

4. Madame de Staël (*Corinne*)

4.1 Madame de Staëls Analyse der Liebe als Signatur der Moderne (*De la littérature*)

Die literarhistorische Bedeutung von Germaine de Staël (1766–1817) war von Beginn an umstritten. Dies hat wohl primär mit dem Skandalon eines »génie mâle dans un corps de femme«¹ zu tun, einer Frau, die nicht nur als Autorin von Romanen in Erscheinung trat (was in der französischen Literatur seit dem 17. Jahrhundert durchaus keine Seltenheit war), sondern sich auch in die von Männern beherrschte Domäne des Theoriediskurses und der Politik einzumischen wagte.² Ihr bekanntester und bedeutendster Roman *Corinne ou l'Italie* (1807), der nach seiner Veröffentlichung bei der intellektuellen Elite wie auch beim Lesepublikum ein durchaus positives Echo hervorrief,³ gilt heute kaum noch als einer der ganz großen Romane des

- 1 So eine bekannte Äußerung von Alphonse de Lamartine, hier zitiert nach: Hubert de Phalèse, *Corinne à la page. Analyse du roman de Mme de Staël, »Corinne ou l'Italie«*, Paris 1999, S. 17.
- 2 Ein frühes Zeugnis der von Ambivalenz geprägten Bewertung Mme de Staëls als Verfasserin von Theorieschriften sind die Äußerungen Goethes, der ihren *Essai sur les fictions* 1795 übersetzte und am 6. Oktober 1795 an Schiller schrieb: »Im einzelnen werden Sie sehr viel Gutes finden, da sie aber einseitig und doch wieder gescheut und ehrlich ist, so kann sie mit sich selbst auf keine Weise einig werden; als Text aber können Sie es gewiß fürtrefflich brauchen.« (*Der Briefwechsel zwischen Schiller und Goethe*. Herausgegeben von Emil Staiger, Frankfurt a.M. 1966, S. 143f.) Eine Woche später, am 13. Oktober 1795, ist dann etwas abschätzig von Mme de Staëls »weibliche[r] Methode« die Rede (S. 144).
- 3 Man denke an die Rezension von August Wilhelm Schlegel, »Corinne ou l'Italie, par Mad. de Staël Holstein«, in: *Sämmtliche Werke*. Herausgegeben von Eduard Böcking, Bd. XII: *Vermischte und kritische Schriften. Sechster Band*, Leipzig 1847, Nachdruck: Hildesheim 1971, S. 188–206, der von einer »harmonischen Dichtung« (S. 188) spricht, der Italiendarstellung sein höchstes Lob zollt (S. 193f.), Mme de Staël zu ihrem Vorteil mit Rousseau (S. 196) und Winckelmann (S. 197) vergleicht und *Corinne* aufgrund der Behandlung der Liebeshematik (der »vorzugsweise romantische[n] Leidenschaft«) als romantisches Buch einordnet (S. 198f.), was aus dem Munde des Romantiktheoretikers Schlegel naturgemäß ein ausdrückliches Lob darstellt. Ebenfalls positiv ist die Reaktion von Benjamin Constant (ursprünglich 1807 in *Le Publiciste* erschienen, 1829 dann in *De Madame de Staël et de ses ouvrages* aufgenommen), der, literarästhetisch weniger progressiv als Schlegel, vor allem die moralische Wirkung des Romans hervorhebt und die darin zum Ausdruck kommende »profonde connaissance de la nature et du cœur humain« lobt (*De Madame de Staël et de ses ouvrages*, in: *Œuvres. Texte présenté et annoté par Alfred Roulin*, Paris 1957, S. 825–852,

19. Jahrhunderts,⁴ und dies, obwohl es zwischen 1800 und 1830 in Frankreich nur wenige literarische Texte von ähnlicher Qualität und vergleichbarem Problembewußtsein gibt. Die Abwertung der *Corinne* zeichnete sich schon im 19. Jahrhundert ab, wo neben anerkennenden sehr früh auch kritische und spöttische Urteile zu finden sind.⁵

Mme de Staëls Kanonisierung stützt sich aus heutiger Sicht weniger auf ihr Romanwerk als auf ihre Theorieschriften, vor allem *De la littérature* (1800) und *De l'Allemagne* (1810/1813). Was die literarhistorische Verortung dieser Texte betrifft, so sind die Urteile schwankend. Während etwa Philippe Van Tieghem⁶ Mme de Staël als Verkünderin einer »esthétique ouverte« bezeichnet, die in entscheidender Weise zur Etablierung der Romantik (im französischen Sinne, also bezogen auf Hugo und Lamartine) mit beigetragen habe,⁷ warnen Gérard Gengembre und Jean Goldzink davor, *De la littérature* darauf zu reduzieren, daß es Positionen der romantischen Ästhetik antizipiere, weil

hier S. 837). Constants Rezension stellt eine Reaktion auf die Angriffe dar, welche in der konservativen Kritik der damaligen Zeit häufig zu finden waren und welche den Roman der »immoralité« und der »invraisemblance« ziehen; vgl. hierzu Simone Balayé, *Madame de Staël. Lumières et liberté*, Paris 1979, S. 151–155, die auch darauf hinweist, daß *Corinne* ebenso wie Mme de Staëls erster Roman *Delphine* ein Publikumserfolg war (S. 151).

- 4 Bezeichnenderweise gibt es bis heute keine Pléiade-Ausgabe von Mme de Staëls Werken.
- 5 Exemplarisch für die Ambivalenz der Beurteilung von *Corinne* ist Balzac, der einerseits im »Avant-propos« zur *Comédie humaine* Mme de Staëls Roman in eine Reihe mit den bedeutendsten Vertretern der Gattung stellt (unter anderem nennt er *Don Quixote*, *Robinson Crusoe*, *La Nouvelle Héloïse* und *Werther*), andererseits in den *Illusions perdues* von den »improvisations qui déparent le roman de *Corinne*« spricht und Louise de Bargeton von Lucien de Rubempré mit Verachtung als »Corinne d'Angoulême« bezeichnen läßt (de Phalèse, *Corinne à la page*, S. 25). Auffälligerweise stehen die negativen Urteile häufig in einem misogynen Zusammenhang, so auch bei dem Maler Étienne Delécluze, der in seinem Tagebuch über eine Mutter und ihre Tochter schreibt: »Ce barbotage d'honnêteté, de poésie et de mœurs de comédienne a été suggéré à la mère et adopté facilement par la fille, j'en suis sûr, par le roman de *Corinne*. La lecture de cet ouvrage est comme un breuvage empoisonné pour toutes les filles d'esprit qui se mêlent d'écrire.« (ebd., S. 24)
- 6 *Les grandes doctrines littéraires en France. De la Pléiade au surréalisme* (1946), Paris 1990, S. 159–170.
- 7 Die offene Ästhetik der Romantik zeichne sich durch die Wendung des Blicks auf die Welt außerhalb der Kunst und auf die »profondeurs mystérieuses du moi« aus (*Les grandes doctrines littéraires en France*, S. 160), und Mme de Staël habe diesen Wandel herbeigeführt. »C'est dans ses œuvres que puisèrent la plupart des théoriciens du Romantisme tant son apport était riche en suggestions.« (ebd.) Zu Mme de Staëls Stellung in der europäischen Romantik vgl. auch Ernst Behler, *Ironie und literarische Moderne*, Paderborn 1997, S. 79ff., für den Mme de Staël in *De la littérature* als eine der Ersten eine gültige Formulierung der romantisch-modernen Ästhetik als einer Ästhetik der Veränderung, der Nicht-Identität, der Reflexivität und der Melancholie vorgelegt hat.

dies dem Werk in seiner Fülle und Gesamtintention nicht gerecht werde.⁸ Joachim Küpper⁹ situiert Mme de Staëls ästhetiktheoretische Schriften diesseits des romantischen Epochenbruchs im Sinne Foucaults, weil die Autorin die ästhetisch avancierten Positionen der deutschen Romantik zwar rezipiere, dabei aber »an den Horizont des idealisierenden Paradigmas« und an die »taxonomische Geordnetheit« des klassischen Diskurses gebunden bleibe.¹⁰ Programmatisch verwende sie den klassischen Nachahmungsbegriff und sie identifiziere das Ästhetische mit dem moralisch Schönen.¹¹ Andererseits, so Küpper weiter, habe sie »mit der These von der Milieuabhängigkeit ästhetischer Produktion einen nicht unerheblichen Beitrag zur argumentativen Zurückdrängung des regelästhetischen Denkens geliefert«. ¹² Darin sieht Küpper immerhin einen Vorgriff auf die »Ablösung des Konzepts a-historischer Geordnetheit durch das romantische Konzept der Historisierung«, ¹³ wenngleich er diesen Aspekt bei seiner literarhistorischen Verortung von Mme de Staël nicht in Rechnung stellt.¹⁴

Wenn man dagegen *De la littérature* nicht vereindeutigend liest und wenn man insbesondere den Roman *Corinne* in die Betrachtung mit einbezieht, dann ergibt sich ein anderes Bild. Dann zeigt sich nämlich, daß Mme de Staël voll und ganz am Diskurs der europäischen Romantik teilhat. Das zentrale Element ist auch bei Mme de Staël der Nexus zwischen Liebe und Literatur, und zwar sowohl in *De la littérature* als auch in *Corinne*.

8 »Introduction«, in: Mme de Staël, *De la littérature*, hg. v. Gérard Gengembre/Jean Goldzink, Paris 1991, S. 7–47, hier S. 27.

9 *Ästhetik der Wirklichkeitsdarstellung und Evolution des Romans von der französischen Spätaufklärung bis zu Robbe-Grillet. Ausgewählte Probleme zum Verhältnis von Poetologie und literarischer Praxis*, Stuttgart 1987, S. 59–63.

10 Ebd., S. 60.

11 Ebd., S. 61.

12 Ebd., S. 62.

13 Ebd.

14 Nach Küppers These erfolgt der romantische Epistemenbruch mit dem Übergang zu tiefendimensionaler Modellierung bei Chateaubriand (*Ästhetik der Wirklichkeitsdarstellung*, S. 64–74). Dessen eigentlich konservative »poétique du christianisme« rekurriere auf den altbekannten Gedanken, »daß das Reale un-ideal« sei, das heißt, daß sich das Moralische und sein Gegenteil »zu einer unauflöselichen Einheit« verbänden (S. 66), wobei Chateaubriand diesen Gedanken allerdings neu begründe. Das Böse und Häßliche sei bei ihm nämlich nicht mehr wie noch bei Diderot ein taxonomisch notwendiger Oppositionsterm zum moralisch Guten und Schönen, sondern es sei konstitutiv in der Natur des Menschen angelegt. Dadurch aber könnten die Texte nicht mehr das Idealschöne, sondern sie müßten das Schlechte und Häßliche »als integrales Element des Wirklichen« (S. 68) darstellen. Die Wirklichkeit werde infolgedessen opak, und damit erst sei für die Literatur das »Dispositiv komplexer, »tiefendimensionaler« Modellierung« (ebd.) gewonnen.

Wie fundamental der Zusammenhang von Liebe und Literatur für Mme de Staëls Ästhetiktheorie ist, geht schon aus dem Vorwort zur zweiten Auflage von *De la littérature* hervor. Der gegen die klassizistische Ästhetik gerichtete Hauptgedanke ihres Werkes ist die Übertragung des aufklärerischen *perfectibilité*-Konzepts auf die Literatur. Nur unter der Voraussetzung, daß die Literatur wie auch die Gesellschaft sich verändert, ist es legitim und notwendig, vom klassizistisch-ahistorischen Nachahmungsgedanken abzuweichen und nicht, wie bisher üblich, eine normative Poetik, also eine Anweisung zur Herstellung von literarischen Texten, sondern eine nicht-normative Analyse der Wechselbeziehungen zwischen Literatur und Gesellschaft zu verfassen.¹⁵ Nun muß man wissen, daß der von Mme de Staël zugrundegelegte Literaturbegriff sowohl die »écrits philosophiques« als auch die »ouvrages d'imagination« umfaßt.¹⁶ Für beide gilt die Perfektibilität jedoch nicht in gleicher Weise: »J'ai distingué avec soin dans mon ouvrage ce qui appartient aux arts d'imagination, de ce qui a rapport à la philosophie; j'ai dit que ces arts n'étoient point susceptibles d'une perfection indéfinie, tandis qu'on ne pouvoit prévoir le terme où s'arrêteroit la pensée.«¹⁷ Die von den Griechen geschaffene Dichtung sei nach wie vor das unübertroffene Modell für die Dichtung der Moderne. Allerdings, so heißt es weiter, seien die Griechen nicht in jeder Hinsicht überlegen, denn durch den Fortschritt der Gedanken ändere sich auch die *sensibilité* der Menschen, die dann entsprechend erst von der modernen Dichtung adäquat ausgedrückt werden könne: »J'ai soutenu que, dans les bons ouvrages modernes, l'expression de l'amour avoit acquis plus de délicatesse et de profondeur que chez les anciens, parce qu'il est un certain genre de sensibilité qui s'augmente en proportion des idées.«¹⁸

Die Nichtgültigkeit der Fortschrittsthese für die Dichtung wird somit im Hinblick auf die Liebe wieder aufgehoben. Die Liebe ist Ausdruck, ja Movers der Perfektibilität im Bereich des imaginativen Schreibens und besitzt daher einen privilegierten Status in Mme de Staëls literarischer Ästhetik. Zugleich ist die Liebe gekoppelt an die Entwicklung der »pensée«, das heißt, ihr kommt allgemein erkenntniskritische Funktion zu. Will man also die moderne Literatur in ihrer Besonderheit verstehen, so muß man die Evolution der Liebesdarstellung studieren. In dieser Hinsicht ist zunächst einmal

15 *De la littérature considérée dans ses rapports avec les institutions sociales*. Nouvelle édition critique établie, présentée et annotée par Axel Blaeschke, Paris 1998, S. 2.

16 *De la littérature*, S. 16.

17 *De la littérature*, S. 6.

18 *De la littérature*, S. 7.

auffällig, daß, wie es im Kapitel IX des ersten Teiles heißt, die Liebe zwischen Mann und Frau eine nachantike Erfindung ist.¹⁹ In der Antike hätten die Männer ihre Frauen nicht als gleichwertige Partnerinnen, sondern als Sklavinnen betrachtet,²⁰ was bei diesen die Entwicklung von Geist, Seele und Gefühlen unterdrückt habe. »De-là vient que les poètes de l'antiquité n'ont le plus souvent peint dans l'amour que les sensations.«²¹ Einziger Grund, eine bestimmte Frau zu bevorzugen, sei ihre äußere Schönheit gewesen. Da Schönheit aber ein nicht-individuelles Merkmal sei (»cet avantage est commun à un assez grand nombre d'elles«),²² habe es zu keinen exklusiven und totalisierenden Liebesbeziehungen kommen können. Die in der Moderne erfolgende Einbeziehung der Frauen als Intimpartnerinnen in das soziale Leben habe nicht nur die Liebe möglich gemacht, sondern auch die Verbreitung des von der Privatsphäre handelnden Romans nach sich gezogen, denn: »avant que les femmes eussent créé des intérêts dans la vie privée, les aventures particulières captivoient peu la curiosité des hommes; ils étoient absorbés par les occupations politiques.«²³

Liebeskonzepte, soziale Beziehungen, die Stellung der Frauen und die Literatur als Medium der Reflexion hängen somit aufs engste zusammen. Wenn der Roman wie in England auf die Darstellung des Wunderbaren, des Allegorischen und der Historie verzichtet und sich einzig auf die Erfindung von Charakteren und Ereignissen des Privatlebens verlegt, dann ist sein bevorzugter Gegenstand die Liebe. Die Voraussetzung dafür ist die gesellschaftlich anerkannte Stellung der Frauen in der Privatsphäre, ihr »bonheur causé par les affections domestiques«.²⁴ Es kommt zu einer Intensivierung der Beziehungen zwischen Männern und Frauen durch die »sensibilité«. »L'Angleterre est le pays du monde où les femmes sont le plus véritablement aimées.«²⁵ Und da Romane durch Liebe angeregt werden (»l'amour

19 Analog argumentiert beinahe zeitgleich auch Chateaubriand im *Génie du christianisme* (II. Teil, Buch III, Kap. II): »Ce que nous appelons proprement amour parmi nous, est un sentiment dont l'antiquité a ignoré jusqu'au nom. Ce n'est que dans les siècles modernes qu'on a vu se former ce mélange des sens et de l'âme, cette espèce d'amour, dont l'amitié est la partie morale. C'est encore au christianisme que l'on doit ce sentiment perfectionné [...]« (*Essai sur les révolutions. Génie du christianisme*. Texte établi, présenté et annoté par Maurice Regard, Paris 1978, S. 689)

20 *De la littérature*, S. 148.

21 Ebd.

22 Ebd.

23 *De la littérature*, S. 149.

24 *De la littérature*, S. 222.

25 *De la littérature*, S. 223.

inspire les romans«),²⁶ besitzen die Engländer die meisten und die besten Romane.

Auch die bedeutendsten Vertreter der Gattung außerhalb Englands, *La Nouvelle Héloïse* und *Werther*, sind Liebesromane. Ihr Sonderstatus resultiert daraus, daß bei ihnen die Passion selbstreflexiv wird: »Il n'y a que Rousseau et Goethe qui aient su peindre la passion réfléchissante, la passion qui se juge elle-même, et se connoît sans pouvoir se dompter.«²⁷ Dabei zeigt sich, daß Literatur und Gesellschaft in komplexer Wechselwirkung zueinander stehen, daß literarische Texte sozusagen als Relaisstationen in einem Regelkreis fungieren. Denn einerseits ist *Werther* eine Darstellung von Seelenzuständen und gesellschaftlichen Verhältnissen, die für Deutschland typisch sind. Andererseits weckt der Roman bei seinen Lesern jenen Enthusiasmus, den er darstellt, der ihnen aber selbst als Disposition schon innewohnt: »L'enthousiasme que Verther a excité, sur-tout en Allemagne, tient à ce que cet ouvrage est tout-à-fait dans le caractère national. Ce n'est pas Goethe qui l'a créé, c'est lui qui l'a su peindre. Tous les esprits en Allemagne, comme je l'ai dit, sont disposés à l'enthousiasme: or, Verther fait du bien aux caractères de cette nature.«²⁸ Dies ist eine klare Abkehr von den Prämissen der Imitatio-Poetik, die ja auf Idealisierung und nicht auf die Darstellung des Realen zielt. Wenn Mme de Staël also immer wieder auf die Prinzipien des Nützlichen und der Vernunft zurückkommt,²⁹ so hat dies eher den Charakter eines rhetorischen Zugeständnisses an die Vertreter der konservativen Orthodoxie, als daß es sich mit Küpper³⁰ als Beleg für ihre Zugehörigkeit zum Paradigma der Nachahmung deuten ließe. Eine genaue Lektüre ihres Buches macht deutlich, daß ihre Auffassung von Literatur mit den Prinzipien der Imitatio-Poetik nicht mehr kompatibel ist.

Dies zeigt sich insbesondere in ihrer Beurteilung des *Werther*. Sie betrachtet den Roman als kritisches Reflexionsmedium, als Instrument der gesellschaftlichen Selbstbeschreibung und der daraus resultierenden Erkenntnis. Er ermöglicht nämlich einen Blick in den Abgrund der menschlichen Natur, wo alle Wahrheiten dem suchenden Auge erkennbar werden (»cet abîme de la nature, où toutes les vérités se découvrent à l'œil qui sait les y chercher«).³¹

26 Ebd.

27 *De la littérature*, S. 241.

28 Ebd.

29 So beispielsweise am Ende ihrer Ausführungen zu *Werther*, wo es heißt: »[...] c'est un livre qui rappelle à la vertu la nécessité de la raison.« (*De la littérature*, S. 242)

30 *Ästhetik der Wirklichkeitsdarstellung*, S. 59–63.

31 *De la littérature*, S. 240.

Er stellt eine kritische Diagnose, indem er zeigt, daß der einzelne doppelt konditioniert ist: durch seine eigene Natur und durch den Bezug zu seiner gesellschaftlichen Umwelt. Erst das Zusammentreffen eines »mauvais ordre social« mit einem »esprit énergique« und der dadurch bewirkte »mélange de maux« führen zum Selbstmord.³² Dieser wird von Mme de Staël im übrigen nicht, wie dies im Rahmen der Imitatio-Poetik üblich gewesen wäre, als Vorbild für negatives Verhalten verurteilt, denn nicht die in einem Roman dargestellten Handlungen (»le fait inventé«),³³ sondern allein die Gefühle (»les sentimens qu'on y développe«)³⁴ hinterlassen im Leser tiefe Spuren. Was Mme de Staël hier beschreibt, ist die Tendenz des modernen Romans zur Verinnerlichung, zur Psychologisierung, wie sie seit der *Princesse de Clèves* zu beobachten ist. Damit einher geht die Hybridisierung der Gattung, die Verschmelzung von Fiktion und Reflexion, von Romanhaftigkeit und Philosophie: »Quelle sublime réunion l'on trouve dans Werther, de pensées et de sentimens, d'entraînement et de philosophie!«³⁵ Ausdruck dieser Verschmelzung ist eben jene »passion réfléchissante«, jene selbstreflexive Passion, von der oben bereits die Rede war. In der Verschmelzung verschiedener Diskursformen bekundet sich jene Tendenz zur Entdifferenzierung, die, wie im Bisherigen vielfach nachgewiesen wurde, ein Charakteristikum des europäischen romantischen Diskurses ist.

4.2 Die Begegnung von Corinne und Oswald im Zeichen der Opposition Dichtung vs. Liebe: Vom Theaterdiskurs zur Intimkommunikation

Mme de Staëls fiktionales Hauptwerk *Corinne ou l'Italie*³⁶ zeichnet sich durch Merkmale aus, die sie in *De la littérature* am *Werther* hervorgehoben hat. Im Mittelpunkt steht die »passion réfléchissante« zwischen Corinne, einer

³² Ebd.

³³ *De la littérature*, S. 241.

³⁴ Ebd.

³⁵ *De la littérature*, S. 240f.

³⁶ Dieser Roman hat, nachdem er, wie oben erwähnt, schon frühzeitig von Autoren wie Balzac und auch Stendhal ambivalent bewertet wurde, lange Zeit ein literarhistorisches Schattendasein gefristet. Als exemplarisches Zeugnis hierfür diene die Abwertung von Mme de Staëls fiktionalem Werk (im Gegensatz zu ihrem Theoriewerk) bei Gustave Lanson, *Histoire de la littérature française. Remaniée et complétée pour la période 1850–1950* par Paul Tuffrau, Paris o.J., wo es heißt: »[...] Elle n'a pas l'invention artistique: dans *Delphine* et dans *Corinne*, tout ce qui n'est pas autobiographie sentimentale ou connaissance

Dichterin, die sich von allen gesellschaftlichen und familialen Konventionen losgesagt hat, und Oswald Nelvil, einem Adeligen und Offizier, der sich im Gegensatz zu ihr von den Zwängen seiner Herkunft nicht befreien kann. Ebenso wie *Werther* dies (Mme de Staël zufolge) tut, macht *Corinne* die doppelte Konditionierung des Individuums durch seine Anlagen und durch die Gesellschaft sichtbar. Die Handlungsebene ist relativ schwach ausgeprägt, es dominieren Reflexion und die Darstellung und Analyse von Gefühlen und Erinnerungen. Ähnlich wie im analytischen Drama (z. B. *König Oedipus* von Sophokles) geht es um die allmähliche Aufdeckung der verborgenen Ursachen eines von Beginn an vorhandenen, aber nicht artikulierbaren Problems, das zwischen den Liebenden steht. Die Spannung im Roman entsteht im ersten Teil durch die lange Hinauszögerung der Auflösung und im zweiten Teil durch die Hilflosigkeit, mit der man die nun deutlich vorgezeichnete Katastrophe auf die Protagonisten zukommen sieht. Der Text präsentiert sich als Kombination aus Roman und Reisebeschreibung, ist also von hybrider Gattungszugehörigkeit, wobei die von Oswald und Corinne unternommenen Besichtigungen Roms und Neapels den Rahmen für essayartige Ausführungen und Reflexionen bilden, die zum Teil an die Thesen

positive, est médiocre et banal. [...] Impuissante à créer, elle excelle à noter; et si elle a le style le moins artiste du monde, comme *écrivain d'idées* elle est supérieure.» (S. 878; Hervorh. im Text) Erst in jüngerer Zeit gibt es Forschungsbeiträge – vor allem, aber nicht ausschließlich, von feministischer Seite –, welche zu einer Neubewertung von *Corinne* als einem ganz zentralen Text der französischen und europäischen Romantik und innerhalb der Geschichte des französischen Romans geführt haben. Beispielfhaft seien hier genannt: Joan DeJean, »Staël's *Corinne*. The Novel's Other Dilemma«, in: *Stanford French Review* 11 (1987), S. 77–87, die den Roman aufgrund seines Rückgriffs auf die weibliche Salon-Tradition (Madeleine de Scudéry) und auf den Roman des 18. Jahrhunderts als »*mise en abyme* of the first 150 years of the French novel's history« (S. 78) und zugleich als Subvertierung des männlich geprägten Romanmodells um 1800 (S. 81) liest; Marie-Claire Vallois, »Voice as Fossil. Madame de Staël's *Corinne* or *Italy*: An Archaeology of Feminine Discourse«, in: *Tulsa Studies in Women's Literature* 6/1 (1987), S. 47–60, die von der Strategie supplementärer weiblicher Identitätskonstitution durch fiktionales (nicht autobiographisches) Schreiben bei Mme de Staël spricht; Udo Schöning, »Die Funktionalisierung des Ortes in Mme de Staëls *Corinne* ou *l'Italie*«, in: *Romanistische Zeitschrift für Literaturgeschichte* 23/1–2 (1999), S. 55–67, der die funktionale Bezogenheit von Ort und Handlung in *Corinne* nachweist und darin ein Verfahren erblickt, »das in dieser Form und Konsequenz ohne Vorläufer ist« (S. 65); der Roman bilde eine Brücke zwischen dem von Rousseau geprägten Naturempfinden und den Techniken des realistischen Romans; Philippe Dufour, »*Corinne* ou les tartines«, in: *L'Information littéraire* 52/1 (2000), S. 38–45, der die komposite Struktur des Romans analysiert und zeigt, daß dessen Abwertung sich vor allem auf seinen enzyklopädischen Anspruch einer »littérature d'idées« zurückführen lasse, während seine poetischen Passagen zukunftsweisend für die französische Romantik gewirkt haben.

von *De la littérature* anknüpfen. In dieser Hinsicht ähnelt *Corinne* mehr der *Nouvelle Héloïse* als dem *Werther*, der zwar auch Analyse und Fiktion verbindet, aber in gedrängter Form und ohne ausgedehnte essayistische Exkurse. Im folgenden sollen die Zusammenhänge zwischen Liebe, Literatur und Gesellschaft in *Corinne* untersucht werden.

Schon die erste Begegnung Oswalds mit Corinne steht programmatisch im Zeichen der Dichtung. Corinne, »la femme la plus célèbre de l'Italie, [...] poète, écrivain, improvisatrice«,³⁷ wird auf dem Römischen Kapitol zur Dichterin gekrönt. Die Begegnung erfolgt also im Rahmen einer symbolträchtigen kulturpolitischen Inszenierung von höchster öffentlicher Relevanz. Die Wahrscheinlichkeit, daß es in diesem Rahmen zu einer persönlichen Begegnung mit anschließender Intimkommunikation zwischen der Hauptperson und einem Individuum als Teil der anonymen Zuschauer-masse kommen kann, ist realistisch betrachtet äußerst gering. Denn durch die Öffentlichkeit der Dichterkrönung wird zwar der eben erst in Rom angekommene, aus Schottland angereiste Oswald auf Corinne aufmerksam gemacht, was aus seiner Sicht die Voraussetzung für die Begegnung schafft; während der Feier aber ist er nur einer unter vielen Zuschauern, dem besondere Beachtung zu schenken für Corinne *a priori* keine Veranlassung besteht. Die Unwahrscheinlichkeitsschwelle wird nun dadurch gesenkt, daß Oswald ein Fremder ist und daß man ihm dies ansieht. Durch sein von den Umstehenden abweichendes Verhalten wird Corinne auf ihn aufmerksam, als sie während ihrer Improvisation zum Thema »La gloire et le bonheur de l'Italie« durch Beifallsstürme unterbrochen wird:

Corinne fut interrompue pendant quelques moments par les applaudissements les plus impétueux. Le seul Oswald ne se mêla point aux transports bruyants qui l'entouraient. Il avait penché sa tête sur sa main lorsque Corinne avait dit: *Ici l'on se console des peines même du cœur*; et depuis lors il ne l'avait point relevée. Corinne le remarqua, et bientôt à ses traits, à la couleur de ses cheveux, à son costume, à sa taille élevée, à toutes ses manières enfin, elle le reconnut pour un Anglais. Le deuil qu'il portait, et sa physionomie pleine de tristesse la frappèrent. Son regard, alors attaché sur elle, semblait lui faire doucement des reproches; elle devina les pensées qui l'occupaient, et se sentit le besoin de le satisfaire, en parlant du bonheur avec moins d'assurance, en consacrant à la mort quelques vers au milieu d'une fête.³⁸

37 *Corinne ou l'Italie*. Édition présentée, établie et annotée par Simone Balayé, Paris 1985, S. 49.

38 *Corinne*, S. 64f. (Hervorh. im Text).

Die Stelle markiert den Beginn privater Kommunikation durch das Mißlingen der öffentlichen Kommunikation. Corinne singt einen Hymnus auf Italien, auf seine einstmals politische, nunmehr kulturelle Größe, schließlich auf seine Natur des Überflusses, die alle Verletzungen der Menschen zu heilen vermöge. Die erwartete Publikumsreaktion ist eine durch Applaus manifestierte kollektive Zustimmung, die Oswald jedoch als einziger verweigert. Durch seine vorenthaltene Zustimmung wird er für Corinne erst sichtbar. Dadurch erkennt Corinne, daß er sich auch anderweitig von der anonymen Masse des Publikums unterscheidet. Sein Verhalten und seine Erscheinung werden zu Zeichen, die Corinne zu dechiffrieren versucht. Sie identifiziert ihn als Engländer und deutet seinen Blick als stillen Vorwurf gegen ihren Italien-Enthusiasmus. Dies bewirkt ihrerseits den Wunsch nach einem geänderten Kommunikationsverhalten (»[elle] se sentit le besoin de le satisfaire, en parlant du bonheur avec moins d'assurance«). Aus der zunächst anonymen wird eine persönlich-dialogische Kommunikation. Mit Vilém Flusser³⁹ kann man die Kommunikationssituation auf dem Kapitol – und das ist die für Dichtung in archaischen Kulturen der Mündlichkeit typische – als »Theaterdiskurs« bezeichnen.⁴⁰ Ein solcher zeichnet sich aus durch die Kopräsenz von Sender und Empfängern und das Vorhandensein einer Wand, »welche das Theater wie eine Muschel gegen die Außenwelt und deren Geräusche abschließt«.⁴¹ Damit steht der Theaterdiskurs in einem Spannungsfeld zwischen »Treue« zur vermittelten Information durch Abschirmung nach außen und »Fortschritt« der Information durch interne Instabilität, denn innerhalb der Theaterstruktur kann potentiell jeder Empfänger zum Sender werden. »Da der Theaterdiskurs offen für Dialoge ist und immer wieder in Dialoge ausgefaltet werden kann, läuft er ständig Gefahr, daß die ursprüngliche Information von Geräuschen infiziert wird, welche die Gedächtnisse der Empfänger aussenden.«⁴² Genau dies geschieht

39 *Kommunikologie*, in: *Schriften*, hg. v. Stefan Bollmann/Edith Flusser, Bd. 4, Mannheim 1996, S. 21.

40 Natürlich ist die italienische Kultur des späten 18. Jahrhunderts (die Haupthandlung des Romans beginnt in den 1790er Jahren) keine archaische Kultur der Mündlichkeit, obgleich es tatsächlich noch Repräsentanten oraler Dichtung, darunter auch Frauen, gab, denen Mme de Staël auf ihrer Italienreise begegnet ist (vgl. Madelyn Gutwirth, *Madame de Staël, Novelist. The Emergence of the Artist as Woman*, Urbana/Chicago/London 1978, S. 173). Wie zu zeigen sein wird, erzählt der Roman Corinnes Übergang vom Bereich der Mündlichkeit in den der Schrift. Die Entstehung eines modernen Aufschreibesystems wird auf diese Weise in allegorischer Verdichtung dargestellt, und es zeigt sich, welche zentrale Rolle die Liebe bei dieser Genese spielt (vgl. hierzu vor allem Kap. 4.5).

41 Flusser, *Kommunikologie*, S. 21.

42 Ebd., S. 22.

in *Corinne* während der Improvisation auf dem Kapitol. Oswalds verweigerter Zustimmung und seine Differenz zu den anderen Zuhörern erzeugen ein störendes Geräusch, durch das die Kommunikation in Frage gestellt und die Information »infiziert« wird. Indem sie nach der Unterbrechung vom Glück in gedämpfteren Tönen spricht und ihre Aufmerksamkeit auf den Tod richtet, ändert Corinne die Semantik ihrer poetischen Mitteilung. Dies verfehlt nicht seine Wirkung: »Oswald fut tellement ravi par ces dernières strophes, qu'il exprima son admiration par les témoignages les plus vifs; et cette fois les transports des Italiens eux-mêmes n'égalèrent pas les siens. En effet, c'était à lui plus qu'aux Romains que la seconde improvisation de Corinne était destinée.«⁴³ Aus dem Theaterdiskurs ist ein Dialog zwischen Corinne und einem privilegierten Zuhörer geworden. Die semantische und die pragmatische Dimension der Mitteilung haben sich entscheidend geändert. Dadurch konnte die Unwahrscheinlichkeit der Kontaktaufnahme zwischen der berühmten Corinne und dem unbekanntem Fremden überwunden werden.

Wenn Corinne im Rahmen einer öffentlichen Kommunikationssituation, die ja für Dichtung konstitutiv ist, dazu übergeht, einen privaten Dialog mit einem privilegierten Adressaten zu führen, so hat dies Implikationen, die erst im Verlauf des Romans sichtbar werden. In diesem heimlichen Adressatenwechsel (der von der Gesamtheit des Publikums unbemerkt bleibt) deutet sich ein Substitutions- und Konkurrenzverhältnis zwischen poetischer und intimer Kommunikation, zwischen Dichtung und Liebe an, das in der an die Improvisation anschließenden Krönungsszene zu emblematischer Gestalt verdichtet wird. Auf dem Höhepunkt emotionaler Ergriffenheit, nachdem man Corinne den Kranz aus Myrte und Lorbeer aufs Haupt gesetzt und sie somit zur Nachfolgerin von Petrarca und Tasso gemacht hat, kommt es nämlich erneut zu einer Interaktion zwischen Corinne und Oswald. Sie weint vor Rührung und bedeckt ihr Gesicht mit einem Taschentuch. Daraufhin tritt Oswald ergriffen nach vorne, um sie anzusprechen, woran ihn seine Schüchternheit (»invincible embarras«)⁴⁴ jedoch hindert. Sie bemerkt seine Anstalten und blickt ihn an, ohne daß er es merken kann. Als man sie dann zum Triumphwagen führt, dreht sie sich mehrmals unter einem Vorwand nach Oswald um, wobei ihr schließlich der Kranz vom Kopf fällt. Oswald nützt die Gelegenheit, um den Kranz aufzuheben, ihn Corinne zurückzugeben und sie dabei anzusprechen. Abgesehen davon, daß dieser

⁴³ *Corinne*, S. 66.

⁴⁴ *Corinne*, S. 68.

Zwischenfall (der Verlust und Wiedergewinn des Dichterkränzes durch die Anwesenheit eines geliebten Mannes) die erste direkte verbale Kommunikation zwischen Oswald und Corinne ermöglicht, ist er angesichts des Fortgangs der Handlung als Vorwegnahme der tragischen Liebesbeziehung zu deuten, die sich zwischen beiden Protagonisten entwickeln wird und die dazu führt, daß Corinne ihre Dichterlaufbahn ihrer Liebe zu Oswald opfert (bildlich gesprochen: daß sie ihm den Kranz gibt), dann aber nach dem Verlust des Geliebten und aufgrund dieses Verlustes zur modernen Schriftstellerin wird (bildlich: daß sie den Kranz von ihm zurückerhält). Die handlungsgenerierende Opposition Liebe vs. Dichtung wird an dieser Stelle also paradigmatisch exponiert.

Neben ihrer paradigmatischen hat die Szene auch eine syntagmatische Funktion, die wie schon gesagt darin besteht, daß Oswald und Corinne hier zum ersten Mal verbal miteinander kommunizieren. Das Besondere an dieser Kommunikation ist die Sprachwahl: Oswald spricht Corinne auf italienisch an, sie aber antwortet in akzentfreiem Englisch, was für ihn natürlich eine Überraschung ist. Denn er schließt daraus, daß Corinne, die ihm geradezu als die Inkarnation Italiens erscheint, in England gelebt haben muß, andernfalls sie die Sprache nicht so gut beherrschen würde. Dies ändert sofort das Bild, das er sich von Corinne macht: »Corinne jusqu'alors l'avait enchanté comme la plus charmante des étrangères, comme l'une des merveilles du pays qu'il voulait parcourir; mais cet accent anglais lui rappelait tous les souvenirs de sa patrie, cet accent naturalisait pour lui tous les charmes de Corinne.«⁴⁵ Diese »Naturalisierung« ist deshalb von so großer Bedeutung für ihn, weil er in Nationalklischees denkt und glaubt, daß Italienerinnen zwar leidenschaftlich, aber unfähig zu tiefen und dauerhaften Empfindungen seien. Nun hofft er, mit Hilfe Corinnes, in die er sich, ohne es sich selbst schon eingestehen zu können, verliebt hat, eine Synthese von England und Italien, von Vertrautheit und Fremde, von Vergangenheit und Zukunft finden zu können.

Über all dies sinnt Oswald nach, als Corinne längst den Triumphwagen bestiegen hat und entschwunden ist. Gedankenversunken findet Oswald sich nach langer Zeit⁴⁶ auf der Engelsbrücke wieder, also gegenüber der Engelsburg, in der sich das Grabmal des Kaisers Hadrian befindet: »Le silence du lieu, les pâles ondes du Tibre, les rayons de la lune qui éclairai-

⁴⁵ *Corinne*, S. 69.

⁴⁶ Die Krönungszeremonie findet, wie es im Text heißt, am Morgen statt (S. 49). Als Oswald sich der Engelsburg nähert, scheint der Mond, das heißt, er muß viele Stunden durch Rom gewandert sein, ohne daß dies im Text explizit gesagt würde.

ent les statues placées sur le pont, et faisaient de ces statues comme des ombres blanches regardant fixement couler et les flots et le temps qui ne les concernent plus; tous ces objets le ramenèrent à ses idées habituelles.«⁴⁷ Diese von der Todesstimmung (»tombeau d'Adrien«)⁴⁸ ausgelösten »idées habituelles« beziehen sich auf Oswalds Vater, an dessen Tod der Sohn sich mitschuldig fühlt. Um sich von seinem Kummer abzulenken, ist er auf Anraten seiner Ärzte von Schottland nach Italien gereist. Nun weiß der Leser an dieser Stelle des Romans noch nicht (und er wird es auch erst sehr viel später erfahren), weshalb Oswald seinem Vater gegenüber Schuldgefühle hat, doch es finden sich hier einige Andeutungen, die sich im Lichte des Gesamttextes als heimliche Vorwegnahmen identifizieren lassen. Oswald faßt sich an die Brust und berührt dabei das Porträt seines Vaters, das er immer bei sich trägt. Er nimmt das Porträt, betrachtet es, »et le moment de bonheur qu'il venait d'éprouver, et la cause de ce bonheur, ne lui rappellèrent que trop le sentiment qui l'avait rendu jadis si coupable envers son père; cette réflexion renouvela ses remords.«⁴⁹ Da das Glücksgefühl, das er eben noch empfunden hat, auf Corinne zurückgeht, muß der Grund für seine Gewissensbisse offenbar in irgendeiner Weise mit seinem Verhältnis zu Frauen zu tun haben.

Ein weiterer versteckter Hinweis im Text findet sich etwas weiter oben. Nachdem Corinne in perfektem Englisch mit Oswald gesprochen hat, fragt dieser sich in erlebter Rede: »Était-elle Anglaise? avait-elle passé plusieurs années de sa vie en Angleterre? [...] Qui sait si leurs familles n'étaient pas en relation ensemble? Peut-être même l'avait-il vue dans son enfance!«⁵⁰ Darauf folgt ein Erzählerkommentar, der die platonisierende Vermutung anstellt, es könne sich um einen Anamnesis-Effekt handeln. Dieser Kommentar ist jedoch irreführend, denn wie sich auf dem Höhepunkt des Romans herausstellen wird,⁵¹ hat Corinne tatsächlich in ihrer Jugend längere Zeit in England gelebt, und ihrer beider Familien sind miteinander so eng verbunden gewesen, daß sie vorübergehend sogar als mögliche Braut für Oswald gegolten hat. Oswalds Vater hat sich dann aber gegen Corinne entschieden, weil er erkannt hat, daß sie geistig zu unabhängig sei, um die untergeordnete Rolle einer häuslich zurückgezogen lebenden Ehefrau zu spielen.⁵² Oswalds

⁴⁷ *Corinne*, S. 69f.

⁴⁸ *Corinne*, S. 68.

⁴⁹ *Corinne*, S. 70.

⁵⁰ *Corinne*, S. 69.

⁵¹ Buch XIV, *Corinne*, S. 360–390.

⁵² *Corinne*, S. 466–468.

Vermutungen sind somit mehr als berechtigt, und es handelt sich keineswegs, wie der Erzähler suggeriert, um eine »image innée de ce qu'on aime, qui pourrait persuader qu'on reconnaît l'objet que l'on voit pour la première fois«. ⁵³ Auch der kryptische Hinweis auf die Ursache für Oswalds Gewissensbisse findet später seine Auflösung. ⁵⁴ Oswald verliebt sich während eines Frankreicaufenthaltes 1791 in eine Mme d'Arbigny, will dieser dann bei einem zweiten Besuch 1793 in den Revolutionswirren aus (von ihr allerdings nur vorgetäuschten) Kalamitäten helfen, ist sogar entschlossen, sie zu heiraten, was aber dem Willen seines Vaters nicht entspräche. ⁵⁵ Bei seiner Rückkehr nach Schottland ist der Vater bereits tot, so daß Oswald sich nun nicht nur über Mme d'Arbignys Täuschungsversuche ärgern muß (sie hat vorgegeben, von ihm schwanger zu sein), sondern vor allem sich schuldig am Tod seines Vaters fühlt: »[...] j'appris qu'il était mort profondément affligé de mon séjour en France, craignant que je renonçasse à la carrière militaire; que je n'épousasse une femme dont il pensait peu de bien [...]. Qui sait si ces douloureuses pensées n'ont pas abrégé ses jours! Corinne, Corinne, ne suis-je pas un assassin, ne le suis-je pas, dites-le-moi?« ⁵⁶ Schließlich zeigt sich auch noch, daß die beiden am Ende der Kapitäl-Szene angedeuteten Sachverhalte, nämlich Oswalds Vermutungen, er könnte Corinne kennen, und seine Gewissensbisse gegenüber dem toten Vater, auf intrikate Weise miteinander verknüpft sind. Denn Oswald hat Corinne, als sie noch in Schottland lebt, nur deshalb nicht kennengelernt, weil er, während sein Vater sie besucht, gerade zum ersten Mal in Frankreich weilt. Zu diesem Zeitpunkt hat sein Vater den Brief geschrieben, in dem er sein negatives Urteil über Corinne fällt. ⁵⁷

Somit sind in der Kapitäl-Szene latent schon alle wesentlichen Konfliktpotentiale des Romans enthalten. Es geht einerseits um die Opposition Liebe vs. Dichtung, andererseits um den Gegensatz zwischen England und Italien und den damit verbundenen Gesellschaftsmodellen einschließlich der darin vorgesehenen Rolle der Frau. England wird dabei als das konservativere Land modelliert, in dem die Frauen im Gegensatz zu dem offeneren Italien keine außerhäuslichen Entwicklungsmöglichkeiten haben. Die zwischen Corinne und Oswald sich anbahnende Liebesbeziehung wird somit von Sachverhalten belastet und schließlich verhindert, die, ohne daß es die Beteilig-

⁵³ *Corinne*, S. 69.

⁵⁴ Buch XII, *Corinne*, S. 305–336.

⁵⁵ *Corinne*, S. 322.

⁵⁶ *Corinne*, S. 332.

⁵⁷ *Corinne*, S. 466–468.

ten zu diesem Zeitpunkt auch nur ahnen können, von Beginn an insgeheim wirksam sind. All dies wird nicht explizit gesagt, sondern auf subtile und erst im nachhinein durchschaubare Weise angedeutet.

4.3 Der Gegensatz von weiblicher Autonomie und männlicher Heteronomie unter den Bedingungen des Allianzdispositivs

Corinne und Oswald verkörpern zwei gegensätzliche Modelle der Relationierung von Individuum und Gesellschaft. Nicht zuletzt deshalb ist ihre Liebesbeziehung zum Scheitern verurteilt. Corinne ist der personifizierte Normenverstoß; sie weicht von allen zur Verfügung stehenden Rollenmodellen ab: So lebt sie als alleinstehende Frau ohne familiäre Bindungen. Man kennt ihren wahren Namen nicht, da sie sich von ihrer Familie losgesagt hat. *Corinne* ist ein Künstlernamen.⁵⁸ Ihr Beruf ist der der Nationaldichterin, eine im Prinzip männliche Domäne, die allerdings in Italien im 18. Jahrhundert tatsächlich auch den Frauen nicht verschlossen war. Zum Zeitpunkt der Dichterkrönung ist sie erst 26 Jahre alt. Durch ihr Charisma, ihre Schönheit und Intelligenz schlägt sie die sie umgebenden Menschen in ihren Bann. Als weibliches Genie lebt sie in völliger Autonomie. Ihre Ausnahmestellung wird von Oswald als solche wahrgenommen und kommentiert, etwa wenn er in einem Gespräch mit ihr sagt: »Qui pourrait vous ressembler [...]? et peut-on faire des lois pour une personne unique?«,⁵⁹ oder wenn er von Corinnes »supériorité«⁶⁰ beeindruckt ist, die ihn »au-dessus de toutes les règles ordinaires«⁶⁰ dünkt.

Oswald ist dagegen befangen in den Zwängen und Vorurteilen seiner Herkunft, er lebt unter dem Gesetz seines Vaters, das er jedoch in all seiner Ambivalenz erfährt. Dieses Gesetz scheint in seinen Ansprüchen unerfüllbar zu sein, die geforderte Liebe niemals groß genug sein zu können: »Je n'ai jamais rien aimé plus profondément que mon père, et cependant il me semble que si j'avais su, comme je le sais à présent, combien son caractère

58 Corinna ist der Name einer antiken Dichterin, die mit Pindar befreundet war. Sie hat laut Mme de Staël als Namensgeberin für ihre Romanheldin gedient. Ein naheliegender, von der Autorin jedoch abgestrittener Bezug ist der zu der italienischen Dichterin Corilla Olimpica (1727–1800), die ebenso wie Corinne zur Dichterkönigin auf dem Römischen Kapitol gekrönt worden war. Vgl. Simone Balayé, »Préface«, in: *Corinne*, S. 7–24, hier S. 21, und Gutwirth, *Mme de Staël, Novelist*, S. 173.

59 *Corinne*, S. 86.

60 *Corinne*, S. 166.

était unique dans le monde, mon affection eût été plus vive encore et plus dévouée.«⁶¹ Zwar wiederholt er bis zum Überdruß, daß es für ihn undenkbar sei, gegen den Willen des Vaters zu handeln und etwa eine Frau zu heiraten, mit der der Vater nicht einverstanden gewesen wäre. Doch gerade diese Insistenz scheint ein Symptom für die heimliche Ablehnung des väterlichen Gesetzes zu sein, die Oswald sich nicht eingestehen kann und auf die er mit Schuldgefühlen und Selbstbestrafungswünschen reagiert. Als Ausbruchversuch läßt sich der Frankreichaufenthalt im Jahr 1791, also mitten in der Revolutionszeit, interpretieren:

J'avais envie d'aller en France, où venait d'éclater cette révolution qui, malgré la vieillesse du genre humain, prétendait à recommencer l'histoire du monde. Mon père avait conservé quelques préventions contre Paris, qu'il avait vu vers la fin du règne de Louis XV, et ne concevait guère comment des cotteries pouvaient se changer en nation, des prétentions en vertus, et des vanités en enthousiasme. Néanmoins il consentit au voyage que je désirais parce qu'il craignait de rien exiger: il avait une sorte d'embarras de son autorité paternelle, quand le devoir ne lui commandait pas d'en faire usage. Il redoutait toujours que cette autorité n'altérât la vérité, la pureté d'affection qui tient à ce qu'il y a de plus libre et de plus involontaire dans notre nature, et il avait, avant tout, besoin d'être aimé.⁶²

Oswalds Wunsch, nach Frankreich zu reisen, wird durch Neugierde ausgelöst. Diese wird geweckt durch den Versuch, mit der Menschheitsgeschichte *tabula rasa* zu machen, wie er von der Französischen Revolution unternommen wurde. Es manifestiert sich in Oswalds Neugierde somit die Opposition alt vs. neu, Vater vs. Sohn, Ancien régime vs. Revolution. Der damit heraufbeschworene Konflikt mit dem Vater wird durch dessen Verzicht auf die Ausübung seiner väterlichen Autorität vorläufig entschärft. Diese Autorität will nicht auf äußerem Zwang und Verboten beruhen, sondern sie fordert freiwillige Unterwerfung und Liebe. Sie muß daher als eine Art Über-Ich in das zu unterwerfende Subjekt introjiziert werden, das heißt, der Sohn muß die Autorität des Vaters verinnerlichen, was Oswald schließlich auch trotz seiner Ausbruchversuche beispielhaft tut. Was hier zum Ausdruck kommt, ist die Subjektivierung von Macht, ihre Delegierung an die Selbstkontrolle der Individuen, wie sie für die moderne europäische Gesellschaft charakteristisch ist.⁶³

⁶¹ *Corinne*, S. 305.

⁶² *Corinne*, S. 305f.

⁶³ Vgl. die diesbezüglichen Ausführungen von Michel Foucault, *Histoire de la sexualité 1. La volonté de savoir*, Paris 1976, wie sie oben in Kap. 1.2 referiert werden.

Durch die Selbstbeschränkung der Macht entstehen aber auch Freiräume, in die der einzelne sich vorwagen und in denen er alternative Existenzentwürfe erproben kann. Eben dies versucht Oswald zunächst in Frankreich, genauer in Paris, »la ville la plus sociale qui soit au monde«,⁶⁴ von dessen »tourbillon spirituel«⁶⁵ er sich mitreißen läßt. Dort begegnen ihm der comte Raimond, der selbstlos und großzügig ist, und seine Schwester, die verwitwete Mme d'Arbigny, die mit Berechnung versucht, Oswald zu verführen und ihn zu heiraten. Was Oswald über seine Beziehung zu Mme d'Arbigny sagt, ist aus dem Rückblick gesprochen und relativiert sich durch die Situation, in der er sich befindet, als er Corinne sein Leben erzählt. Als er erstmals auf Mme d'Arbigny zu sprechen kommt, vergleicht er sie zu ihrem Nachteil mit Corinne und wertet seine Vergangenheit dadurch gegenüber der Gegenwart ab: »C'est en m'élevant au-dessus de moi-même, Corinne, que vous dissipez ma mélancolie naturelle; c'est en me faisant valoir moins que je ne vaux réellement, qu'une femme, dont je vous parlerai bientôt, étourdissait ma tristesse intérieure.«⁶⁶ Die Perspektive des erzählenden legt sich über die des erlebenden Ichs, seine Erlebnisse werden einer rückblickenden Kritik unterzogen, so daß seine tatsächlichen damaligen Empfindungen nur noch in Brechungen mitgeteilt werden. Zwischen den Zeilen liest man aber heraus, daß es Mme d'Arbigny durchaus verstanden hat, ihn für sich einzunehmen, und daß er sich offenbar in sie verliebt hatte: »[...] elle flattait l'amour-propre avec beaucoup d'adresse [...] et ce que j'éprouvais habituellement auprès de madame d'Arbigny m'était doux et nouveau.«⁶⁷ Die Neuheit, die er gesucht hat, begegnet ihm also in Gestalt einer ihn faszinierenden Frau. Das Zusammentreffen dieser persönlichen Begegnung mit den historischen Ereignissen der Revolution führt dazu, daß Oswald 1793 ein zweites Mal nach Paris reist, um Mme d'Arbigny, deren Bruder inzwischen gestorben ist, zu Hilfe zu kommen. Aus dieser für Oswald dilemmatischen Situation – einerseits fühlt er sich verpflichtet, Mme d'Arbigny zu helfen, an-

64 *Corinne*, S. 307.

65 Ebd.

66 *Corinne*, S. 308.

67 *Corinne*, S. 310. – An einer anderen Stelle wird vom Erzähler noch deutlicher gesagt, daß Mme d'Arbigny Oswalds erste Liebe war und daß dieses Gefühl, weil es mit dem Tod des Vaters in Zusammenhang steht, für Oswald mit unangenehmen Erinnerungen belastet ist: »[...] il se souvint qu'il avait aimé, bien moins, il est vrai, qu'il n'aimait Corinne, et l'objet de son premier choix ne pouvait lui être comparé; mais enfin c'était ce sentiment qui l'avait entraîné à des actions irréfléchies, à des actions qui avaient déchiré le cœur de son père.« (*Corinne*, S. 201) Allerdings wird an dieser Stelle nicht gesagt, um wen es sich handelt.

dererseits weiß er, daß eine Heirat, die sie anstrebt, niemals die Zustimmung seines Vaters finden würde – resultiert schließlich sein Schuldkomplex gegenüber dem Vater, der vor Oswalds Rückkehr stirbt und den Kummer um eine mögliche falsche Entscheidung seines Sohnes mit ins Grab nimmt.

Nach dem Tod des Vaters kommt es zu einem zweiten Fluchtversuch, der allerdings diesmal nicht von Oswald selbst, sondern von den um seine Gesundheit bangenden Ärzten ausgelöst wird. Oswald begibt sich nicht deshalb auf die Reise nach Italien, weil er sein Leben erhalten möchte, sondern weil er hofft, sich dort ablenken zu können.⁶⁸ Die Begegnung mit Corinne aber weckt in ihm neuen Lebensmut. In der Gestalt dieses normsprenghen weiblichen Genies bietet sich ihm die Möglichkeit, aus der von seinem Vater repräsentierten Ordnung auszubrechen. Doch anstatt diese Chance zu ergreifen, fragt er sich, ob Corinne nicht von seinem Vater abgelehnt worden wäre (»l'idée [...] qu'un tel mariage aurait été sûrement condamné par son père«).⁶⁹ Wie die für seinen Vater, so sind auch seine Gefühle für Corinne von Ambivalenz geprägt: »Corinne était un miracle de la nature, et ce miracle ne se faisait-il pas en faveur d'Oswald, quand il pouvait se flatter d'intéresser une telle femme. Mais quel était son nom, quelle était sa destinée, quels seraient ses projets, s'il lui déclarait l'intention de s'unir à elle?«⁷⁰ Oswald bleibt somit letztlich trotz seiner Ausbruchsversuche im Allianzdispositiv befangen, für ihn geht es darum, die Familientradition fortzusetzen und im Einklang mit dem Vater zu handeln, selbst als dieser schon tot ist. Entscheidende Bedeutung kommt dabei dem Brief zu, den der Vater 1791 an Corinnes Vater geschrieben hat und in dem er eine Heirat zwischen Oswald und Corinne gewissermaßen testamentarisch ausschließt.⁷¹ Deshalb entscheidet Oswald sich schließlich auch für die von seinem Vater für ihn ausgesuchte Lucile, die Corinnes Halbschwester ist und von der es heißt, sie sei »une jeune fille qui semblait si bien en harmonie avec les espérances pures et calmes de la vie domestique«.⁷²

Die Prinzipien des adeligen Allianzdispositivs formuliert übrigens in unübertrefflicher Klarheit der comte d'Erfeuil in einem Gespräch mit Oswald, in dem er ihn davor warnt, eine *Mésalliance* einzugehen: »Croyez-moi, mon cher Nelvil, si vous voulez faire des sottises, faites-en qui soient réparables; mais pour le mariage il ne faut jamais consulter que les convenances. Je vous

68 *Corinne*, S. 27.

69 *Corinne*, S. 166.

70 Ebd.

71 *Corinne*, S. 466–468.

72 *Corinne*, S. 469.

parais frivole; hé bien, néanmoins je parie que dans la conduite de la vie je serai plus raisonnable que vous.«⁷³ Oswald bricht das Gespräch indigniert ab, weil er d'Erfeuil nicht seine von ihm abgelehnte »frivolité« vorhalten möchte, doch zeigt sich an seinem späteren Verhalten, daß d'Erfeuil mit seiner Warnung recht behalten wird. Denn daß Oswald der »sensibilité« zuneigt, ist im Rahmen des Allianzdispositivs ein Fehler, da hier eine Heirat nicht auf der Grundlage von Liebe geschlossen werden kann. Oswald mißachtet die Regeln des Allianzdispositivs, indem er einerseits an ihm festhält (man denke an die oben zitierte Stelle, in der er sich nach Corinnes Herkunft fragt, und vor allem an seine Selbstunterwerfung unter das väterliche Gesetz), andererseits eine Heirat nach persönlicher Neigung schließen möchte, und zwar mit einer Frau, die mit den Prinzipien dieses Dispositivs gebrochen hat. Pflicht und Neigung lassen sich für Oswald nicht verbinden. Am Ende wird er sich für die Pflicht, das heißt für den Willen des Vaters entscheiden.⁷⁴

Nun stellt sich die Frage, weshalb Corinne sich in Oswald verliebt, dessen Vater sie ja kennt und dessen Beschränkungen und Vorurteile sie sich nicht nur aufgrund ihres Vorwissens über die in England herrschenden sozialen Normen und Lebensformen vorstellen kann, sondern die sie im täglichen Umgang mit ihm ständig erlebt, etwa in Form von vorgefaßten Meinungen über Italien und seine Bewohner. Nachdem ihr Oswald bei der Dichterkrönung durch seine Differenz zu allen anderen Zuhörern aufgefallen ist und sie im zweiten Teil ihrer poetischen Improvisation eine werbende Privatkommunikation mit ihm begonnen hat, setzt sie ihr Werben fort, indem sie sich ihm als Fremdenführerin anbietet. Sie ist, wie sie ihm gesteht, auf der Suche nach einem »objet qui pouvait mériter toutes les affections de

⁷³ *Corinne*, S. 87.

⁷⁴ Vgl. auch das Gespräch zwischen d'Erfeuil und Oswald im IX. Buch, als d'Erfeuil seinen Freund wegen des Leichtsinns kritisiert, mit dem er sich öffentlich mit Corinne zeigt, ohne mit ihr verheiratet zu sein (*Corinne*, S. 243, vgl. auch S. 278). Hier stehen sich die Stimme der Konvenienz und die Regeln der Gesellschaft einerseits (»on n'est heureux que par ce qui est convenable«, so d'Erfeuil) und die Rechte des Individuums andererseits gegenüber (»Mais le sérieux, répondit lord Nelvil, c'est l'amour et le bonheur«, beide Zitate *Corinne*, S. 243). Ironischerweise wird die Katastrophe der Liebe am Ende durch Oswalds »Rückzieher« verursacht, durch seine Unfähigkeit, sich von den Prinzipien des Allianzdispositivs zu lösen und tatsächlich die hier von ihm vehement eingeklagten Rechte des Individuums gegen die Ansprüche der Gesellschaft zu verteidigen. Nachdem Corinne ihre Liebe zugunsten der Rechte des Allianzdispositivs geopfert hat, wird sie schwer krank. D'Erfeuil dagegen, der ihr in Schottland zufällig wiederbegegnet, pflegt sie gesund: »[...] ainsi c'était l'homme frivole qui la soignait, et l'homme sensible qui lui perçait le cœur.« (*Corinne*, S. 506)

son cœur«,⁷⁵ nach einem ihrer »sensibilité« entsprechenden Liebespartner, der sie glücklich machen kann. Doch spricht sie andererseits über die Liebe ohne jegliche Naivität. Sie glaube nicht, daß eine empfindsame Frau 26 Jahre alt werden könne, ohne jemals der »illusion de l'amour«⁷⁶ zu verfallen. Auf eine verdeckte Liebeserklärung Oswalds antwortet sie, als ob sie neben sich stünde und ihre Gefühle als Beobachterin von außen betrachten und analysieren könnte: »Laissons au temps, laissons au hasard [...] à décider si cette impression d'un jour que j'ai produite sur vous durera plus qu'un jour. Si nos ames s'entendent, notre affection mutuelle ne sera point passagère.«⁷⁷

Diese rational-selbstdistanzierte Haltung bewahrt sie jedoch nur so lange, wie sie sich der ihr angenehmen Gegenwart Oswalds sicher weiß. In dem Moment aber, da Oswald sich ihr zu entziehen droht, weil ihm bewußt wird, daß eine Verbindung mit Corinne nicht die Zustimmung seines Vaters gefunden hätte, verspürt sie eine so heftige Verlustangst, daß sich ihre sanfte und abwartende Zuneigung schlagartig in eine heftige Passion verwandelt: »Elle s'attendait à chaque instant à recevoir la nouvelle de son départ, et cette crainte exaltait tellement son sentiment, qu'elle se sentit saisie tout à coup par la passion, par cette griffe de vautour sous laquelle le bonheur et l'indépendance succombent. [...] L'imagination ardente de Corinne était la source de son talent; mais, pour son malheur, cette imagination se mêlait à sa sensibilité naturelle, et la lui rendait souvent très douloureuse.«⁷⁸ Ihr Künstlertum und ihre Liebe speisen sich somit beide aus der Quelle ihrer Imagination, die sich im Falle der Liebe mit ihrer »sensibilité« unheilvoll verbindet.

Wenn die Imagination als Quelle des Künstlerischen durch ihre Verbindung mit der »sensibilité« abgelenkt wird, so ist damit schon angedeutet, daß

⁷⁵ *Corinne*, S. 94.

⁷⁶ Ebd.

⁷⁷ *Corinne*, S. 93.

⁷⁸ *Corinne*, S. 125. – Zum Bedingungs Zusammenhang von Liebe und Verlustangst vgl. auch *Corinne*, S. 229: »[...] il n'y avait pas de sécurité dans le bonheur que donnait lord Nelvil; et peut-être faut-il expliquer, par ce tort même, l'exaltation de la passion de Corinne; peut-être ne pouvait-elle aimer à ce point que celui qu'elle craignait de perdre.« Auch Oswald leidet unter der Angst, Corinne zu verlieren, und fühlt sich dadurch an den Tod seines Vaters erinnert (S. 251). Zuvor schon war ihm durch die erste, oben angesprochene Trennung von Corinne bewußt geworden, wie sehr er sie liebt (S. 132). Wie in Benjamin Constant's *Adolphe* entsteht die Liebe in *Corinne* aus Verlustangst und Schmerz. Beide Autoren stehen diesbezüglich in der Tradition der Moralistik. Zu Constant vgl. Thomas Klinkert, »Kontingenz und Aura. Metamorphosen der romantischen Liebe bei Benjamin Constant und Marcel Proust«, in: Friedrich Balke / Volker Roloff (Hg.), *Erotische Recherchen. Zur Decodierung von Intimität bei Marcel Proust*, München (voraussichtlich 2002).

Liebe und Künstlertum bei Corinne nicht koexistieren können, sondern in einem Konkurrenz- und Substitutionsverhältnis zueinander stehen. Die beiden stehen sich gegenüber wie Heteronomie und Autonomie. Folgerichtig ist Corinne dann auch bereit, ihre künstlerische Tätigkeit Oswald zuliebe aufzugeben. Sie weiß, daß Oswald nur in England leben kann, und sie kennt aus eigener Erfahrung die untergeordnete Rolle, die den Frauen in der englischen Gesellschaft zugedacht ist. Daher will sie die Kunst der Liebe opfern. Nach dem Scheitern der Liebesbeziehung aber macht sie während ihres Besuches von Santa Croce in Florenz dem abwesenden Oswald Vorwürfe, weil er ihr Genie zerstört habe: »Oh! pourquoi donc Oswald a-t-il étouffé ces dons que j'avais reçus du ciel et que je devais faire servir à exciter l'enthousiasme dans les âmes qui s'accordent avec la mienne?«⁷⁹ Sie bittet Gott darum, daß er ihr das verlorene poetische Talent wiedergeben möge. Dabei fällt ihr Blick auf eine Grabschrift, die lautet: »Seule à mon aurore, seule à mon couchant, je suis seule encore ici.«⁸⁰ Diese Inschrift deutet sie als ernüchternde Antwort auf ihr Gebet. Ihre Erfolge als Dichterin wären für sie wertlos, weil sie nach der Trennung von Oswald niemanden mehr hat, mit dem sie sie teilen könnte: »[...] il me fallait son regard pour récompense.«⁸¹

Oswald erweist sich somit als der ideale, aber unerreichbare Adressat für Corinnes Dichtung.⁸² Die oben analysierte Stelle, in der die aus Anlaß ihrer Dichterkrönung improvisierende Corinne sich an Oswald als den heimlichen Adressaten ihrer Dichtung wendet und in die öffentliche Kommunikationssituation einen privaten Dialog einflieht, wird erneut als dicht geknüpfter Knoten erkennbar, in dem die wesentlichen Elemente der folgenden Geschichte schon enthalten sind. Während Corinne dort über den Tod sprach, um den trauernden Oswald zu trösten, befindet sie sich hier nun in der nationalen Gedächtnisstätte Santa Croce, »la plus brillante assemblée de morts qui soit peut-être en Europe«.⁸³

79 *Corinne*, S. 516. – Ähnlich schon zuvor bei der verpaßten Begegnung im Londoner Hyde Park: »[...] il m'a précipitée du char de triomphe dans l'abîme des douleurs. Je l'aime, et toutes les joies de la vie ont disparu. Je l'aime, et tous les dons de la nature sont flétris.« (S. 489)

80 *Corinne*, S. 517.

81 Ebd.

82 So auch die Analyse von Nancy K. Miller, »Performances of the Gaze: Staël's *Corinne, or Italy*«, in: *Subject to Change. Reading Feminist Writing*, New York 1988, S. 162–203, hier S. 186: »Corinne wants, I think, not so much a match in marriage as the perfect *destinataire*: the addressee basic to the transactions of narrative communication; a privileged interlocutor and reader in the form of a friend and lover.«

83 *Corinne*, S. 515.

4.4 Der Zusammenhang von Dichtung, Liebe und Tod

Der Text ist von einer durchlaufenden Reflexion über die zentrale kulturelle Bedeutung des Todes und über dessen Zusammenhang mit Dichtung und Liebe durchzogen.⁸⁴ Es sei hier nur an die wichtigsten Momente dieser Reflexion erinnert. Es beginnt mit Corinnes Improvisation über Rom als »patrie des tombeaux«⁸⁵ und setzt sich fort mit Corinnes und Oswalds gemeinsamem Besuch des Pantheon, wo Corinne die Hoffnung äußert, daß Oswald nach ihrem Tode ihre dann dort aufgestellte Büste besuchen werde,⁸⁶ und der Engelsburg, jenes zur Festung umfunktionierten Grabmals des Kaisers Hadrian, das zum historischen Gedächtnisort der Stadt Rom geworden ist: »Tous les évènements de l'histoire de Rome depuis Adrien jusqu'à nos jours sont liés à ce monument.«⁸⁷

Die Liebe ist stets metonymisch eingebunden in die Reflexionen über den Tod. Das wird besonders deutlich beim Besuch der antiken Gräber, die entlang der via Appia angelegt wurden, um die Lebenden zur Nachahmung der Toten anzuspornen.⁸⁸ Im Angesicht der Gräber kommt es zu einer sehr deutlichen Aussage Corinnes hinsichtlich der Einmaligkeit ihrer Liebe zu Oswald.⁸⁹ Ein weiteres Moment der Todesreflexion ist die Aufführung des vielleicht berühmtesten Dramas über Liebe und Tod, Shakespeares *Romeo und Julia*,⁹⁰ das sich als partielle *mise en abyme* des Romans deuten läßt, weil in beiden Fällen die Liebe durch ein väterliches Verbot verhindert wird. Corinne spielt bei der Aufführung die weibliche Hauptrolle und führt – wie schon bei ihrer ersten Improvisation – über die Rampe hinweg einen privaten Dialog mit Oswald.⁹¹ Im fünften Akt verschwimmen für Oswald

84 Die poetologische Funktion des Todes für die Literatur des 18. Jahrhunderts untersucht am Beispiel der Laokoon-Diskussion ausführlich Mathias Mayer, *Dialektik der Blindheit und Poetik des Todes. Über literarische Strategien der Erkenntnis*, Freiburg 1997. Unter der Poetik des Todes versteht Mayer »den transzendentalen Zusammenhang, daß der Tod zur Bedingung der Möglichkeit von Kunst gehört« (S. 160). Diese Erkenntnis bricht sich in der Ästhetikdiskussion des späten 18. Jahrhunderts im Zusammenhang mit der Ausdifferenzierung von Dichtung gegen Malerei beziehungsweise Kunst gegen Natur Bahn. – Auch in *Corinne* läßt sich, wie in diesem Kapitel gezeigt werden soll, eine implizite Poetik des Todes nachweisen.

85 *Corinne*, S. 65.

86 *Corinne*, S. 97.

87 *Corinne*, S. 99.

88 *Corinne*, S. 128.

89 *Corinne*, S. 132.

90 *Corinne*, S. 192–200.

91 *Corinne*, S. 197.

die Grenzen zwischen Fiktion und Realität: Corinnes/Julias gespielter Tod wirkt so echt, daß Oswald von den gegensätzlichsten Empfindungen erfaßt wird. »Il ne pouvait supporter de voir Corinne dans les bras d'un autre; il frémissait en contemplant l'image de celle qu'il aimait ainsi privée de vie; enfin il éprouvait, comme Roméo, ce mélange cruel de désespoir et d'amour, de mort et de volupté, qui font de cette scène la plus déchirante du théâtre.«⁹² Als Julia aus ihrem Schlaf erwacht, verliert Oswald vollends die Fassung und muß von seinem Begleiter aus dem Saal geführt werden. Er betritt Corinnes Garderobe und zitiert außer sich vor Bestürzung und immer noch unfähig, zwischen Realität und Fiktion zu unterscheiden, die Abschiedsworte Romeos, die dieser an die vermeintlich tote Julia richtet, bevor er das Gift nimmt: »Eyes, look your last! arms, take your last embrace.«⁹³ Erschrocken fragt ihn Corinne, ob er denn gewillt sei, sie zu verlassen, was er heftig bestreitet: »Non, non, interrompit Oswald, non, je jure«⁹⁴ In diesem Moment füllt sich die Garderobe mit den Freunden und Bewunderern Corinnes, so daß die Liebenden das Gespräch nicht zu Ende führen können: »Corinne recevait tous ces éloges avec un air de douceur et de bienveillance; mais son âme était restée suspendue à ce mot *je jure* qu'Oswald avait prononcé, et dont l'arrivée du monde avait interrompu la suite: ce mot pouvait en effet contenir le secret de sa destinée.«⁹⁵

Was hier besonders deutlich wird, ist die den gesamten Text strukturierende Figur der Unterbrechung und des Aufschubs. Die Euphorie der Liebenden wird von Beginn an durch ein Unbehagen gestört, dessen Ursachen immer nur angedeutet werden. Die Auflösung erfolgt erst während des Neapelbesuches, als Corinne und Oswald einander ihre Lebensgeschichte offenbaren. Auch dies steht wieder im Kontext einer dichten Isotopie des Todes. Bevor Oswald seine Geschichte erzählt, besichtigen sie Pompeji, die ungewöhnlichste Ruine des Altertums, in der das Alltagsleben einer Stadt vollständig bewahrt worden ist. Der Text modelliert die vom Vesuv vernichtete und dadurch konservierte Stadt als einen Ort des plötzlichen Todes (»On ne peut voir nulle part une image aussi frappante de l'interruption subite de la vie.«)⁹⁶ und der Überlagerung und Schichtung von Tod und Leben beziehungsweise von verschiedenen Zeitebenen: »C'est avec des morceaux de lave pétrifiée que sont bâties la plupart de ces maisons qui ont été ensevelies

⁹² *Corinne*, S. 199.

⁹³ *Corinne*, S. 200. Vgl. *Romeo and Juliet*, V, 3, V. 112f.

⁹⁴ *Corinne*, S. 200.

⁹⁵ Ebd. (Hervorh. im Text).

⁹⁶ *Corinne*, S. 300.

par d'autres laves. Ainsi, ruines sur ruines, et tombeaux sur tombeaux.«⁹⁷ Damit ist Pompeji der ideale Ort für die Tätigkeit des Archäologen, der mit Hilfe seiner Imagination immer tiefer in die Vergangenheit eindringt und diese zu rekonstruieren versucht. Oswald erklärt seine Faszination für diese Tätigkeit und seine Affinität zu den Monumenten vergangener Größe aus dem Wunsch, in der Geschichte eine Kompensation für die fehlende Größe der Gegenwart zu finden.⁹⁸ Schließlich besteigen die beiden Reisenden den todbringenden Berg (»l'empire de la mort«),⁹⁹ und an der Grenze zwischen Leben und Tod, in der Nähe einer Einsiedlerklause, erzählt Oswald die Geschichte seines Lebens.¹⁰⁰ Seine »Beichte« wird durch ihre textsyntagmatische Einbettung und ihren metonymischen Bezug zu Pompeji und zum Vesuv zu einer Archäologie der Seele, einer Freilegung von deren tiefsten und verborgensten Schichten. »Vous voulez lire jusqu'au fond de l'ame de votre malheureux ami«,¹⁰¹ so beginnt Oswald seine Erzählung, die unter dem Zeichen des Schmerzes und des Todes steht. »[...] mes blessures vont se rouvrir, je le sens«,¹⁰² so sagt Oswald am Anfang, und er endet mit dem Wunsch, falls Corinne ihn nicht trösten könne, möge sich die Erde öffnen und ihn in das Reich der Toten hinabsteigen lassen.¹⁰³ Das sein Leben überschattende Ereignis ist der unzeitige Tod seines Vaters, den er, wie er glaubt, durch sein Liebesverhältnis mit Mme d'Arbigny herbeigeführt hat. Das postum wirksame Gesetz des Vaters überschattet nun seinerseits Oswalds Liebe zu Corinne, die, wie sich durch Corinnes nachgereichten Lebensbericht und die dadurch ausgelösten Nachforschungen herausstellen wird, der Vater explizit verboten hat.

Nach Oswalds Beichte kommt es zu einem weiteren Aufschub von acht Tagen, als Corinne erfährt, daß Oswald in Briefkontakt mit ihrer Stiefmutter Lady Edgermond steht.¹⁰⁴ Corinne möchte Oswald ihre Vorgeschichte in schriftlicher Form mitteilen, und die Tatsache, daß er mit Lady Edgermond zu tun hat, macht es erforderlich, einige zusätzliche Erklärungen einzufügen.¹⁰⁵ In der Zwischenzeit bereitet Corinne ein Fest vor, als dessen Höhepunkt sie eine Improvisation als letzte Manifestation ihres Talentes vor

97 Ebd.

98 *Corinne*, S. 302.

99 *Corinne*, S. 304.

100 *Corinne*, S. 305–336.

101 *Corinne*, S. 304.

102 Ebd.

103 *Corinne*, S. 336.

104 *Corinne*, S. 340.

105 *Corinne*, S. 341.

dessen möglichem Untergang vorsieht. Auf dem Weg zu dem ländlichen Fest besichtigen die Liebenden in Begleitung der Festgemeinde das Grab Vergils, welches der Erzähler als »asile funéraire de la gloire«¹⁰⁶ bezeichnet. Die Szene steht im Zeichen des Nachdenkens über den Nachruhm toter Dichter (»C'est tout ce que l'homme, sur cette terre, peut arracher à la mort«).¹⁰⁷ Menschen aus aller Welt pilgern an das Grab des antiken Dichters¹⁰⁸ und sorgen durch ihr Eingedenken dafür, daß seine kulturelle Leistung den Tod überdauert. Die Grabbesucher wollen selbst an der Unsterblichkeit des Dichters partizipieren, indem sie ihren Namen in die Mauern der Grabstätte einritzen. Doch wird dies vom Erzähler verurteilt, da die obskuren Namen der Unbekannten im Widerspruch zu der dem Grab angemessenen Einsamkeit stünden. Nur Geister von ähnlich hohem Rang hätten den Anspruch, in das Gedächtnis der Nachwelt aufgenommen zu werden. »Il n'y a que Pétrarque qui fût digne de laisser une trace durable de son voyage au tombeau de Virgile.«¹⁰⁹ Als Oswald Corinne darauf aufmerksam macht, daß die am Grab Vergils empfangenen Eindrücke sich schlecht mit den Vorbereitungen zu einem Fest verträgen, antwortet sie: »[...] combien de fêtes se sont passées non loin des tombeaux!«¹¹⁰ Hinter dieser Aussage verbirgt sich ein Hinweis auf die Entstehung von Kultur aus der rituellen Pflege des Totengedächtnisses.¹¹¹

Dies wird in der folgenden Improvisation eindrucksvoll entfaltet. Der Ort der Veranstaltung, das heißt die vom Todesberg Vesuv dominierte Landschaft vor den Toren Neapels, gibt das Thema vor:

Du haut de la petite colline qui s'avance dans la mer et forme le cap Misène, on découvrait parfaitement le Vésuve, le golfe de Naples, les îles dont il est parsemé, et la campagne qui s'étend depuis Naples jusqu'à Gaëte, enfin la contrée de l'univers où les volcans, l'histoire et la poésie ont laissé le plus de traces. Aussi,

106 Corinne, S. 345.

107 Ebd.

108 Solche Pilgerreisen kommen auch, wie oben gezeigt wurde, in Hölderlins *Hyperion* (Besuch von Homers Grab) und in Foscolos *Jacopo Ortis* (Besuch von Petrarcas Haus in Arquà) vor. Rousseaus Grab in Ermenonville wurde ebenfalls zum Zielpunkt von Wallfahrten begeisterter Leser.

109 Ebd.

110 Ebd.

111 Vgl. hierzu Jan Assmann, »Schrift, Tod und Identität. Das Grab als Vorschule der Literatur im alten Ägypten«, in: Aleida Assmann/Jan Assmann/Christof Hardmeier (Hg.), *Schrift und Gedächtnis. Beiträge zur Archäologie der literarischen Kommunikation*, München 1983, S. 64–93.

d'un commun accord, tous les amis de Corinne lui demandèrent-ils de prendre pour sujet des vers qu'elle allait chanter *les souvenirs que ces lieux retraçaient*.¹¹²

Von dieser erinnerungsgesättigten Landschaft, in der die Natur, die Geschichte und die Dichtung ihre Spuren hinterlassen haben und miteinander um die Vorherrschaft wetteifern, nimmt Corinnes Improvisation ihren Ausgang. Landschaft und Mythologie bilden dabei eine untrennbare Einheit; alles in der realen Umgebung Wahrnehmbare ist mythologisch beziehungsweise poetisch codiert: »La terre de l'Énéide vous entoure, et les fictions consacrées par le génie sont devenues des souvenirs dont on cherche encore les traces.«¹¹³ Vergil ist also nicht nur durch sein Grabmal präsent, sondern auch durch sein Werk, wodurch die oben angesprochene enge Beziehung zwischen Totengedenken und Kultur erneut unterstrichen wird. Indem Corinne dieses Werk zitiert (sie evoziert insbesondere Aeneas' Abstieg in die Unterwelt, also ein Handlungselement, das für die Überschreitung der Grenze zwischen Leben und Tod steht), stellt sie sich in einen Traditionszusammenhang mit Vergil und auch mit Petrarca, der seinerseits dem antiken Dichter an dessen Grab durch das Pflanzen eines Lorbeerbaums die Ehre erwiesen haben soll.¹¹⁴ Sie selbst ist ja seit der Dichterkrönung auf dem Kapitol die legitime Nachfolgerin des *poeta laureatus* Petrarca, und ihre erste Improvisation seit der Krönungszeremonie schlägt den Bogen zu jenem Ereignis zurück, worauf nicht zuletzt die Ehrbezeugungen der Festgäste hinweisen, die Myrte und Lorbeer zu ihren Füßen werfen,¹¹⁵ Zweige jener Pflanzen, aus denen auch Corinnes Dichterkranz bestand.¹¹⁶

Die Improvisation operiert mit einer Reihe von Oppositionen, die jedoch alle dekonstruiert werden. So, wie in der bereits zitierten Stelle (»[...] les fictions consacrées par le génie sont devenues des souvenirs [...]«)¹¹⁷ Fiktionen sich in kulturelle Erinnerungen verwandeln, stellen diese Erinnerungen, indem sie ihre Spuren in der umgebenden Landschaft hinterlassen, einen Nexus zwischen Vergangenheit und Gegenwart her: »[...] ici l'on peut embrasser d'un coup d'œil tous les temps et tous les prodiges.«¹¹⁸ Die Opposition von Gegenwart und Vergangenheit wird somit in der Präsenz des Raumes aufgehoben. Dementsprechend löst sich die Zeit in eine Serie von

112 *Corinne*, S. 348 (Hervorh. im Text).

113 *Corinne*, S. 349.

114 *Corinne*, S. 345.

115 *Corinne*, S. 352.

116 *Corinne*, S. 67.

117 *Corinne*, S. 349.

118 Ebd.

Wiederholungen auf; das Glück, nach dem die Menschen zu allen Zeiten gesucht haben, existiert – nicht anders als bei Rousseau und Hölderlin – nur in der Perspektive des Verlustes: »De siècle en siècle, bizarre destinée! l'homme se plaint de ce qu'il a perdu. L'on dirait que les temps écoulés sont tous dépositaires, à leur tour, d'un bonheur qui n'est plus [...]«.¹¹⁹ Die Opposition unterschiedlicher Zeiten wird auch im Nebeneinander alter und neuer Bergmassive aufgehoben. Ebenso wird die Opposition Land vs. Meer dekonstruiert, indem das Land sich, bedingt durch die Nähe des Vulkans, dem Meer angleicht: »Ici la terre est orageuse comme la mer, et ne rentre pas comme elle paisiblement dans ses bornes.«¹²⁰ Die Erdoberfläche verliert ihre Solidität, sie wird zu einer »surface prête à s'entr'ouvrir«¹²¹ und damit zu einer Metapher der menschlichen Passionen: »La campagne de Naples est l'image des passions humaines: sulfureuse et féconde, ses dangers et ses plaisirs semblent naître de ces volcans enflammés qui donnent à l'air tant de charmes, et font gronder la foudre sous nos pas.«¹²² Die Passionen sind somit durch Ambivalenz charakterisiert, durch eine *coincidentia oppositorum* (»sulfureuse et féconde«, »dangers et plaisirs«), und vor allem durch den räumlichen Gegensatz Oberfläche vs. Tiefe, der durch die Instabilität der Oberfläche (»prête à s'entr'ouvrir«) gefährdet ist. In Analogie zu den jederzeit möglichen, aber unberechenbaren Eruptionen der tödlichen Lava, deren Gefahr die Menschen ausgesetzt sind, ist hiermit das Bild einer Herrschaft der Tiefe über die Oberfläche entworfen. Der Mensch unterliegt der zerstörerischen Gewalt seiner Leidenschaften ebenso wie die Natur um Neapel der Gewalt des Vulkans: »Les passions exercent en nous une tyrannie tumultueuse, qui ne nous laisse ni liberté ni repos.«¹²³ Der Mensch ist zerrissen, sein fortschrittsgläubiger Geist (»pensée«) orientiert sich auf die Zukunft, während seine Seele (»ame«) sich nach der verlorenen Heimat und damit nach der Vergangenheit sehnt.¹²⁴

Die Ambivalenz der Passionen, insbesondere der Liebe, ist jedoch notwendige Voraussetzung für die schöpferische Leistung des Dichtens. Die Liebe wird apostrophiert als »suprême puissance du cœur, mystérieux enthousiasme qui renferme en lui-même la poésie, l'héroïsme et la religion«.¹²⁵ Um

119 *Corinne*, S. 350.

120 *Corinne*, S. 349f.

121 *Corinne*, S. 350.

122 Ebd.

123 *Corinne*, S. 354.

124 *Corinne*, S. 350.

125 *Corinne*, S. 353.

dichten zu können, muß man sich der Liebe unterwerfen. Die den ganzen Roman durchziehende Opposition Liebe vs. Dichtung wird hiermit dekonstruiert. Die Unterwerfung unter die Liebe bedeutet, daß man besonders leidensfähig sein muß, denn die Dichter werden als Ausnahmemenschen vom Schicksal verfolgt, sie müssen ihre Kommunikation mit dem Numinosen durch Leid und Schmerz teuer bezahlen. »Quand notre esprit s'élève aux plus hautes pensées, nous sentons, comme au sommet des édifices élevés, un vertige qui confond tous les objets à nos regards; mais alors même la douleur, la terrible douleur, ne se perd point dans les nuages, elle les sillonne, elle les entr'ouvre.«¹²⁶ Die Wiederaufnahme des Verbums »entr'ouvrir«, das oben im Zusammenhang mit dem den Vesuv umgebenden Erdboden als Metapher für die Herrschaft der Passionen gebraucht wurde, konstituiert auf der metaphorischen Ebene eine Äquivalenz zwischen der Erde und dem Himmel, zwischen unten und oben, und dekonstruiert somit auch diese Opposition. Der geistige Aufstieg des Dichters wird konterkariert durch seinen körperlichen Abstieg in den Schmerz. Am Ende ihrer Improvisation bezieht Corinne sich damit auf ihre eigene Situation, auf ihre Beziehung zu Oswald, die, wie sie hier schon antizipiert, großes Leid über sie bringen wird. Sie fragt, wofür der Schmerz ein Zeichen sei, und erleidet einen Schwächeanfall (»pâleur mortelle«).¹²⁷ Oswald fängt sie auf, und als sie in seinen Armen wieder zu sich kommt, trägt sie in sich bereits den Keim des Todes (»piqûre mortelle«).¹²⁸

Daß Corinne mit dieser Improvisation poetisches Neuland betreten hat, zeigt sich an der geteilten Reaktion des Publikums.¹²⁹ Die anwesenden Neapolitaner bewundern zwar die harmonische Schönheit ihrer Sprache, haben aber wenig Verständnis für den traurigen Grundton, denn Dichtung ist für sie Unterhaltung und Ablenkung, nicht aber Mittel schmerzvoller Erkenntnis. Die Engländer unter den Zuhörern dagegen sind voller Bewunderung darüber, daß Corinne melancholische Gefühle mit Hilfe der italienischen Imagination ausgedrückt habe.¹³⁰ Die Verbindung von Dichtung, Imagination, Leid und Erkenntnis ist die Signatur eines neuen literarhistorischen Paradigmas: der Romantik. Der hier in emblematischer Verdichtung vollzogene und von den Romantikern erhoffte Funktionswandel der Dichtung –

126 *Corinne*, S. 354.

127 Ebd.

128 *Corinne*, S. 355.

129 Ebd.

130 Es manifestiert sich hierin auch die von Mme de Staël in *De la littérature* und später in *De l'Allemagne* propagierte Verbindung der Literaturen des Nordens und des Südens.

von der repräsentativ-ornamentalen zur existentiell-epistemologischen Funktion – muß vom Dichter unter Einsatz seines Lebens errungen werden. Dabei zeigt sich erneut, daß die Romantiker sich nicht mit der Unterhaltungsfunktion der Dichtung begnügen wollen, sondern daß sie nach Entdifferenzierung durch die Verbindung getrennter Funktionen streben.

Der Zusammenhang von Dichtung, Liebe und Tod wird im folgenden noch weiter entfaltet. Bei der Rückkehr nach Neapel zieht ein Gewitter auf, wodurch ein alter Mann, der im Meer badet, zu ertrinken droht. Oswald, der den anderen vorausgeeilt ist, rettet ihn, verliert aber, nachdem er an Land zurückgekehrt ist, vor Anstrengung das Bewußtsein. Als Corinne Oswalds am Strand zurückgelassene Kleidung entdeckt, glaubt sie einen Moment lang, er sei ertrunken. Schließlich sieht sie den Bewußtlosen am Strand liegen, stürzt sich auf ihn und hilft – in Umkehrung der obigen Situation, in der sie ohnmächtig in Oswalds Arme fiel – ihn wiederzubeleben. In ihrem Schrecken wirft sie ihm die Grausamkeit vor, mit der er sein Leben ohne Rücksicht auf ihren Schmerz aufs Spiel gesetzt habe, worauf er antwortet, er habe im Angesicht des Todes nur Angst um sie gehabt. »Admirable expression de l'amour partagé, de l'amour au plus heureux moment de la confiance mutuelle! Corinne, vivement émue par ces délicieuses paroles, ne put se les rappeler jusqu'à son dernier jour sans un attendrissement qui, pour quelques instants du moins, fait tout pardonner.«¹³¹

Dieser Erzählerkommentar deutet das unglückliche Ende einer Liebesbeziehung an, die nun in die Phase der Entscheidung tritt. Im Anschluß an die Lebensrettungsszene nämlich erfährt Oswald, daß Corinne ihren Vater persönlich gekannt hat. Der Anlaß dafür ist die Wiederherstellung des bei der Rettungsaktion zerstörten Porträts von Oswalds Vater durch Corinne. Oswald glaubt, sie habe unter göttlicher Eingebung die Gesichtszüge seines Vaters erahnt. »C'est un miracle du ciel qui vous désigne à moi comme la compagne de mon sort, puisqu'il vous révèle le souvenir de celui qui doit à jamais disposer de moi.«¹³² Er gibt ihr einen Ring, den sein Vater seiner Mutter einst geschenkt hatte, als Garantie dafür, daß er ihr gehöre, solange sie ihm den Ring nicht zurückgebe. »J'en prends l'engagement solennel avant de savoir qui vous êtes; c'est votre ame que j'en crois, c'est elle qui m'a tout appris.«¹³³ Mit dieser Verpflichtung stellt er scheinbar die Rechte des Individuums über die der Familienallianz. Er verlobt sich mit Corinne,

131 *Corinne*, S. 358.

132 *Corinne*, S. 359.

133 Ebd.

ohne über ihre Herkunft Bescheid zu wissen. Und doch muß man genau lesen, was er sagt: »Corinne [...], règne à jamais sur ma vie. [...] Et dès cet instant je ne suis plus libre, tant que vous le conserverez [...]«. ¹³⁴ Er sagt nicht, daß er sie heiraten werde, sondern nur (in der Sprache konventioneller Liebesmetaphorik), daß Corinne über ihn herrschen solle und daß er nicht mehr frei sei. Corinne aber muß ihm nun mitteilen, daß sein Versprechen auf einem Irrtum beruhe. Sie habe die Gesichtszüge ihres Vaters nicht kraft einer »inspiration du cœur« ¹³⁵ erahnt, sondern ihn persönlich gekannt. Als Oswald daraufhin sein Versprechen erneuert, formuliert er es schon nicht mehr positiv, sondern negativ: »[...] je jure de ne jamais être l'époux d'une autre, tant que vous ne me renverrez pas cet anneau.« ¹³⁶

Oswald unterstellt sich damit in doppelter Weise dem Gesetz: Er will einerseits keine Frau heiraten, die der Vater abgelehnt hätte; andererseits will er, sollte das väterliche Verbot auch Corinne betreffen, keine andere Frau als Corinne heiraten, sofern sie es ihm durch Einhalten des Ringes verbietet. Durch den Ring geht also die gesetzgebende Kraft auf Corinne über. Oswald unterwirft sich ihr als einer väterlichen Instanz. ¹³⁷ Dabei zeigt sich, daß der Vater keine Gebote, sondern nur Verbote aussprechen kann. Daß Corinne als Frau die Rolle des Gesetzgebers übernehmen kann, ist ein Zeichen für die Krise der väterlichen Autorität und des von ihr beherrschten Allianzdispositivs. Corinne droht dieses Dispositiv durch ihren Autonomieanspruch aus den Angeln zu heben.

134 Ebd.

135 *Corinne*, S. 360.

136 Ebd.

137 Die Äquivalenz zwischen Corinne und Oswalds Vater zeigt sich nach der Trennung der Liebenden auch darin, daß Oswald nun ihr gegenüber ähnliche Gewissensbisse hat wie einst gegenüber dem Vater. Nachdem er durch M. Dickson und den comte d'Erfeuil erfahren hat, daß Corinne in Schottland war, als sie ihm den Ring zurückschickte, begreift er seinen Irrtum und seine Ungerechtigkeit ihr gegenüber, die darin bestand, ihr zu unterstellen, sie habe ihn vergessen: »[...] il s'accusait d'être le plus barbare et le plus perfide des hommes; il se représentait le dévouement, la tendresse de Corinne, sa résignation, sa générosité dans le moment même où elle le croyait le plus coupable, et il opposait la dureté, la légèreté dont il l'avait payée. Il se répétait sans cesse que personne ne l'aimerait jamais comme elle l'avait aimé, et qu'il serait puni, de quelque manière, de la cruauté dont il avait usé envers elle [...]« (*Corinne*, S. 537f.).

4.5 Von der Mündlichkeit zur Schriftlichkeit: Corinnes Autorwerdung

In Corinnes Lebensgeschichte,¹³⁸ die sie Oswald unmittelbar darauf nach langem Aufschub endlich zu lesen gibt, wird die Krise des Allianzdispositivs aus weiblicher Sicht dargestellt und begründet. Von entscheidender Bedeutung ist dabei, daß die Nationaldichterin Corinne, die bislang im Roman nur mit mündlichen Improvisationen hervorgetreten ist, ihre Lebensgeschichte schriftlich niedergelegt hat.¹³⁹ Damit nämlich wird ihre Entwicklung von der Mündlichkeit zur Schriftlichkeit eingeleitet, vom archaischen Dichtertum zur modernen Autorschaft.¹⁴⁰ Während Corinnes Improvisatio-

¹³⁸ *Corinne*, S. 360–390.

¹³⁹ Als Oswald aus Anlaß von Corinnes Dichterkrönung Erkundigungen über sie einzieht, erfährt man zwar, daß sie auch Schriftstellerin sei und Werke publiziert habe (*Corinne*, S. 49f.), doch auf der Ebene der erzählten Geschichte tritt sie bis zu ihrer Lebenserzählung nur als Improvisatorin und als Briefschreiberin in Erscheinung.

¹⁴⁰ Das Verhältnis von Mündlichkeit und Schriftlichkeit wurde in der Forschungsliteratur bereits verschiedentlich diskutiert. DeJean, »Stael's *Corinne*«, geht aus von der von Hélène Cixous stammenden Unterscheidung zwischen »venue au langage« und »venue à l'écriture«. Eine Manifestation von Mündlichkeit im Sinne einer »venue au langage« erblickt DeJean in Mme de Staëls Rückgriff auf die Tradition des weiblichen Romans des 17. Jahrhunderts, welcher im Kontext einer primär mündlichen Salon- und Konversationskultur entstand. Diese spezifisch weibliche Tradition der Mündlichkeit wurde im 18. Jahrhundert zu unterdrücken versucht; Mme de Staël lasse sie, so DeJean, durch den Konversationsstil ihres Romans und durch Corinnes Improvisationen wiederaufleben, wobei sie jedoch zugleich deutlich mache, daß diese Tradition an ein Ende gekommen sei. Corinnes »venue à l'écriture« deutet DeJean negativ als Zwang, unter dem Frauen stehen und der ihre mündliche Stimme zum Schweigen bringt (S. 87); Corinnes Schreiben sei aber subversiv, indem es sich als weibliche Rachephantasie vollziehe (S. 86). Marie-Claire Vallois, »Voice as Fossil«, untersucht die Verschiebungen und Entstellungen, die sich in *Corinne* nachweisen lassen, ausgehend von Mme de Staëls Bemerkung aus *De l'Allemagne*: »Les femmes cherchent à s'arranger comme un roman, et les hommes comme une histoire.« (S. 49) und von der dieser Behauptung widersprechenden Tatsache, daß man in der Staël-Kritik immer wieder versucht habe, die lebendige Stimme der Autorin dingfest zu machen. Diese Stimme aber werde in den Texten durch eine Kette von Substitutionen und von Aufspaltungen entstellt und sie werde zugleich als fossile Stimme der toten Mutter bewahrt. Das Schreiben dagegen sei das transgressive Moment, welches die Liebesidylle zwischen Corinne und Oswald zerstöre. Die Argumentation dieser freudianisch inspirierten Lektüre ist leider nicht immer klar und stringent, vieles wird bloß postuliert, nicht aber textanalytisch belegt. Nancy K. Miller, »Performances of the Gaze«, S. 187–196, deutet den Romanschluß mit Corinnes letztem öffentlichem Auftritt und der darin sichtbar werdenden Trennung von Schreiben und Vorführung überzeugend als Subjekt- und Autorwerdung, also als Übergang von der Mündlichkeit zur Schriftlichkeit (S. 194). Die Autorwerdung sei paradox (»[...] it is paradoxically when she is no longer performing that Corinne becomes the figure of the woman writer [...]«, S. 195), und

nen als Theaterdiskurse durch die Simultaneität von Produktion und Rezeption und somit durch die Kopräsenz von Dichterin und Publikum gekennzeichnet sind, erfolgt durch ihren Wechsel in den Bereich der Schriftlichkeit die Trennung dieser Kommunikationsinstanzen. Das impliziert selbstverständlich auch einen Wechsel der Thematik. Wie wir gesehen haben, sind Gegenstände von Corinnes Improvisationen Italien als kulturelle Einheit und Subjekt der Geschichte beziehungsweise die geschichtsträchtige Gegend um Neapel. Corinne spricht in den beiden Improvisationen nur andeutungsweise von sich selbst, so zum Beispiel S. 352–354, wo man ihre Rede über trauernde Frauen, Tod und Liebe auch als Kommentierung ihrer aktuellen Situation lesen kann; dies bleibt aber implizit.

Von nun an aber wird beinahe ausschließlich sie selbst Gegenstand ihrer schriftlichen Äußerungen sein, von denen die erste, längste und wichtigste ihre Lebensgeschichte ist. Mit diesem Text eignet Corinne sich die moderne Gattung der Autobiographie an.¹⁴¹ Corinne ist die Tochter des Engländers Lord Edgermond und seiner Frau aus erster Ehe, einer Italienerin. Die Opposition England vs. Italien steht somit für die Opposition Vater vs. Mutter. Corinne, die beim Tod ihrer Mutter zehn Jahre alt ist und gemäß dem Wunsch der Mutter bis zu ihrem 15. Lebensjahr in Italien bleibt, damit ihre Bildung (»éducation«)¹⁴² abgeschlossen werden kann, lernt in England, wohin sie dem mittlerweile wiederverheirateten Vater dann nachfolgt, eine Gesellschaft kennen, in der die Frauen eine untergeordnete Rolle spielen.

diese Herausforderung der männlichen Diskursordnung verlange einen hohen Preis: »*Corinne* demonstrates vividly the ways in which the singular challenge to the grounds of representation posed by the woman of genius is defeated by the limits of social reality.« (S. 196) Mit Millers Analyse von Corinnes Autorwerdung stimme ich weitgehend überein. Allerdings ist die von mir eingenommene Perspektive keine feministische, sondern eine allgemein literaturgeschichtliche, woraus sich andere Akzentuierungen ergeben.

141 Volker Kapp, »Von der Autobiographie zum Tagebuch (Rousseau – Constant)«, in: Alois Hahn/Volker Kapp (Hg.), *Selbstthematization und Selbstzeugnis: Bekenntnis und Geständnis*, Frankfurt a. M. 1987, S. 297–310, legt dar, daß die Memoirenliteratur wie die Autobiographie einen »Seitentrieb der Historiographie« (S. 298) bilden und daß es bis zum 18. Jahrhundert eine »Kompetenzverteilung zwischen denen, die Geschichte machen, und denen, die sie schreiben« (ebd.), gab. Erst die Emanzipation der »hommes de lettres« von ihrer Rolle als Hofschriststeller und Panegyriker führt zur Ausdifferenzierung einer autobiographischen Bekenntnisliteratur, deren Subjekte nicht Politiker sind, sondern Literaten. – Wenn Corinne mit ihren dichterischen Manifestationen zunächst das Lob des italienischen Vaterlandes singt (also panegyrisch und »historiographisch« tätig wird), um sich danach auf sich selbst als problematisches Subjekt zurückzuwenden, so wird hiermit eine literarhistorische Entwicklung in kondensierter Form nachvollzogen.

142 *Corinne*, S. 361.

Von ihrer Stiefmutter wird sie über den Unterschied zwischen Italien und England belehrt: »Ma chère enfant, ce n'est pas ici comme en Italie, les femmes n'ont d'autre vocation parmi nous que les devoirs domestiques [...]«. ¹⁴³ Lady Edgermond, die das englische Gesellschaftsmodell favorisiert, fordert Corinne folgerichtig auf, alles zu vergessen, was mit Italien zusammenhängt. Besonderen Anstoß nimmt sie an Corinnes künstlerischem Talent und sie verbietet ihr, Verse zu zitieren, in denen das Wort *Liebe* vorkommt. ¹⁴⁴ Die in England herrschende Auffassung von der Pflicht der Frauen gegenüber den Männern steht somit in Opposition zur Entfaltung jeglichen weiblichen Talents, sie dient der Unterdrückung weiblicher Kreativität: »On dirait, à les entendre, que le devoir consiste dans le sacrifice des facultés distinguées que l'on possède, et que l'esprit est un tort qu'il faut expier, en menant précisément la même vie que ceux qui en manquent; mais est-il vrai que le devoir prescrive à tous les caractères des règles semblables?« ¹⁴⁵

Dem stellt Corinne eine andere Auffassung entgegen. Sie möchte ihren Geist und ihre Imagination bilden und entfalten und beides dem von ihr geliebten Oswald zur Verfügung stellen:

Non, Oswald, pardonnez à l'orgueil de Corinne; mais je me croyais faite pour une autre destinée; je me sens aussi soumise à ce que j'aime, que ces femmes dont j'étais entourée, et qui ne permettaient ni un jugement à leur esprit, ni un désir à leur cœur: s'il vous plaisait de passer vos jours au fond de l'Écosse, je serais heureuse d'y vivre et d'y mourir auprès de vous: mais loin d'abdiquer mon imagination, elle me servirait à mieux jouir de la nature; et plus l'empire de mon esprit serait étendu, plus je trouverais de gloire et de bonheur à vous en déclarer le maître. ¹⁴⁶

Corinne versucht offenbar, die Prinzipien des Allianzdispositivs mit denen weiblicher Autonomie zu verbinden. Sie will sich einerseits dem Mann aus Liebe unterwerfen, andererseits aber nicht darauf verzichten, ihre Talente zu entfalten. Damit ähnelt sie Oswald, der ja, wie oben gezeigt wurde, ebenfalls zugleich die Gesetze des Allianzdispositivs befolgen und seine Ehefrau nach Maßgabe persönlicher Zuneigung und »sensibilité« auswählen möchte. Gesetzt den Fall, diese Verbindung widersprüchlicher Prinzipien wäre möglich, so würde es sich doch um einen individuellen und höchst prekären Kompromiß handeln. Ein solcher Kompromiß ist aufgrund der Vorgeschichte Corinnes und Oswalds und aufgrund ihrer gegensätzlichen

¹⁴³ *Corinne*, S. 363.

¹⁴⁴ Ebd.

¹⁴⁵ *Corinne*, S. 366.

¹⁴⁶ Ebd.

Auffassung vom Verhältnis zwischen Gesetz und Freiheit undenkbar. Während Oswald sich trotz seiner Ausbruchsversuche doch immer wieder freiwillig dem Gesetz unterwirft und sich unter von außen diktierte Handlungszwänge setzt, plädiert Corinne für absolute Freiheit in Dingen der Liebe. So lautet ihr Appell an Oswald: »Eloignez de vous, à cet égard, toute idée de devoir; je ne connais pour l'amour ni promesse ni garantie. [...] Soyez donc libre maintenant, Oswald, libre chaque jour, libre encore quand vous seriez mon époux; car si vous ne m'aimiez plus, je vous affranchirais, par ma mort, des liens indissolubles qui vous attacheraient à moi.«¹⁴⁷ Zwei Aspekte fallen hier besonders auf. Das ist zum einen die Gleichsetzung des Endes der Liebe mit dem eigenen Tod. Ein Leben jenseits der Liebe zu Oswald liegt offenbar für Corinne nicht mehr im Bereich des Möglichen. Dies ist ein Zeichen für den totalisierenden und exklusiven Charakter der von Corinne empfundenen Liebe. Zum anderen konzidiert Corinne ihrem Geliebten die Freiheit der Entscheidung, während sie selbst ihm gegenüber nicht frei ist. Wie gezeigt wurde, ist ihre Liebe ja erst eigentlich aus der Angst heraus entstanden, sie könnte Oswald verlieren.¹⁴⁸ Der Zwangscharakter ihrer Liebe und die Oswald zugestandene Freiheit, sich, wenn er will, anderen Zwängen als dem der Liebe zu unterwerfen, stehen zueinander in deutlicher Opposition. (Ähnlich gegensätzlich war das Verhältnis zwischen dem Unbedingtheitsanspruch von Saint-Preux' Liebe zu Julie und der Unterwerfung unter ihren Willen selbst auf die Gefahr hin, daß dieser die Liebe gefährden und zerstören könnte.)

Durch den Verzicht auf jeglichen gesellschaftlich-familialen Rahmen muß Liebe letztlich auf sich selbst gegründet werden, sie muß sich ihr eigenes Gesetz geben. Dieses Gesetz ist die Nicht-Vorhersagbarkeit, man könnte auch sagen: die Kontingenz. Corinne verspürt in sich eine Liebesfähigkeit und sie hat eine Idealvorstellung von einem Mann, der vor ihrer Begegnung mit Oswald in der Wirklichkeit nichts entspricht. Sie hofft sogar, sich der absoluten Gewalt einer Bindung entziehen zu können, um ihre Freiheit zu bewahren. Die ihr eigene »nature passionnée«¹⁴⁹ empfindet sie als Bedrohung ihres Glücks und ihres Lebens. Daß sie sich schließlich in Oswald verliebt, resultiert nicht aus seiner Perfektion, aus seiner Übereinstimmung mit ihrem Ideal, sondern aus seiner Widersprüchlichkeit und seinen Fehlern: »[...] je ne savais pas qu'il existe des défauts qui peuvent accroître

147 *Corinne*, S. 390.

148 *Corinne*, S. 125.

149 *Corinne*, S. 388.

l'amour même par l'inquiétude qu'ils lui causent. Oswald, la mélancolie, l'incertitude qui vous décourage de tout, la sévérité de vos opinions, troublent mon repos sans refroidir mon sentiment; je pense souvent que ce sentiment ne me rendra pas heureuse; mais alors c'est moi que je juge, et jamais vous.«¹⁵⁰ Das Liebesobjekt wird, anders als bei Hölderlin oder Foscolo, wo die Geliebte angelisiert wird, in keiner Weise idealisiert. Damit ist aber auch impliziert, daß Liebe nicht auf Freiheit gegründet ist, sondern daß sie als Reaktion auf Verlustangst entsteht und somit das Subjekt heteronom werden läßt. Im Gegensatz zu der von Oswald geforderten freiwilligen Zustimmung ist Corinne in ihrer Liebe zu ihm selbst nicht frei, sondern sie unterliegt einem inneren Zwang.

Die Widersprüchlichkeit ihrer Liebe erscheint noch größer, wenn man bedenkt, daß, wie oben gezeigt wurde, die Dichtung die Tochter der Liebe ist, das heißt, daß man an der Liebe leiden muß, um zum Dichter zu werden. Nun ist aber Corinne schon Dichterin, bevor sie Oswald begegnet. Was also gewinnt ihre Dichtung durch den Geliebten? Auf den ersten Blick scheint es sich um ein Verlustgeschäft zu handeln, denn Corinne opfert ihr Dichtertalent ihrer Liebe. »Tout ce génie, qui jadis enflammait ma pensée, n'est plus que de l'amour.«¹⁵¹ So spricht Corinne zu Oswald, kurz bevor er sie verlassen muß. Oswald nämlich folgt dem Ruf seines Regiments und kehrt nach England zurück.¹⁵² Obwohl die beiden ein Wiedersehen vereinbaren, wird sich die Trennung als endgültig erweisen. Die Gründe dafür liegen bei beiden Betroffenen. Von Oswald heißt es, daß er bei seiner Rückkehr nach England wieder zu sich selbst findet; er wechselt wieder in seinen angestammten Raum, in dem das Allianzdispositiv unangefochtene Gültigkeit besitzt, und macht die Grenzüberschreitung in den Bereich der Moderne rückgängig: »En approchant de l'Angleterre, tous les souvenirs de la patrie rentrèrent dans l'ame d'Oswald; l'année qu'il venait de passer en Italie n'était en relation avec aucune autre époque de sa vie. C'était comme une apparition brillante qui avait frappé son imagination, mais n'avait pu changer entièrement les opinions ni les goûts dont son existence s'était composée jusqu'alors. Il se retrouvait lui-même [...].«¹⁵³ Zu diesem ›dispositionellen‹ Grund gesellen sich weitere, ›konjunkturelle‹ Gründe. Der eine ist die Begegnung mit Lady Edgermond und ihrer Tochter Lucile, die die von Oswalds Vater für ihn auserwählte Braut ist und die Oswald durchaus gefällt. Er be-

150 Ebd.

151 *Corinne*, S. 443.

152 *Corinne*, S. 435ff.

153 *Corinne*, S. 447.

wundert ihre »figure vraiment angélique« und schwärmt von ihrer »pureté céleste«. ¹⁵⁴ Der zweite Grund ist die Tatsache, daß Corinne vor Ablauf der vereinbarten Jahresfrist Oswald nach England nachreist und daß dadurch der Briefkontakt zwischen ihnen abbricht. Weil seine Briefe unbeantwortet bleiben, glaubt Oswald, daß Corinne ihn vergessen habe. Sie hingegen begegnet ihm mehrmals heimlich zunächst in London, dann in Schottland, beobachtet ihn zusammen mit Lucile und opfert sich schließlich, da sie glaubt, daß ihre Liebe keine Chance mehr habe. Den Entschluß trifft sie am Grab ihres Vaters in Gegenwart ihrer Schwester Lucile, deren Gebet um Oswalds Liebe sie belauscht und das sie erfüllen helfen möchte: »L'innocence de Lucile, sa jeunesse, sa pureté exaltaient son imagination, et elle [sc. Corinne] était, un moment du moins, fière de s'immoler pour qu'Oswald fût en paix avec son pays, avec sa famille, avec lui-même.« ¹⁵⁵

In England und Schottland herrschen unangefochten das Gesetz des Vaters und somit das Allianzdispositiv. Diesem Gesetz entzieht sich Corinne, indem sie nach ihrem Verzicht auf die Liebe zu Oswald nach Italien zurückkehrt, wo sie aus ihrem Schmerz heraus den Weg von der archaischen Improvisation zur modernen Literatur weitergeht. Sie hinterläßt eine fragmentarische Schrift, in der sie ihre eigene Situation analysiert. War ihre schriftliche Lebensgeschichte eine Aneignung der modernen Gattung Autobiographie, so versucht sie sich nun im Genre der intimen Bekenntnisliteratur. Gegenstand der *Fragments des pensées de Corinne* ¹⁵⁶ sind die Liebe zu Oswald, der Grund für ihr Scheitern und der Zusammenhang dieser Liebe mit ihrer Kunst. Sie bezeichnet sich – wie alle romantischen Künstler – als Ausnahmewesen, das mit besonderen geistigen und seelischen Qualitäten ausgestattet sei, sich aber von den anderen Menschen so sehr unterscheide, daß nichts anderes als diese Qualitäten zu ihren Gunsten sprechen könnte. Die romantische Künstlerin ist einsam und benötigt aus diesem Grund jenen einzigen Menschen, der zu ihr paßt (»il n'y a pour elle qu'un objet dans l'univers«). ¹⁵⁷

Das Liebesverhältnis wird als privilegiertes Kommunikationsverhältnis gefaßt: Corinne bezeichnet sich als »une personne qui ne parlait qu'à lui [sc. Oswald] du fond du cœur«. ¹⁵⁸ Oswald ist der einzige, der sie versteht. ¹⁵⁹

¹⁵⁴ *Corinne*, S. 450.

¹⁵⁵ *Corinne*, S. 504.

¹⁵⁶ *Corinne*, S. 520–526.

¹⁵⁷ *Corinne*, S. 521.

¹⁵⁸ Ebd.; vgl. auch S. 523f.

¹⁵⁹ *Corinne*, S. 523.

Naheliegenderweise ist er denn auch der präferierte Adressat ihrer Dichtung: »J'aurais aimé que mon nom lui parvînt avec quelque gloire; j'aurais voulu qu'en lisant un écrit de moi il y sentît quelque sympathie avec lui.«¹⁶⁰ Da diese einzige, mit Höchstrelevanz ausgestattete Person sich ihr entzogen hat, fehlt ihr nun die Kraft, ihr Leid durch künstlerische Arbeit zu sublimieren, wie dies etwa dem Maler Domenichino¹⁶¹ gelang, der, eingesperrt in ein Kloster, Bilder an die Mauern seines Gefängnisses malte und somit Spuren hinterließ. Im Gegensatz zu dem eingesperrten Künstler aber empfinde sie kein äußeres, sondern inneres Leid: »[...] mais il [sc. le Dominiquin] souffrait par les circonstances extérieures; le mal n'était pas dans l'ame; quand il est là, rien n'est possible, la source de tout est tarie.«¹⁶² Diesen Seelenschmerz sprachlich mitzuteilen, fehlt ihr die Kraft; nur die Liebe wäre fähig, solche Abgründe auszuloten.¹⁶³ Da diese Liebe aber durch den Verlust des Liebesobjekts zerstört wurde, fehlt ihr der Lebensmut und sie fühlt, daß sie sich dem Tode nähert. Sie hält ihren Schmerz für gerechtfertigt, denn sie wisse aufgrund ihrer Erfahrung, welchen Wert die Ausnahmebeziehung zu Oswald für sie gehabt habe und könne daher den unersetzlichen Verlust richtig einschätzen.

Que cela est insensé, diront au contraire la plupart des hommes, de mourir pour l'amour, comme s'il n'y avait pas mille autres manières d'exister! L'enthousiasme en tout genre est ridicule pour qui ne l'éprouve pas. La poésie, le dévouement, l'amour, la religion, ont la même origine; et il y a des hommes aux yeux desquels ces sentiments sont de la folie. Tout est folie, si l'on veut, hors le soin que l'on prend de son existence; il peut y avoir erreur et illusion par-tout ailleurs.¹⁶⁴

160 *Corinne*, S. 520.

161 Dieser Maler spielt im Text eine zentrale Rolle, insofern Corinne bei ihrem ersten öffentlichen Auftritt gekleidet ist wie die Sibylle auf einem seiner Gemälde (»Elle était vêtue comme la Sibylle du Dominiquin [...]«, *Corinne*, S. 52). Als Oswald, der inzwischen mit Lucile verheiratet ist, nach Italien reist, besucht er mit seiner Frau ein Museum in Bologna und betrachtet ausgiebig eben jene Sibylle des Domenichino (S. 561). Zuvor hatte er in Parma eine Ähnlichkeit seiner Frau mit einer Madonna von Correggio bemerkt. Als Lucile ihn nun vor dem Domenichino-Gemälde fragt, ob die Sibylle mehr zu seinem Herzen spreche als die Madonna, antwortet er: »La Sibylle ne rend plus d'oracles; son génie, son talent, tout est fini: mais l'angélique figure du Corrège n'a rien perdu de ses charmes; et l'homme malheureux qui fit tant de mal à l'une ne trahira jamais l'autre.« (S. 562) Über die Bedeutung dieser Aussage kann man nur urteilen, wenn man bedenkt, daß das Correggio-Gemälde kurz davor steht, sich von der Wand abzulösen (S. 558f.).

162 *Corinne*, S. 521.

163 *Corinne*, S. 522.

164 *Corinne*, S. 523.

Die zum Tode führende Liebe erscheint vom gesellschaftlichen Standpunkt aus als widervernünftig (»insensé«). Corinne aber schreibt ihr einen göttlichen Ursprung zu (»enthousiasme«) und stellt sie auf eine Stufe mit Dichtung, Hingabe und Religion. Wenn aber Liebe und Dichtung aufgrund ihres gemeinsamen Ursprungs in einer metonymischen Beziehung zueinander stehen, so erscheint es als folgerichtig, daß die Zerstörung der Liebe das Versiegen der dichterischen Inspiration nach sich zieht. Corinne kann also nicht mehr Dichterin sein, sie muß moderne Schriftstellerin werden und sich selbst zum Gegenstand machen.

Dies geschieht dann in Corinnes letztem öffentlichen Auftritt.¹⁶⁵ Zwar ist dieser mit dem Titel überschrieben *Dernier chant de Corinne*, doch trägt sie ihren Gesang nicht selbst vor. Sie hat ihn aufgeschrieben und läßt ihn von einem jungen Mädchen rezitieren. Was sich in dieser Abschiedsvorstellung vollzieht, ist die definitive Trennung von Autor und Text im Rahmen einer öffentlichen Inszenierung.¹⁶⁶ Corinne ist zwar bei der Aufführung anwesend, aber aufgrund ihrer körperlichen Schwäche unfähig, selbst auf die Bühne zu treten. Oswald sitzt im Publikum, und so kommt es zu einer letzten Begegnung der Liebenden, einer indirekten Zwiesprache Corinnes mit Oswald im Medium ihres »chant du cygne«.¹⁶⁷ In diesem Text macht Corinne sich selbst zum Thema. Sie blickt auf ihre eigene Geschichte zurück, nimmt Abschied von ihrem italienischen Publikum, dessen Toleranz gegenüber den Frauen sie ihre Huldigung erweist, und beschreibt ihre aktuelle Situation, in der sie durch ihre Liebe (»affections orangeuses«)¹⁶⁸ vorzeitig gebrochen worden sei. Am Ende begrüßt sie den nahenden Tod.

Diese Abschiedsvorstellung steht in asymmetrischer Korrespondenz zu der ersten Begegnung zwischen Corinne und Oswald. Während Corinne auf dem Kapitol nicht im eigenen Namen, sondern als Nationaldichterin für ganz Italien sprach, um sich dann auf eine Intimkommunikation mit Oswald einzulassen, spricht sie nun einzig für sich selbst, ist aber körperlich auf der Bühne gar nicht mehr anwesend. Der erste Auftritt markiert den

165 *Corinne*, S. 582–584.

166 Hans Ulrich Gumbrecht, »Beginn von ›Literatur‹/Abschied vom Körper?«, in: Gisela Smolka-Koerdt/Peter M. Spangenberg/Dagmar Tillmann-Bartylla (Hg.), *Der Ursprung von Literatur. Medien, Rollen, Kommunikationssituationen zwischen 1450 und 1650*, München 1988, S. 15–50, legt dar, daß die neuzeitliche Literatur vor dem Hintergrund des Buchdrucks als Medium der Ausgrenzung des Körpers aus der Kommunikation entstanden ist. – Dieser Prozeß wird in *Corinne* in allegorischer Verdichtung und aus weiblicher Perspektive dargestellt.

167 *Corinne*, S. 581.

168 *Corinne*, S. 583.

Beginn der Kommunikation mit Oswald, dieser Auftritt ihr Ende. Bei der ersten Begegnung wurde sie zur Dichterin gekrönt, hat aber, indem sie sich nach Oswald umblickte, ihren Lorbeerkranz verloren, den ihr der damals noch Unbekannte dann wieder zurückgab. Dies habe ich als Vorwegnahme der Gesamthandlung gedeutet, in deren Verlauf Corinnes Dichtung in ein Konkurrenzverhältnis zur Liebe tritt, um dann nach dem Verlust der Liebe wieder zurückgewonnen zu werden, allerdings nicht als Dichtung, sondern als moderne Literatur. Die Trennung von Text und Körper macht es möglich, daß der Autor sich selbst zum Thema macht. Als Nationaldichterin spricht Corinne im Namen des Kollektivs, das sie repräsentiert. Als Schriftstellerin spricht sie nur noch im eigenen Namen. Das Fehlen des Körpers wird kompensiert durch die Wiedereinführung des Autors als Figur des Textes. Damit aber ist eine historische Bewegung angestoßen, an deren Ende im 20. Jahrhundert die Einschreibung des Autortodes in den Text stehen wird.¹⁶⁹ Mme de Staëls Roman bündelt somit als paradigmatisch romantischer Text literarhistorische Entwicklungslinien, die von der französischen Klassik bis zur Moderne des 20. Jahrhunderts reichen.

169 Vgl. hierzu Thomas Klinkert, *Bewahren und Löschen. Zur Proust-Rezeption bei Samuel Beckett, Claude Simon und Thomas Bernhard*, Tübingen 1996, und ders., *Lektüren des Todes bei Marcel Proust*, Köln 1998 [Privatdruck der Marcel Proust Gesellschaft].

