammenfallen; denn die Substanz und ihre Darstellung unterscheiden sich in dieser Sprache nicht seinsmäßig, sondern nur ausdehnungsmäßig; beide sind alles und Teil eines gleichen Gefüges von Kategorien. Ihr Bezug ist ein Bezug der Simultaneität, welcher in Wirklichkeit räumlicher Natur ist und in dem die Zeit nur auf zufällige Weise eine Rolle spielt, währenddem sie im Bereich der Allegorie die erste, konstituierende Kategorie ist. Der Bezug zwischen dem allegorischen Zeichen und seinem Sinn ist nicht notwendigerweise dogmatisch festgelegt; in den soeben betrachteten Beispielen aus den Wer-

<sup>46</sup> WILLIAM WORDSWORTH, «Essay upon Epitaphs», in *The Poetical Works* (Oxford, 1949), Bd. V, 446.

ken eines Rousseau und Wordsworth ist dies keineswegs der Fall. Es handelt sich um ein Verhältnis zwischen *signifiants*, wobei der Bezug auf das *signifié* zufällig geworden ist. Doch enthält dieses Verhältnis notwendigerweise ein konstituierendes Zeit-Element; damit eine Allegorie zustande kommt, muß sich nämlich das allegorische *signifiant* auf ein anderes *signifiant* beziehen, das ihm vorausgeht. Der im allegorischen Werk konstituierte Sinn kann also nur eine «Wiederholung» im Sinne Kierkegaards sein, die Wiederholung eines früheren Sinns, mit dem er nicht zusammenfallen kann, weil ja gerade diese Vorzeitigkeit das Wesen dieses ursprünglichen Sinns ausmacht. Die säkularisierte Allegorie der Frühromantiker enthält also notwendigerweise das negative Moment, das bei Rousseau der Verzicht, bei Wordsworth der Verlust des Ichs im Tod oder im Irrtum ist.

Währenddem das Symbol die Möglichkeit einer Identität oder Identifikation postuliert, bezeichnet die Allegorie zunächst eine Distanz zum eigenen Ursprung, und durch ihren Verzicht auf den Wunsch und die Sehnsucht nach dem Zusammenfallen stellt sie ihre Sprache in die Leere dieser zeitlichen Differenz. Indem sie das tut, erhält sie das Ich in der ganzen Kraft seiner Autonomie und schützt es gegen eine illusorische Identifikation mit dem Nicht-Ich, das von nun an ganz, wenn auch schmerzlich, als solches erkannt wird. Gerade diese schmerzliche Erkenntnis vernehmen wir in den Augenblicken, da die frühromantische Dichtung ihre authentische Stimme findet. Es ist ironischerweise aufschlußreich, daß diese Stimme so selten als das erkannt wird, was sie in Wirklichkeit ist, und daß man die literarische Bewegung, in der sie sich Gehör verschafft, in einen der Natur zugewandten Primitivismus oder einen mystifizierten Solipsismus verwandelt hat. Die Autoren, von denen wir sprechen, haben sich immerhin bemüht, die theologischen und philosophischen Quellen anzugeben; zu wenig hat man auf die komplexen und verhaltenen literarischen Anspielungen geachtet, die Rousseau in der *Nouvelle Héloïse*, hauptsächlich über Petrarca, mit seinen augustinischen Quellen verbindet.

So gelangen wir schließlich zu einem historischen Schema, das sich reichlich von der allgemein üblichen Auffassung unterscheidet. Der dialektische Bezug zwischen Subjekt und Objekt ist nicht mehr die zentrale Aussage des romantischen Denkens, sondern diese Dialektik liegt auf der Ebene der zeitlichen Bezüge innerhalb eines Systems von *signifiants*. Sie wird zum Konflikt zwischen einer Konzeption des in seiner wirklichen Zeitlichkeit gesehenen Ichs und einer defensiven Strategie, die über diese authentische

Selbsterkenntnis wegzutäuschen sucht. Auf der sprachlichen Ebene ist die im neunzehnten Jahrhundert so häufig bestätigte Vorrangstellung des Symbols über die Allegorie eine der Formen dieser hartnäckigen Selbst-Mystifizierung. Große Bereiche der europäischen Literatur des neunzehnten und zwanzigsten Jahrhunderts erscheinen als rückläufig im Vergleich zu den Wahrheiten, die im letzten Viertel des achtzehnten Jahrhunderts ans Licht traten. Denn die Hellsichtigkeit der frühromantischen Dichter bleibt nicht bestehen; man muß nicht lange warten, so sieht man sich überall eine symbolische Konzeption des figürlichen Ausdrucks durchsetzen, und zwar trotz der in der ästhetischen Theorie und der dichterischen Praxis bestehen bleibenden Doppeldeutigkeiten. Ein ungetrübtes Dasein wird dieser symbolische Stil jedoch nie haben; da er ein über ein Licht geworfener Schleier ist, das man nicht mehr wahrnehmen möchte, wird er nie zu einem guten dichterischen Gewissen gelangen können.

(Deutsch von Peter Grotzer)