

V&R **unipress**

Gründungsmythen Europas in Literatur, Musik und Kunst

Band 5

herausgegeben von

Uwe Baumann,

Michael Bernsen und

Paul Geyer

Michael Bernsen

Der Mythos von der Weisheit Ägyptens in der französischen Literatur der Moderne

Mit 16 Abbildungen

V&R unipress

Bonn University Press



Bibliografische Information der Deutschen Nationalbibliothek

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

ISBN 978-3-89971-867-6

ISBN 978-3-86234-867-1 (E-Book)

**Veröffentlichungen der Bonn University Press
erscheinen im Verlag V&R unipress GmbH.**

© 2011, V&R unipress in Göttingen / www.vr-unipress.de

Alle Rechte vorbehalten. Das Werk und seine Teile sind urheberrechtlich geschützt. Jede Verwertung in anderen als den gesetzlich zugelassenen Fällen bedarf der vorherigen schriftlichen Einwilligung des Verlages.

Printed in Germany.

Titelbild: Leopold Carl Müller, *Ein Sphinxgesicht von heute*, ca. 1860 – 1870, Öl auf Leinwand 69,2 x 129 cm, Österreichische Galerie Belvedere, Wien

Druck und Bindung: CPI Buch Bücher.de GmbH, Birkach

Gedruckt auf alterungsbeständigem Papier.

*Für
Franz Lebsanft
und
Paul Geyer*

Inhalt

1. Einleitung	9
2. Der gründungsmythische Charakter der Erinnerung an Ägypten und der Orientalismus	15
3. Erinnerungsbilder Ägyptens und die französische Literatur der Moderne	23
4. Die Suche nach einer neuen Hieroglyphe in der französischen Literatur der Moderne	43
5. Der europäische Gründungsmythos von der Weisheit Ägyptens und die Dichtung Gérard de Nerval	67
5.1. Der <i>Voyage en Orient</i> als Versuch einer Initiation in die großen Mysterien	67
5.2. Das Sonett <i>El Desdichado</i> und die Auslotung gründungsmythischer Dimensionen europäischer Identität . . .	78
5.3. Die Geschichtsphilosophie des Gedichts <i>Horus</i>	98
6. Gustave Flauberts antimythische Betrachtung Ägyptens	103
6.1. Die <i>Tentation de saint Antoine</i> und Ägypten	106
6.2. Flauberts Reise nach Ägypten	115
6.3. Die literarische Umsetzung der Ägyptenerfahrungen im Roman <i>Salammô</i>	128

7. Théophile Gautiers <i>Roman de la momie</i> und die Ästhetik der Mumifizierung	139
8. Erinnerungsbilder Ägyptens bei Charles Baudelaire und die vergebliche Suche nach den Tiefendimensionen des modernen Subjekts	155
9. Stéphane Mallarmés Erinnerungsbilder Ägyptens in seinem literarischen Denkmal für Charles Baudelaire	165
10. Schlussbemerkung	185
11. Abbildungsverzeichnis	187
12. Bibliographie	189

1. Einleitung

Europa macht zur Zeit eine Entwicklung durch, die eine Reaktion auf die Globalisierung darstellt und für diese zugleich Maßstäbe setzt. Im Zentrum dieser Entwicklung steht die Frage, ob unterschiedliche Bevölkerungsgruppen jenseits der Einbindung in die vertrauten territorial verankerten Nationalstaaten und ohne eine alle Europäer verbindende Metageschichte miteinander auskommen können. Worin besteht der Zusammenhalt, der an die Stelle der bisherigen Bindungen durch das Territorium und die Nation tritt? Gesucht wird ein neues universelles Denken, das der postmodernen multikulturellen Diversität etwas entgegen stellt. Politisch nähert sich die Europäische Union diesem Problem durch die moderne Idee der Ausbildung eines Netzwerks, das an die Stelle der alten Modelle von der Zentralherrschaft getreten ist. In diesem Netzwerk gibt jeder Staat einen Teil seiner Kontrolle auf, werden staatliche Operationen zum Zwecke gemeinsamer Kooperation transparent gemacht und wird Wissen geteilt, um eine Politik höchstmöglicher Nachhaltigkeit im Zeichen von Transparenz zu erzielen¹. Um jedoch die Bürger vom Nutzen und der Effizienz eines solchen Netzwerks überzeugen zu können, muss eine Besinnung auf die europäischen Dimensionen der unterschiedlichen nationalen Kulturen und ihre für den Kontinent Identität stiftenden Potenziale erfolgen. Eines der zentralen Themen der europäischen Kulturwissenschaften betrifft daher den Beitrag, den die Geschichte der europäischen Kultur für die Identitätsbildung des zukünftigen Europas zu leisten vermag. Es geht darum, die gründungsmythischen Aspekte der europäischen Kultur zu analysieren und erneut ins Bewusstsein zu rücken.

Das wichtigste semantische Funktionselement von Gründungsmythen ist die Erzählung verbindlicher Ursprungsgeschichten. Nun ist die Verbindlichkeit von Mythen in der Aufklärung und in der Romantik, spätestens seit Bernard le

¹ Vgl. dazu insbesondere Jeremy Rifkin, *The European Dream*, New York, Jeremy P. Tarcher/Penguin, 2004; deutsch: *Der europäische Traum*. Die Vision einer Supermacht, übers. von Hartmut Schickert, Frankfurt a. M., New York, Campus Verlag, 2004.

Bovier de Fontenelles Essay *De l'origine des fables* (1724), einer kritischen Prüfung unterzogen und letztlich verworfen worden. In der klassischen Moderne der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts kann man jedoch beobachten, dass zahlreiche Autoren immer wieder einzelne Mythen als fiktive Projektionen ausweisen und dennoch den Anspruch des jeweiligen Mythos, Sinn und Legitimation zu stiften, nicht aufgeben. Die klassische Moderne deutet damit jene Paradoxie an, die in der postmodernen Welt unserer Tage überdeutlich wird: Heutzutage kann man davon ausgehen, dass die Zeit der großen Geschichtserzählungen vorbei ist. Wenn man daraus jedoch schlussfolgert, dass die globalisierte Welt keiner Gründungsmythen mehr bedarf, dann wird man schnell eines Besseren belehrt. Mythen beanspruchen, wie Roland Barthes und Claude Lévi-Strauss gezeigt haben, komplexe geschichtliche Prozesse in überzeitliche Strukturen zu überführen. Sie wollen die Vielfältigkeit des Geschichtlichen – wie Barthes sagt – gleichsam naturalisieren und damit entzeitlichen, um aus der Komplexität des Historischen mittels einer griffigen, nachvollziehbaren Geschichte eine möglichst einheitliche Vision des Geschehens herzustellen². Die strukturelle Anthropologie eines Lévi-Strauss hat versucht, aus den mythischen Erzählungen der unterschiedlichsten Gesellschaften und Kulturen die einheitlichen Grundstrukturen der Geschichten, die Mythen erzählen, herauszuarbeiten. Sein Ziel war es zu zeigen, dass, in welcher Kultur auch immer, die Nivelierungen von Vergangenheit, Gegenwart und Zukunft in übergreifenden mythischen Geschichten den gleichen Prinzipien folgen, um historische Vielschichtigkeit in für das Kollektiv einer Gesellschaft fassbare, verständliche Abläufe zu bringen³.

Wie sehr eine globale Welt, deren Offenheit und Komplexität die Menschen besonders verunsichert, der Mythen bedarf, ist in neuerer Zeit deutlich worden⁴. In einer Art weltweiter Arbeit am Mythos werden die Gründungsmythen der Globalisierung entworfen. Ganz besonders komplexreduzierend und mit einem hohen Maß an Plausibilität versehen prägt sich die allgegenwärtige Erzählung vom Kampf der Kulturen ein. Diesem furchteinflößenden, ideologisch-politisch vielfältig nutzbaren Mythos steht die Erzählung von der gentechnischen Beherrschbarkeit der biologischen Gegebenheiten gegenüber, die die sogenannten ›life sciences‹ in immer neuen Varianten geschickt präsentieren. Zur Identifi-

2 Vgl. Roland Barthes, »Le Mythe, aujourd'hui«, in: R. B., *Mythologies*, Paris 1957, S. 213–267, bes. S. 225: »[...] le mythe a pour charge de fonder une intention historique en nature [...]«

3 Vgl. Claude Lévi-Strauss, »La Structure du mythe«, in: C. L.-S., *Anthropologie structurale*, Paris 1958, S. 235–265, bes. S. 239 f.

4 Vgl. dazu Yves Bizeul, »Politische Mythen im Zeitalter der ›Globalisierung‹«, in: Klaudia Knabel/Dietmar Rieger/Stephanie Wodianka, *Nationale Mythen – kollektive Symbole. Funktionen, Konstruktionen und Medien der Erinnerung* (Formen der Erinnerung. 23), Göttingen 2005, S. 17–36.

kation laden die Vorstellungen von der multikulturellen, scheinbar widerspruchsfreien Gemeinschaft des ›global village‹ ein, die durch die Kommunikation des Internet befördert wird. Es ist diese Paradoxie aus profunder Mythenkritik und gleichzeitigem Festhalten am Gründungscharakter einzelner Mythen, die die klassische Moderne ins Bewusstsein hebt. Ihre Autoren denken nicht in nationalen Bahnen. Die Moderne ist eine europäische Erscheinung, die über die paradoxe semantische Struktur der von ihr bemühten europäischen Gründungsmythen den Prozess pro- und retrospektiver Sinnprojektion in der Konstruktion europäischer ›Identität‹ deutlich werden lässt.

Der Mythos von der Weisheit Ägyptens als Gründungsmythos Europas ist für die klassische Moderne besonders interessant. Auf Ägypten beziehen sich die beiden wichtigsten Stützpfeiler Europas, der Hebraismus und der Hellenismus. Die Bibel tut dies mit dem Auszug der Israeliten aus Ägypten auf negative Weise, der Hellenismus durch die der ägyptischen Kultur entgegengebrachte Neugier und die Übernahme zahlreicher kultischer Elemente in grundsätzlich positiver Form. Es ist im Wesentlichen diese Neugier und damit eine stark griechisch geprägte Sicht, die Europa die Weisheit Ägyptens vermittelt. Mit der Renaissance erfolgt sie durch die Rezeption der Schriften des Hermes Trismegistos, und in der Aufklärung steht sie im Zeichen der Wiederentdeckung des Isiskultes⁵. Zur Weisheit Ägyptens gehört an vorderster Stelle auch die Hieroglyphenschrift, in der man immer wieder eine Ursprungssprache, die Sprache Gottes zu den Menschen, vermutet hat. Sie wird in den dreißiger Jahren des 19. Jahrhunderts entziffert. Die entsprechenden Inschriften müssen zunächst mühsam kopiert und dann im Verlauf des Jahrhunderts nach und nach übersetzt werden, so dass die Entschlüsselung der Zeugnisse der Weisheit Ägyptens im gesamten 19. Jahrhundert mit Spannung verfolgt wird. Für die Dichter der Moderne ist die Vorstellung einer ursprünglichen Weisheit Ägyptens überdies von besonderem Interesse: Die zentrale Frage der Religion, die des Nachlebens nach dem Tod, wird in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts vornehmlich von der Dichtung beantwortet. Es sind die Dichter, die durch ihre Werke Welten erschaffen, die mit der des Schöpfers konkurrieren. Das dichterische Schaffen erscheint als die wichtigste Sinngebung des Lebens. Durch zumeist punktuelle Erfahrungen der Epiphanie ermöglicht die Dichtung die Teilhabe am Ewigen, wie Hölderlin unter Bezug auf den Orpheus-Mythos⁶ in seinem Gedicht *An die Parzen* (1798) erklärt:

5 Vgl. dazu insbesondere Jan Assmann, *Weisheit und Mysterium*. Das Bild der Griechen von Ägypten, München, Beck, 2000, bes. S. 9–11.

6 Vgl. dazu unten das Kapitel 5 über Nerval, S. 69, S. 81–87 und S. 95–97.

Willkommen dann, o Stille der Schattenwelt,
 Zufrieden bin ich, wenn auch mein Saitenspiel
 Mich nicht hinabgeleitet; Einmal
 Lebt ich, wie Götter, und mehr bedarfs nicht.⁷

Die Weisheit Ägyptens ist für die Dichter der Moderne allein deshalb von Interesse, weil sie mit den Mitteln der menschlichen Phantasie eben solche Anschauungen vom Weiterleben nach dem Tode entwickelt. Die ägyptische Vorstellung vom Zustand ewiger Fortdauer im Reich des Osiris, in den der Verstorbene nach der Mumifizierung und der Präsentation vor dem Totengericht antritt, beruht allein auf menschlicher Einbildungskraft.

Die folgenden Kapitel werden diese Fragen am Beispiel einiger besonders prägnanter Dichtungen der klassischen Moderne erörtern. Es geht demnach nicht um eine vollständige Bestandsaufnahme der Ägyptenthematik in der Literatur der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts. Herangezogen werden allein solche literarischen Beispiele, die typisch für jene Reflexion von Erinnerungsbildern Ägyptens sind, welche paradoxerweise deren gründungsmythische Funktionen in Frage stellen, um gleichzeitig jedoch ihre Identität stiftende Wirkung zu betonen⁸. Die Kapitel haben eine z. T. recht unterschiedliche Länge, je nachdem, wie dicht und wie zahlreich die Zeugnisse der Beschäftigung mit der ägyptischen Kultur bei den Autoren sind. Nach einleitenden Bemerkungen zum gründungsmythischen Charakter der Ägyptenerinnerung in Abgrenzung zur zeitgenössischen Mode des Orientalismus (Kap. 2: »Der gründungsmythische Charakter der Erinnerung an Ägypten und der Orientalismus«) ist ein Blick auf die Gedächtnisgeschichte und ihre lange Überlieferungstradition von Erinnerungsbildern Ägyptens erforderlich, die unter den Bedingungen der Erinnerung in der Moderne ganz spezifische Züge gewinnt (Kap. 3: »Erinnerungsbilder Ägyptens und die französische Literatur der Moderne«). Alsdann werden die Überlegungen der Moderne zur Entwicklung einer neuen Hieroglyphe, d. h. einer neuen poetischen Sprache, beschrieben, die sich die Erinnerungen an den mythischen Charakter der ägyptischen Hieroglyphe zunutze machen, um durch eine gesteigerte Simultaneität der poetischen Bilder der Unidirektionalität der Begriffssprache zu entgehen (Kap. 4: »Die Suche nach einer neuen Hieroglyphe in der französischen Literatur der Moderne«). Der erste Autor der Moderne, bei dem gründungsmythische Fragen am Beispiel Ägyptens eine besondere Rolle

7 In: Friedrich Hölderlin, *Sämtliche Werke und Briefe*, 3 Bde., hrsg. von Jochen Schmidt, Frankfurt a. M., Deutscher Klassiker Verlag, 1992–1994, Bd. 1, S. 197, V. 9–12.

8 Aus diesem Grunde werden Reiseberichte über Ägypten – mit Ausnahme der in hohem Maße literarisch stilisierten Reiseberichte von Nerval und Faubert – stets nur hilfsweise herangezogen. Stellvertretend für die in jüngster Zeit hervorragenden Untersuchungen zum Orientreisebericht vgl. Frank Estelmann, *Sphinx aus Papier. Ägypten im französischen Reisebericht von der Aufklärung bis zum Symbolismus* (Studia Romanica. 134), Heidelberg, Winter, 2006.

spielen, ist Gérard de Nerval, nicht allein in seinem *Voyage en Orient*, sondern auch in einigen Gedichten der *Chimères* (Kap. 5: »Der europäische Gründungsmythos von der Weisheit Ägyptens und die Dichtung Gérard de Nervals«). Mit Gustave Flauberts frühem Werk *La Tentation de saint Antoine* sowie dem Bericht seiner Reise nach Ägypten liegen gleich zwei literarisch hochgradig stilisierte Texte über Ägypten vor, die dem Autor als Vorlage seines späteren Romans *Salammbô* gedient haben (Kap. 6: »Gustave Flauberts antimythische Betrachtung Ägyptens«). Théophile Gautiers *Roman de la momie* ist die Faszination der ägyptischen Kultur anzumerken, die der Autor in ästhetischen Tableaux festzuhalten sucht, um jedoch gleichzeitig den historischen Wandel von der polytheistischen Religion der Ägypter zur monotheistischen der Israeliten zu thematisieren (Kap. 7: »Théophile Gautiers *Roman de la momie* und die Ästhetik der Mumifizierung«). In Charles Baudelaires wenig zahlreichen ägyptischen Erinnerungsbildern macht der Autor über ihre Künstlichkeit deutlich, dass das moderne Subjekt auch über die gedächtnisgeschichtliche Arbeit der Erinnerung an die Gründe der europäischen Kultur nicht zu seinen Wurzeln und seiner Tiefendimension zurückfinden kann (Kap. 8: »Erinnerungsbilder Ägyptens bei Charles Baudelaire und die vergebliche Suche nach den Tiefendimensionen des modernen Subjekts«). Stéphane Mallarmé macht auf die grundlegende Bedeutung dieser Reflexionen Baudelaires aufmerksam, indem er in seinem literarischen Tombeau anlässlich der Errichtung eines Denkmals für den Autor der *Fleurs du mal* Erinnerungsbilder Ägyptens wählt, um an den großen Autor der französischen klassischen Moderne zu erinnern (Kap. 9: »Stéphane Mallarmés Erinnerungsbilder Ägyptens in seinem literarischen Denkmal für Charles Baudelaire«).

2. Der gründungsmythische Charakter der Erinnerung an Ägypten und der Orientalismus

Die ägyptische Kultur wurde im Verlauf der Jahrhunderte immer wieder als Grundlage der kulturellen Erscheinungen Europas angesehen. Ging in der Spätantike, im 4. Jahrhundert, das Wissen um die ägyptische Schrift verloren, so wurde es im 19. Jahrhundert wieder gehoben. Nicht zufällig fällt diese Wiederentdeckung in die Zeit der Entstehung der Nationalstaaten und nicht zufällig fällt dabei Frankreich als einem der ersten und zugleich exponiertesten Nationalstaat eine wesentliche Rolle zu. Napoleons Expedition nach Ägypten im Jahre 1798, in deren Gefolge 167 Wissenschaftler und Künstler in der Tradition enzyklopädischen Denkens der Aufklärung die gesamten natürlichen und kulturellen Gegebenheiten Ägyptens festzuhalten und zu ergründen suchen, zieht die Entzifferung der Hieroglyphenschrift durch Jean-François Champollion im Jahre 1822 nach sich. Der Impetus dieser Entdeckungen ist es, die vermeintlich letzten Rätsel der Menschheit zu lösen.

Die Herausbildung der Nationalstaaten ist gepaart mit dem Aufkommen des historischen Paradigmas, dessen Entstehung die Arbeiten Michel Foucaults nachgegangen sind⁹. Jeder Nationalstaat gewinnt seine Identität durch Überlegungen zu seinen historischen Wurzeln. Diese historische Tiefendimension fördert Gründungsmythen der Nation zutage, d. h. Geschichten, die die Komplexität historischer Ereignisse und Sinndimensionen auf einfache Erzählungen zurückzuführen suchen. Für die deutsche Nation ist eine solche Erzählung mit einem gründungsmythischen Charakter die Geschichte von Arminius, der als Hermann der Cherusker die Freiheit der Germanen gegen die Römer gesichert hat. Dieser Gründungsmythos vereint gleich drei Typen traditioneller mythischer Geschichten in sich: den des Helden, den der Überlegenheit sowie den der Erlösung. Diesem Gründungsmythos setzt die französische Nation den des Vercingétorix gegenüber, der von der politischen und kulturellen Zivilisierung Frankreichs erzählt. Beide Gründungsmythen sind als Zeichen nationalen

9 Vgl. insbesondere das Ende seiner Schrift *Les Mots et les choses*. Une Archéologie des sciences humaines (Bibliothèque des sciences humaines), Paris, Editions Gallimard, ²1974 (¹1966).

Stolzes und nationaler Selbstbehauptung in monumentalen Denkmälern, die sich gegenüberstehen, zu Stein geworden.

Die historische Episteme fordert jedoch über die begrenzte Periode der Entstehung des jeweiligen Nationalstaates hinaus die Ergründung der Tiefe bis hin zu den Anfängen. Dies führt auf direktem Weg zum Nachdenken über die Ursprünge Europas lange vor der Herausbildung der Nationalstaaten. Die Gründungspfeiler Europas sind zunächst in der Bibel sowie der griechischen Kultur zu suchen¹⁰. Der Hebraismus und der Hellenismus rekurrieren jedoch ihrerseits beide auf Ägypten, so dass die Geschichten, die das kulturelle Gedächtnis Europas aus Ägypten aufbewahrt, gründungsmythischen Charakter haben. Die Präsenz dieses Landes hat – wie der Ägyptologe Jan Assmann feststellt, »[...] im kulturellen Gedächtnis des Abendlandes [...] über alles Überliefern und Rezipieren hinaus immer eine mythische Qualität gehabt und behalten [...]«¹¹.

Die Bibel und der Hellenismus beziehen sich jedoch auf jeweils ganz andere Art auf Ägypten, wie Assmann ebenfalls gezeigt hat¹². Die Bibel lehnt die Despotie der ägyptischen Herrschaft ab und wendet sich zugleich gegen die ägyptische Idolatrie. Insbesondere in der Szene von der Anbetung des Goldenen Kalbs durch die aus Ägypten zurückgekehrten Israeliten (2 Mose 32, 1–4) zeigt sich die Substanz der neu gewonnenen Kultur und Religion, die einen Pfeiler des späteren Europas ausmacht. Das Verbot der Idolatrie führt zu jener Konzentration des Glaubens auf den einen, alleinigen und wahren Gott, die später die christliche Einheit Europas mit sich bringt. Im Bund mit dem wahren Gott, der ein Gott des geschriebenen Gesetzes ist und nicht mehr der vielgestaltigen Bilderwelt des ägyptischen Polytheismus angehört, entsteht eine Kultur aus der Ablehnung einer anderen heraus. Ägypten hat somit für das aus der Bibel resultierende Selbstverständnis vom im Christentum geeinten Abendland den Status eines negativen Gründungsmythos.

Die hellenistische Auseinandersetzung mit Ägypten ist demgegenüber von einer Begeisterung für die Vielgestaltigkeit dieser Kultur geprägt. Die positive Einstellung gegenüber der ägyptischen Gesetzgebung, die Verehrung des ägyptischen Wissens und die Übernahme zentraler Kulte zeugen von einer Hochachtung der Vielheit der ägyptischen Kultur, der die Griechen mit Bewunderung begegnen und deren Rätsel sie zu erschließen suchen. Die Rezeption der Kultur dieses Landes durch die Griechen führt zu einem positiven Gründungsmythos Europas: dem der ägyptischen Weisheit in seiner vielgestaltigen

10 Vgl. dazu Vassilis Lambropoulos, *The Rise of Eurocentrism. The Anatomy of Interpretation*, Princeton 1993.

11 *Ägypten. Eine Sinngeschichte*, Frankfurt a. M., Fischer Taschenbuch Verlag, ²1999 (¹Carl Hanser Verlag, München, Wien 1996), S. 475.

12 Vgl. *Ägypten*, S. 476 f.

Ausprägung. ›Einheit in Vielfalt‹ lautet das Motto des modernen geeinten Europa, das seine Identität nicht nach dem amerikanischen Motto des ›e pluribus unum‹ in der Einheitlichkeit eines ›homo oeconomicus‹ sucht und findet, sondern in einer Einheit, die die Vielgestaltigkeit akzeptiert. In letzter Instanz geht das Motto Europas auf die Rezeption der ägyptischen Kultur im Hebraismus und im Hellenismus zurück.

Aus diesen Gründen wäre es höchst undifferenziert, die Erinnerung an Ägypten mit dem im 19. Jahrhundert in Mode kommenden Orientalismus zu verrechnen, wie immer wieder geschehen. Die Begeisterung für den Orient resultiert ursächlich aus der Beherrschung der östlichen Völker durch die Großmächte des Westens, die eine gesteigerte Reisetätigkeit nach sich zieht. Der Westen interessiert sich, abgesehen von der aufkommenden Wissenschaft der Orientstudien, allerdings weitgehend nicht für die historische Situierung der Zivilisationen der Länder des Orients. Der Orient ist vor allem ein Lieferant bis dahin unbekannter Bilder und somit ein pittoreskes Konstrukt, dazu geeignet, vielfältige Projektionen des betrachtenden Europäers aufzunehmen. Im Vorwort seiner Gedichtsammlung *Les Orientales* (1829) bringt Victor Hugo diese Funktion des Oriententhusiasmus der Zeit auf den Punkt, deren Sogwirkung er nach eigenem Bekunden gleichsam willenlos selbst erliegt. Es handelt sich, so Hugo, um einen epochalen Paradigmenwechsel der Literatur:

[...] on s'occupe beaucoup plus de l'Orient qu'on ne l'a jamais fait. [...] Au siècle de Louis XIV on était helléniste, maintenant on est orientaliste. [...] Il résulte de tout cela que l'Orient, soit comme image, soit comme pensée, est devenu, pour les intelligences autant que pour les imaginations, une sorte de préoccupation générale à laquelle l'auteur de ce livre a obéi peut-être à son insu. Les couleurs orientales sont venues comme d'elles-mêmes empreindre toutes ses pensées, toutes ses rêveries [...] ¹³

Der Orientalismus dringt im Lauf des Jahrhunderts in alle Bereiche der Kunst vor. Er bemächtigt sich der Literatur, des Theaters, der bildenden Künste, der Architektur und der Musik.

Für den Palästinenser Edward Said, der in den USA englische, allgemeine und vergleichende Literatur gelehrt hat, ist der Orientalismus ein sich im 19. Jahrhundert konstituierender domänen-, textsorten- und medienübergreifender Diskurs. Unter Berufung auf die Diskursanalyse Foucaults extrapoliert Said in seinem epochemachenden Buch *Orientalism* von 1978 aus Texten der Orientalwissenschaften, der Literatur in Gestalt von Reiseberichten, Dichtungen, Romanen, Opernlibretti sowie der Politik Anschauungsmuster, Strukturen und Episteme der Rede über den Orient. Mit diesem Diskurs – so Said – formuliert

13 »Préface de l'édition originale«, in: V. H., *Œuvres poétiques*, 3 Bde., hrsg. von Pierre Albouy und Gaëtan Picon (Bibliothèque de la Pléiade. 71.195.255), Paris, Gallimard 1964–1992, Bd. 1, S. 577–581, hier: S. 580.

der europazentrierte Okzident in monologisierender Form seine essentielle Andersartigkeit gegenüber dem Orient. Über den Orientalismus begründet der Westen seine kulturelle Vorrangstellung und Hegemonie in der Welt. Diesen Diskurs der Macht findet Said z. B. in Gustave Flauberts Aufzeichnungen seiner 1849 unternommenen Reise nach Ägypten. Die Schilderung der Begegnung des Autors mit der ägyptischen Kurtisane Kuchiouk Hanem erscheint als typischer Fall des Orientalismus:

[...] Flaubert's encounter with an Egyptian courtesan produced a widely influential model of the Oriental woman; she never spoke of herself, she never represented her emotions, presence, or history. *He* spoke for and represented her. He was foreign, comparatively wealthy, male, and these were historical facts of domination that allowed him not only to possess Kuchuk Hanem physically but to speak for her and tell his readers in what way she was »typically Oriental«. [...] Flaubert's situation of strength in relation of Kuchuk Hanem [...] stands for the pattern of relative strength between East and West, and the discourse about the Orient it enabled.¹⁴

Das Schlüsselereignis der Konstitution des Orientalismus-Diskurses ist für Said die Ägyptenexpedition Napoleons von 1798. Sie stellt das Modell einer wissenschaftlichen Aneignung einer Kultur durch eine andere dar¹⁵. Napoleon reist zusammen mit führenden Wissenschaftlern und Künstlern seiner Zeit nach Ägypten, die die natürlichen und kulturellen Gegebenheiten des Landes flächendeckend in Wort und Bild erfassen und diese Eindrücke in der zwischen 1809 und 1828 herausgegebenen *Description de l'Égypte* festhalten. In der »Préface historique« (1809), die in die *Description* einführt, wird der Gedanke der Aneignung fremder Kulturen durch den Westen deutlich zum Ausdruck gebracht, wenn ihr Verfasser Jean Baptiste-Joseph Fourier vom »génie inquiet et ambitieux des Européens [...] impatient d'employer les nouveaux instruments de leur puissance [...] pour en subjuguier les peuples« spricht¹⁶. Die *Description de l'Égypte* stellt für Said das »setting« bereit, das die Entfaltung des Orientalismus ermöglicht¹⁷.

Die These von einem geschlossenen Diskurs des Orientalismus hat eine bis heute andauernde Wirkung hinterlassen. Zunächst hat sie eine durchaus notwendige und fruchtbare Debatte über die Identität des europazentrierten Westens eröffnet¹⁸. Ihre eigentliche Aktualität bezieht die These jedoch aus der

14 Edward Said, *Orientalism*, London, Routledge & Kegan Paul Ltd., 1978, S. 6. Zu Saids Befragung auf Michel Foucaults Diskurstheorie vgl. S. 3 und S. 22 f.

15 Vgl. S. 42.

16 In: *Description de l'Égypte, ou recueil des observations et des recherches qui ont été faites en Égypte pendant l'expédition de l'armée française*, 24 Bde., Paris, C.L.F. Panckoucke, 2^e 1820–1829 (1809–1828), Bd. 1, S. I–CLV, hier: S. XLI. Vgl. auch Said, *Orientalism*, S. 29.

17 Vgl. S. 42.

18 Vgl. Jürgen Osterhammel, *Geschichtswissenschaft jenseits des Nationalstaates*. Studien zu

geopolitischen Konstellation, die sich seit den achtziger Jahren des 20. Jahrhunderts herauskristallisiert hat. Das Buch gerät in die Phase einer zunehmenden Globalisierung, die die politischen Probleme der Armutsintegration und des Multikulturalismus in den westlichen Staaten auf der einen Seite sowie der Islamisierung von weiten Teilen der Dritten Welt auf der anderen Seite nach sich zieht. Vor allem durch seine methodischen Implikationen bezieht Said Stellung im Sinne eines ›clash of cultures‹ bzw. ›clash of civilizations‹¹⁹. Die Implikationen des Buchs sind denn auch von unterschiedlicher Seite heftig kritisiert worden. So operiert Said seinem Anspruch zum Trotz, eine anti-intentionelle und anti-hermeneutische Diskursanalyse zu betreiben, mit grundlegenden Essentialisierungen. Insbesondere die dem spätstrukturalistischen Binarismus verpflichtete Unterscheidung von Okzident und Orient ist von verheerender Auswirkung, unterliegt ihr doch die unausgesprochene islamistische Projektion einer Einteilung der Welt in einen rechtgläubigen Raum (›Dar-al-islam‹) und ein Kriegsgebiet (›Dar al-harb‹²⁰). Neben einer solchen grundlegenden Kritik am Ansatz Suids ist aus literaturwissenschaftlicher Perspektive bedenklich, so unterschiedliche Domänen wie die Orientalwissenschaften, die Politik und die Literatur auf eine Stufe zu stellen. Said übersieht ständig Ambivalenzen und Ironiesignale²¹, die für die Literatur – besonders im zitierten Fall Flauberts – charakteristisch sind. Die Berechtigung der Annahme eines »unified system of all Western textual versions of the Orient« ist denn auch mehrfach zu Recht in Abrede gestellt worden²². In ihrer Monographie über englische und französische Orientreisende vom 18. bis zum 20. Jahrhundert gelangt Lisa Lowe anhand detaillierter Textanalysen zu ganz anderen Schlussfolgerungen als Said. Sie sieht im Orientalismus einen offenen, heterogenen, ja zum Teil wider-

Beziehungsgeschichte und Zivilisationsvergleich (Kritische Studien zur Geschichtswissenschaft. 147), Göttingen, Vandenhoeck & Ruprecht, 2001, S. 261 f.

- 19 Vgl. dazu den grundlegenden Artikel von Samuel P. Huntington, »The Clash of Civilizations?«, *Foreign Affairs* 1993, S. 23 – 49, sowie dessen Monographie, *The Clash of Civilisations and the Remaking of World Order* (A Touchstone Book), New York, Simon & Schuster, 1996. Zur differenzierten Kritik an Said aus der Perspektive des Historikers vgl. Osterhammel, *Geschichtswissenschaft*, S. 75.
- 20 Vgl. dazu v. a. Siegfried Kohlhammer, »Populistisch, antiwissenschaftlich, erfolgreich. Edward Suids ›Orientalismus‹«, *Merkur* Jg. 56 / 2002, S. 289 – 299, bes. S. 289.
- 21 Vgl. Osterhammel, *Geschichtswissenschaft*, S. 262. Vgl. auch John M. MacKenzie, »Edward Said and the Historian«, *Nineteenth-Century Contexts* Jg. 18 / 1994, S. 9 – 25, bes. S. 20 f.
- 22 Vgl. James Cliffords Rezension von Suids *Orientalism, History and Theory* Bd. 19 / 1980, S. 204 – 223, hier: S. 215. Vgl. auch John M. MacKenzie, *Orientalism. History, Theory, and the Arts*, Manchester, New York, Manchester University Press, 1995, S. 14: »[...] [Said] fails to recognize that the arts and dominant political ideologies tend to operate in counterpoint rather than conformity. It is from the arts that a counter-hegemonic discourse invariably emerges.« MacKenzie betont auch den Eklektizismus der Textauswahl Suids (vgl. S. 4).

sprüchlichen Diskurs, der sich jedweder Konstruktion durch eine »Leiterzählung« (»master narrative«) verweigert²³.

Von diesem Orientalismus hebt sich die Beschäftigung mit Ägypten insbesondere durch ihre gründungsmythische Funktion für Europa ab²⁴. Anders als beim Blick Europas auf die meisten Länder des Orients im Zuge der vielfältigen Orientalismen liegt im Fall Ägyptens eine über Jahrhunderte tradierte Erinnerung vor, die sich sowohl aus biblischen als auch aus griechischen Quellen speist. Das Bild dieser Erinnerung ist komplex und zum Teil widersprüchlich, weil diese Erinnerung, je nachdem, ob sie durch den biblischen oder den hellenistischen Filter läuft, ganz anders ausfällt. Sich an Ägypten zu erinnern, bedeutet jedoch stets, sich mit den Ursprüngen der europäischen Kultur auseinanderzusetzen. Das Erinnerungsparadigma ›Ägypten‹ führt den Betrachter an die Wurzeln der westlichen Kultur.

Im Zuge der archäologischen Bestrebungen des 19. Jahrhunderts, die ganz besonders in Frankreich die Wiederentdeckung großer Teile der ägyptischen Kultur mit sich bringen, ist die französische Literatur von besonderem Interesse. Sie ist in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts durch einen Rückzug aus dem von Utilitarismus und positivistischer Alltagsbezogenheit geprägten Denken des Zweiten Kaiserreichs geprägt. Dieser Rückzug in die Räume der ›paradis artificiels‹ ermöglicht es in besonderem Maße, die gründungsmythischen Bestrebungen der Zeit zu reflektieren. Die Literatur gibt ihre aus der Klassik ererbte Rolle einer Normgeberin auf, die nunmehr der Schulunterricht besetzt. Sie betreibt ein freies gedankliches Spiel mit allen gründungsmythischen Konstruktionen.

Dabei greifen die Autoren naturgemäß die Vorstellungen der Ägypter vom Tod, vom Jenseits, vom gesamten Totenkult auf, die die entstehende Ägyptologie nach und nach entziffert. In einer Epoche, die sich zudem insbesondere mit den Möglichkeiten der Sprache auseinandersetzt und die dem bildlichen Ausdruck eine hohe Bedeutung beimisst, sind die ägyptischen Schriftzeichen sowie die Bildersprache der Gräber literarisch von großem Interesse. Die seit den Griechen bewunderte Weisheit der Ägypter wird zum Gegenstand weit reichender literarischer Reflexion. Zugleich werden jedoch auch biblische Schlüsselszenen im Zusammenhang mit dem Aufenthalt der Israeliten in Ägypten, die zum vertikalen Denken der Ausrichtung auf den einen und wahren Gott sowie zur Ablehnung der ägyptischen Idolatrie geführt haben, spielerisch aufgenommen und kritisch durchleuchtet. Die Literatur der sogenannten klassischen Moderne von Gérard de Nerval, Théophile Gautier, Gustave Flaubert, über Charles Baudelaire

23 *Critical Terrains*. French and British Orientalisms, Ithaca, N. Y., London, Cornell University Press, 1991, hier: S. 4 f.

24 Vgl. auch Assmann, *Ägypten*, S. 476.

bis hin zu Stéphane Mallarmé greift ägyptische Sujets auf, um daran zugleich grundlegende Überlegungen zu gründungsmythischen Fragen anzustellen. Am Beispiel ägyptischer Stoffe werden Funktionen des Gründungsmythos diskutiert und weit reichende Überlegungen zur Erinnerung und ihrer Bedeutung für das moderne Individuum angestellt. Versuchen einer gründungsmythischen Kompensation des Kontingenten sowie einer Sinnfindung in den Ursprüngen der Kultur wird in der Literatur der Moderne ein Riegel vorgeschoben. Gleichwohl schafft die Literatur künstliche Tableaus mit einer Identität stiftenden Wirkung und einem gründungsmythischen Charakter. Solche Bilder tragen der »Unausweichlichkeit des Mythos« Rechnung, die Theodor W. Adorno und Max Horkheimer als Tragik der Moderne angesehen haben²⁵. Sie konterkarieren in der Kunst jene Ausrichtung der Moderne an der bloßen Faktizität der Banalität des Alltags, wie sie die Romane eines Gustave Flaubert sinnfällig ins Bild setzt. Gründungsmythen bleiben somit als literarisches Spiel, als Fragmente einer Erinnerung an die Ursprünge in der literarischen Diskussion. Sie machen dem Menschen der Moderne deutlich, inwieweit seine Sinngarantien obsolet geworden sind, dass er jedoch ohne »erzählbare Kontingenzreduktionen« und ohne eine »Sehnsucht nach Evidenzen« nicht existieren kann²⁶.

25 Vgl. Max Horkheimer/Theodor W. Adorno, *Dialektik der Aufklärung*. Philosophische Fragmente (Fischer Wissenschaft. 7404), Frankfurt a. M., Fischer, 162006 (1969, 1New York 1944).

26 Vgl. Paul Geyer, »Literaturgeschichte als Gründungsmythos einer Europäischen Kulturgeschichte der Zukunft«, in: P. G./Anja Ernst (Hrsg.), *Die Romantik*. Ein Gründungsmythos der europäischen Moderne (Gründungsmythen Europas in Literatur, Musik und Kunst. 3), Göttingen, V&R unipress/Bonn University Press, 2010, S. 35–52, hier: S. 39.

3. Erinnerungsbilder Ägyptens und die französische Literatur der Moderne

Die Expedition Napoleons markiert in der Gedächtnisgeschichte Ägyptens einen entscheidenden Einschnitt. Sie führt zur Entzifferung der Hieroglyphenschrift und zur Entstehung der Ägyptologie²⁷. Die Offenlegung der ägyptischen Mysterien und damit der letzten großen Geheimnisse der Menschheit gerät jedoch zu einer langwierigen archäologisch-positivistischen Beschäftigung mit der ägyptischen Kultur, die zudem in nur wenigen zugängliche akademische Kreise verlagert wird²⁸. Auf das Paradigma der über Jahrhunderte tradierten Erinnerung an das Land als Wiege der Zivilisation und der Heimstatt der Weisheit hat dies zwei Auswirkungen: Auf der einen Seite wird die Erinnerung in den Hintergrund gedrängt und macht der wissenschaftlichen Beschäftigung mit Ägypten und ihren Entdeckungen Platz. Auf der anderen Seite wird die Erinnerungstradition jedoch nicht völlig verdrängt²⁹. Sie wird Gegenstand der Literatur der Moderne, die sich des gedächtnisgeschichtlichen Paradigmas annimmt. Die Erschließung Ägyptens durch Napoleon ist somit für die Entwicklung der Kultur- und im Besonderen der Literaturgeschichte des 19. Jahrhunderts von profunder Auswirkung. Durch sie stellt sich nicht allein die Frage nach der Bedeutung der ägyptischen Kultur für Europa, sondern generell die nach dem Selbstverständnis des Kontinents.

Napoleon bricht am 19. Mai 1798 mit 400 Schiffen nach Ägypten auf. Nach der Einnahme von Malta bemächtigen sich die Truppen Alexandrias, bald darauf Kairos und schließlich unter der Führung des Generals Desaix auch Oberägyptens. Doch schon im August des gleichen Jahres wird die französische Flotte bei Aboukir von den Engländern durch Nelson entscheidend geschlagen. In

27 Vgl. Jan Assmann, *Tod und Jenseits im Alten Ägypten*, München, C. H. Beck, 2001, S. 270.

28 Martin Bernal spricht von einem »dismissal of Egypt in academic circles« (*Black Athena. The Afroasiatic Roots of Classical Civilization*, 3 Bde., New Brunswick, N. J., Rutgers University Press, 1987, Bd. 1: *The Fabrication of Ancient Greece 1785–1985*, S. 30).

29 Zum Weiterleben dieser Erinnerungstradition vgl. Liselotte Dieckmann, *Hieroglyphics. The History of a Literary Symbol*, St. Louis, Miss., Washington University Press, 1970, bes. S. 228 f.

Ägypten festgesetzt, unternimmt Napoleon einen Entlastungsangriff gegen die anrückenden Türken in Richtung Syrien, der letztlich zugunsten der Franzosen entschieden wird. Aufgrund politischer Probleme in Europa kehrt Bonaparte 1799 nach Frankreich zurück. Nach der Ermordung seines Stellvertreters Kléber werden die Franzosen 1801 durch die Engländer unter Zusicherung freien Abzugs zur Kapitulation gezwungen³⁰. Die militärische Niederlage versteht Napoleon gleichwohl in einen Erfolg umzumünzen. Sie wird durch die Tätigkeit der 167 Wissenschaftler und Künstler kompensiert, die den General nach Ägypten begleiten. Mit der Gründung des ›Ägyptischen Instituts für Wissenschaften und Künste‹ im August 1798 verleihen die Eroberer ihren wissenschaftlichen Ambitionen ein Zentrum. Der am polytechnischen Gedanken ausgerichteten, überwiegend mit Mathematikern, Ingenieuren und Naturforschern besetzten ›Kommission der Wissenschaften und Künste der Orientarmee‹ gelingt es, Ägypten kartographisch zu erfassen und den aktuellen Zustand sowie die antiken Monumente des Landes detailliert zu beschreiben³¹. In der Folge der Expedition löst Jean François Champollion 1822 anhand des bei Rosetta aufgefundenen Steins mit einer gleichlautenden hieroglyphischen, demotischen und griechischen Inschrift das Rätsel der Hieroglyphenschrift. Diese wissenschaftlichen Erfolge der Expedition werden von einer beispiellosen Glorifizierung des Kriegsgeschehens in Ägypten durch die mitgereisten und später vom Kaiser beauftragten Künstler flankiert, die den Beginn der Mythifizierung Napoleons darstellt³².

Die Ägyptenexpedition gewinnt für das Selbstverständnis des 19. Jahrhunderts vor allem dadurch eine fundamentale Bedeutung, dass hier zum ersten Mal eine einzigartige Verzahnung von Militär, Wissenschaften und Künsten vorliegt. Im Vorspann der *Description* wird dies explizit formuliert:

Il fallait un événement extraordinaire, une circonstance aussi favorable que la présence d'une armée victorieuse, pour donner les moyens d'étudier l'Égypte avec le soin qu'elle

30 Zum Verlauf der Napoleon-Expedition vgl. detailliert Henri Laurens/Charles C. Gillespie/Jean-Claude Golvin/Claude Traunecker, *L'Expedition d'Égypte. 1798–1801*, Paris, Armand Colin 1989 sowie Robert Solé, *L'Égypte, passion française* (Points), Paris, Editions du Seuil, 1997.

31 Zur Zusammensetzung der Kommission sowie zur Tätigkeit der einzelnen Mitglieder vgl. Philippe de Meulenaere, *Bibliographie raisonnée des témoignages oculaires imprimés de l'expédition d'Égypte (1798–1801)* (Livres anciens et modernes), Paris, F. et R. Chamonal, 1993.

32 Zwischen 1800 und 1812 entstehen unter der Aufsicht von Dominique Vivant Denon, der die Expedition als Zeichner begleitet hatte, allein etwa 70 Gemälde, die sich mit dem Ägyptenfeldzug befassen (vgl. dazu Gérard-Georges Lemaire, *L'univers des orientalistes*, Paris, Editions Mengès, 2000; deutsch: *Orientalismus. Das Bild des Morgenlandes in der Malerei*, Köln, Könemann Verlagsgesellschaft GmbH, 2000, S. 103–109, bes. S. 109).

mérite. [...] La France avait réuni tous ses efforts pour la conquête de cette contrée; tous les efforts des arts ont été employés pour sa description.³³

Strategische Ziele und methodisches Vorgehen der militärischen Eroberung werden mit wissenschaftlichen und künstlerischen Ambitionen koordiniert. Dies führt zu einer Konzentration der Kräfte, die Paul Valéry in einem Essay von 1891 unter dem Stichwort »Une conquête méthodique« als für die Moderne typischen »Art de penser« beschreibt³⁴. Dahinter verbirgt sich ein Geschichtsverständnis, dem die Expedition Napoleons eine grundlegende Dynamik verleiht.

Spätestens mit dem Beginn des 19. Jahrhunderts setzt die Zeit der umfassenden Historisierung ein. Die Texte der Historiographie bedienen sich organologischer Metaphern. Die Rede von der geschichtlichen Entwicklung nach dem Entwicklungsmodell des Organismus tritt an die Stelle der Rede von der Welt als einem Uhrwerk oder einer Maschine³⁵. Die Episteme der Geschichte mit ihren Fragen nach Ursachen und Kausalitäten ersetzen die Beschreibung von Identitäten und distinktiven Merkmalen³⁶. Geschichte wird in ihren Entwicklungsgesetzen scheinbar beschreibbar und dadurch vermeintlich auch gestaltbar. Sie untersteht dem Wirken des geschichtsmächtigen Subjekts, welches insbesondere durch das Genie, durch »große Männer, die Geschichte machen«, verkörpert wird.

Diese Geschichtsauffassung erhält durch den Ägyptenfeldherrn Napoleon ein Gesicht. In ihm verkörpert sich insbesondere die Vorstellung vom mit sich selbst identischen Subjekt. Inwiefern dieses Subjekt mit sich identisch ist, stellt sich als Folge der Ägyptenexpedition heraus. Die methodische Erschließung Ägyptens durch die Kommission der Wissenschaften und Künste verfolgt das Ziel, Europa auch jenen letzten Teil der Geschichte zugänglich zu machen, der bislang durch seine Andersartigkeit und Fremdheit nur unzulänglich zu erhellen war. Der berühmte, vielfach kolportierte Ausspruch des Generals gegenüber seinen Soldaten, »Du haut de ces pyramides, quarante siècles vous contemplant [...]«³⁷,

33 So der Verleger C. L. F. Panckoucke im unpaginierten Vorspann der *Description de l'Égypte*.

34 Valéry bezieht sich vor allem auf das deutsche Vorgehen im Krieg von 1870/1871 (»Une conquête méthodique«, in: P. V., *Œuvres*, édition établie et annotée par Jean Hytier, Paris, Editions Gallimard (Bibliothèque de la Pléiade 27), 1957, 2 Bde., hier Bd. 1: S. 971–987. Vgl. dazu Karl Maurer, »Kunst als Strategie – Strategie als Kunst in der französischen Literatur des 19. und des beginnenden 20. Jahrhunderts«, unveröffentlichtes Vortragsmanuskript, Bochum 1996.

35 Vgl. Dorothee Kimmich, *Wirklichkeit als Konstruktion*. Studien zur Geschichte und Geschichtlichkeit bei Heine, Büchner, Immermann, Stendhal, Keller und Flaubert, München, Fink Verlag, 2002, S. 10.

36 Vgl. Foucault, *Les Mots et les choses*, S. 263.

37 Solé, *L'Égypte*, S. 46. Dort auch der angebliche Wortlaut der Äußerung Napoléons: »Allez, et pensez que, du haut de ces monuments, quarante siècles nous observent.«

verrät zwar eine gewisse Ehrfurcht vor der geballten Macht der ägyptischen Geschichte. Er lässt aber zugleich den Wunsch erkennen, die Spitze der Pyramide zu erklimmen und sie als Feldherrnhügel dem geschichtsmächtigen Subjekt zugänglich zu machen. So rückt Dominique Vivant Denon, der seine von der Expedition mitgebrachten Zeichnungen lange vor dem Erscheinen der *Description de l’Égypte* bereits 1802 in seinem *Voyage dans la Basse et la Haute-Egypte pendant les campagnes du général Bonaparte* veröffentlicht, in seiner Widmung an Napoleon den Nimbus des modernen Feldherrn in eine Linie mit dem Glanz der antiken ägyptischen Monumente, um der Gegenwart eine historische Tiefendimension zu verleihen: »Joindre l’éclat de votre nom à la splendeur des monuments de l’Égypte, c’est rattacher les fastes glorieux de notre siècle aux temps fabuleux [...]«³⁸ In der Spielart der Napoleon-Legende bei Victor Hugo blickt der General alsdann von der großen Pyramide in die Tiefe des Raumes und bewirkt, dass die Geschichte in ihrer ganzen Dynamik wieder aufersteht:

Parfois il vient, porté sur l’ouragan numide,
 Prenant pour piédestal la grande pyramide,
 Contempler les déserts, sablonneux océans.
 Là, son ombre, éveillant le sépulcre sonore,
 Comme pour la bataille, y ressuscite encore
 Les quarante siècles géants.³⁹

Diese Vorstellungen speisen sich aus dem über Jahrhunderte tradierten Erinnerungsbild von Ägypten als der bislang noch weitgehend unerschlossenen Wiege der Zivilisation. Auch die Autoren der *Description* sind dieser Tradition verpflichtet. Sie leiten aus der Rückkehr an die Wurzeln der Zivilisation und der Wiedergewinnung der historischen Tiefendimension hegemoniale Ansprüche für die Gegenwart und die Zukunft ab, da die zivilisierten Länder Europas durch die Expedition Napoleons nach Ägypten zugleich ins geopolitische Zentrum der Welt versetzt werden und sich somit zum Herrscher über die Dynamik der Weltmächte erheben können:

La connaissance de l’Égypte intéresse, en effet, toutes les nations policées, soit parce que ce pays fut le berceau des arts et des institutions civiles, soit parce qu’il peut devenir encore le ventre des relations politiques et du commerce des empires.⁴⁰

38 Hrsg. von Hélène Guichard, Adrien Goetz und Martine Reid (Le Promeneur), Paris, Gallimard, 1998, S. 27. Vgl. auch Solé, *L’Égypte*, S. 68.

39 *Lui*, in: *Les Orientales*, V. 55 – 60.

40 Fourier, »Préface historique«, S. CVIII f.

In der historischen Aufarbeitung der Expedition Napoleons erhält diese Auffassung nun eine für das weitere Selbstverständnis des 19. Jahrhunderts entscheidende Wende. Insbesondere Gottfried Friedrich Wilhelm Hegels These von dem im Verlauf der Geschichte zu sich selbst kommenden Weltgeist verleiht der Expedition im Nachhinein ein systematisches theoretisches Fundament. Für Hegel stellt die Erkundung Ägyptens eine wichtige Voraussetzung der Evolution des menschlichen Geistes dar. Ägypten ist Hegels *Vorlesungen über die Philosophie der Geschichte* aus den Jahren 1826 und 1827 zufolge ein Land des Vorbewussten, der Andeutungen, des Geheimnisvollen, verkörpert durch das rätselhafte Mischwesen der Sphinx, das »Symbol für den ägyptischen Geist« schlechthin⁴¹. In der griechischen Begegnung mit Ägypten erfolgt die Zäsur einer Bewusstwerdung des Geistes als das nunmehr »sich selbst Klare«⁴². Das Schlüsselereignis dieser ersten Stufe des zu sich kommenden Geistes ist für Hegel die Lösung des Rätsels der Sphinx, von der der Ödipus-Mythos berichtet. Die kognitive Leistung der Griechen im Umgang mit der Kultur der Ägypter befreit den Weltgeist aus seiner orientalischen Befangenheit in der natürlichen Leidenschaft und ihren Phantasmen⁴³. Ödipus erscheint, wenn auch noch in weitgehender Unwissenheit befangen, als Vorläufer des mit sich identischen Subjekts. In ihm kündigt sich die moderne Fähigkeit Europas an, die Geheimnisse der Natur zu entschleiern und die Tradition zu verstehen. Verkörpert wird diese Entwicklung des sich seiner selbst bewussten Geistes für Hegel durch das historische Subjekt Napoleon, von dem er bereits 1806 in Jena anlässlich einer Begegnung mit ihm sagt:

[...] den Kaiser – diese Weltseele – sah ich durch die Stadt zum Rekognoszieren hinausreiten; – es ist in der Tat eine wunderbare Empfindung, ein solches Individuum zu sehen, das hier auf einen Punkt konzentriert, auf einem Pferde sitzend, über die Welt übergreift und sie beherrscht.⁴⁴

Die Autonomie des geschichtsmächtigen Subjekts basiert auf dem Mythos vom Rätsellöser Ödipus. Das moderne Individuum ist deshalb mit sich identisch, weil es alles Unklare, Unrationale und nur symbolisch-bildlich Angedeutete

41 In: *Werke in zwanzig Bänden* (Theorie Werkausgabe), Frankfurt a. M., Suhrkamp Verlag, 1970, Bd. 12, S. 245 f. Vgl. dazu Stuart Harten, »Archaeology and the Unconscious. Hegel, Egyptomania, and the Legitimation of Orientalism«, in: Wilfried Seipel (Hrsg.), *Ägyptomanie. Europäische Ägyptenimagination von der Antike bis heute* (Schriften des Kunsthistorischen Museums. 3), Wien, Kunsthistorisches Museum, Mailand, Skira editore, 2000, S. 323 – 327.

42 Hegel, *Vorlesungen über die Philosophie der Geschichte*, S. 272.

43 Vgl. Hegel, *Vorlesungen über die Philosophie der Geschichte*, S. 261 f. und S. 269 f.

44 Hegel, Brief an Niethammer vom 13. Oktober 1806, *Briefe von und an Hegel*, hrsg. von Johannes Hoffmeister, 4 Bde., hier: Bd. 1: 1785 – 1812, Hamburg: Felix Meiner (Philosophische Bibliothek Band 235) ³1969 (1952), S. 119 – 121, hier: S. 120.

hinter sich gelassen hat. Die Kulturgeschichte des zivilisierten Menschen beginnt dieser Auffassung zufolge in Griechenland⁴⁵. Ihre orientalisch-ägyptischen Wurzeln werden als das andere, das Fremde und Irrationale von der Entwicklung der modernen Zivilisation abgetrennt⁴⁶. Der Ägyptologie kommt dieser Auffassung nach nur noch die Aufgabe zu, eine der vielen semitischen Kulturen des Orients wissenschaftlich zu erschließen⁴⁷.

Durch einen der bekanntesten Orientaler des 19. Jahrhunderts, Jean-Léon Gérôme, wird diese mit der Ägyptenexpedition begründete Vorstellung von der Geschichtsmächtigkeit des sich seiner selbst bewussten Subjekts sinnfölig ins Bild gesetzt (Abb. 1).

Gérômes in mehreren Varianten vorliegendes Ölgemälde *Ædipe* (1867 / 1868) zeigt Napoleon als modernen Ödipus auf einem Pferd sitzend vor der Sphinx von Gizeh. Anders als in der traditionellen Ikonographie der Begegnung mit der Sphinx fehlen hier von vornherein die Skelette derjenigen, die das Rätsel des Ungeheuers nicht lösen können und deshalb zu Tode kommen⁴⁸. Der General sitzt unerschrocken aufrecht. Sein Pferd verrät durch die Haltung der Hinterhand sowie durch die Bewegung des Schweifs Dynamik und Beweglichkeit. In der Tiefe des Bildes steht eine geradezu unübersehbar große Armee wie zum Eingreifen bereit. Die realen Größenverhältnisse zwischen dem Reiter und der kolossalen Statue sind zugunsten des Herausforderers geändert. Überhaupt wirkt die Statue allein dadurch, dass sie tief in den Sand eingegraben ist, wie amputiert. Sie ist äußerlich beschädigt und schaut mit teilnahmslosem Blick am Reiter vorbei in die Ferne. Durch die Klarheit der Farbgebung und der Anordnung der Szenerie vermittelt das Bild den Eindruck, die Zeiten des Geheimnisses seien vorbei. Im Zeitalter der Götterdämmerung hat das Unergründliche seine verborgenen Schrecken verloren. Es hat nur noch musealen Charakter und hinterlässt allenfalls die Herausforderung einer gewissen Rätselhaftigkeit, die das moderne Subjekt als Aufgabe annimmt⁴⁹.

In dieser historischen Aufarbeitung des Ägyptenfeldzuges wird die vermeintlich griechische Sicht Ägyptens mit der biblischen Sicht koordiniert. Sowohl Hegels Sicht der griechischen Rezeption der ägyptischen als auch die Bibel sehen in der kulturgeschichtlichen Entwicklung der nachägyptischen Zeit eine

45 Zu den Vorläufer dieser Auffassung vor Hegel, insbesondere zu Winckelmann vgl. Bernal, *Black Athena*, S. 212–215.

46 Vgl. dazu Bernal, *Black Athena*, bes. S. 30–32 und S. 224–336, sowie Osterhammel, *Geschichtswissenschaft*, S. 91. Vgl. auch Jan Assmann, *Religion und kulturelles Gedächtnis. Zehn Studien*, München, C. H. Beck, 2000, S. 221.

47 Vgl. Assmann, *Religion und kulturelles Gedächtnis*, S. 221.

48 Vgl. dazu auch weiter unten, S. 41.

49 Zum Bild Gérômes vgl. auch die Bemerkungen von Julia Endrödi, »Die Ewigkeit der Ägyptomanie«, in: Seipel (Hrsg.), *Ägyptomanie*, S. 158–167, bes. S. 161.



Abb. 1: Jean-Léon Gérôme, *Edipe* 1867–1868, Öl auf Leinwand, 60,3 X 101 cm, San Simeon, Hearst Memorial Castle (Wikimedia Commons)

Zäsur. Die Auffassung Hegels von der rationalen Klarheit und Bewusstheit der Griechen in der Deutung und der Aneignung der ägyptischen Mysterien korrespondiert mit der Klarheit von Gottes Gesetz im *Alten Testament*, welches Moses nach der Rückkehr der Israeliten aus Ägypten auf dem Berg Horeb geöffnet wird.

Die Anbetung des goldenen Kalbs während der Abwesenheit von Moses ist ein letzter Rückfall der Israeliten in die Götzenanbetung der Ägypter. Ihr folgt das Verbot der bildlichen Darstellung des Göttlichen⁵⁰. An die Stelle der nur Eingeweihten zugänglichen, geheimnisvollen Bilderschrift der Hieroglyphen tritt das geoffenbarte, auf Tafeln aufgeschriebene Wort. Das geschichtsmächtige Subjekt des 19. Jahrhunderts bezieht somit seine Identität aus den beiden, in sich spannungsreichen, partiell jedoch durchaus koordinierbaren Fundamenten der Bibel und der griechischen Kultur⁵¹.

In der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts, der gemeinhin als ›klassische Moderne‹ bezeichneten Epoche, werden die festgefühten Konturen des mit sich identischen, geschichtsmächtigen Subjekts bekanntlich brüchig. Vor allem der Literatur, ganz besonders der französischen Literatur der Moderne, fällt die Aufgabe zu, die Wirklichkeitssicht der organologisch denkenden Historiographie sowie die Sinnhaftigkeit des Subjektkonzepts in Frage zu stellen. Die Darstellung der Geschichte wird selbstreflexiv und letztlich als Konstruktion des jeweiligen Betrachters erkannt⁵². Die Wahrnehmung der Welt durch das bis in die Tiefendimensionen vollends mit ihr vermittelte Ich wird als eingeschränkte und machtinteressierte Perspektive entlarvt⁵³. In den Blickpunkt der Autoren rückt dabei zunehmend die Sprache, insbesondere die Kritik an der Repräsentationsfunktion der Sprache. Es setzt sich die Erkenntnis durch, dass es kein sprachunabhängiges Bewusstsein gibt. Die Vorstellung, das Bewusstsein sei direkt auf Sachverhalte der Realität oder der Imagination gerichtet, erweist sich als Irrtum, da ein Sachverhalt nie die Sache selbst, sondern immer eine Beurteilung der Sache durch eine sprachlich vermittelte Prädikation darstellt⁵⁴.

Es ist ein Verdienst der französischen Literatur der Moderne, ein Gespür für

50 Vgl. 2 Mose 32,4 und 3 Mose 26, 1.

51 Zu Hellas und Jerusalem als den beiden Fundamenten der europäischen Identität vgl. Lambropoulos, *The Rise of Eurocentrism*, bes. S. 24 – 41 und S. 327 – 331. Vgl. auch Assmann, *Ägypten*, S. 476. Zur zunehmenden Synchronisierung von Christentum und griechischer Kultur im 18. und 19. Jahrhundert vgl. auch Bernal, *Black Athena*, Bd. 1, S. 192 – 196.

52 Vgl. dazu neuerdings Kimmich, *Wirklichkeit*, bes. S. 11 – 29.

53 Vgl. dazu Rainer Warning, »Romantische Tiefenperspektivik und moderner Perspektivismus. Chateaubriand – Flaubert – Proust«, in: Karl Maurer/ Winfried Wehle (Hrsg.), *Romantik. Aufbruch zur Moderne* (Romanistisches Kolloquium. 5), München, Wilhelm Fink Verlag, 1991, S. 295 – 324, bes. S. 304.

54 Vgl. Manfred Frank, *Was ist Neostukturalismus?* (Edition Suhrkamp. 1203. Neue Folge. 203), Frankfurt a. M., Suhrkamp, ²1984 (¹1983), S. 282 f.

diese erst im späten 20. Jahrhundert unter dem Stichwort vom ›linguistic turn‹ theoretisch durchdrungene Erkenntnis entwickelt zu haben. So hatte Alphonse de Lamartine noch programmatisch verkündet, die romantische Dichtung sei dazu berufen, die dem sprachlichen Ausdruck vorgelagerten Bewusstseinschichten hervorzubringen. Dieses Bewusstsein entäußere sich in einer »inneren Sprache« (»langue intérieure«⁵⁵) jenseits diskursiver Elemente (»sans mots articulés, sans langues définies«⁵⁶). Dieser Versuch der Literatur, über die sprachliche Verfasstheit der dargestellten Bewusstseinsinhalte als Selbsterfahrung eines einzigartigen Subjekts hinwegzutäuschen⁵⁷, wird bereits wenig später durch Gérard de Nerval in einem der bekanntesten Gedichte der französischen Literatur, im *Desdichado*, hinterfragt. Mit der zentralen Reflexion des Sonetts: »Suis-je Amour ou Phébus?«⁵⁸, was bedeutet: »Bin ich Liebender oder Seher-Dichter?«, zeigt Nerval nicht nur, dass ihm das Zentrum der Tiefendimension des sich erfahrenden Subjekts abhanden gekommen ist. Er zeigt auch, dass ihm die sprachliche Fixierung dieser Dimension zum Problem geworden ist, da sich hinter jedem neuen Versuch, das Subjekt durch eine scheinbar eindeutige Rollenbezeichnung zu fassen, neue, unbestimmte Sinnschichten auftun⁵⁹. Die Auslotung der Tiefe des Subjekts gerät somit in undurchdringliche Verweisungszusammenhänge vorgegebener sprachlicher und literarischer Muster. Die historische Teleologie der Selbstentzifferung des Subjekts ist in der Moderne gestoppt. Im Prozess der Wahrnehmung verflüchtigen sich dem erkennenden Ich die Dinge. Sie rücken außerhalb seiner begrifflichen Reichweite.

In diesem Moment, in dem die positivistisch erforschte Geschichte mit ihrem weitgehend zum Scheitern verurteilten Versuch, Fakten von Fiktionen zu trennen⁶⁰, in Misskredit gerät, tritt das nie vollends verdrängte Paradigma der Gedächtnisgeschichte, speziell der Ägyptens, erneut ins Bild⁶¹. Erinnerungen drängen aus dem Innern. Sie haben eine mytho-motorische Funktion, die im Fall der Erinnerung an Ägypten das Versprechen beinhaltet, an die Ursprünge der westlichen Kultur zurückzuführen. Ein Autor wie Charles Baudelaire

55 *Épître à M. Adolphe Dumas*, in: A. de L., *Œuvres poétiques complètes*, hrsg. von M.-F. Guyard (Bibliothèque de la Pléiade. 165), Paris, Gallimard, 1963, S. 1126–1134, hier: S. 1133.

56 *La Chute d'un ange*, in: *Œuvres poétiques complètes*, S. 826. Vgl. dazu Joachim Küpper, »Zum romantischen Mythos der Subjektivität. Lamartines *Invocation* und Nervals *Desdichado*«, *Zeitschrift für französische Sprache und Literatur* Bd. 98/1988, S. 137–165, bes. S.145.

57 Vgl. Küpper, »Zum romantischen Mythos«, S. 139.

58 In: *Œuvres*, 2 Bde., hrsg. von H. Lemaitre (Classiques Garnier), Paris, Editions Garnier Frères, 1966, Bd. 1, S. 693 (V. 9). Zu diesem Gedicht Nervals vgl. unten, S. 78–97.

59 Vgl. Küpper, »Zum romantischen Mythos«, S. 161.

60 Vgl. dazu grundlegend Hayden White, *Metahistory*. Die historische Einbildungskraft im 19. Jahrhundert in Europa, Frankfurt a. M., S. Fischer, 1991.

61 Die folgende Darstellung dieses Paradigmas rekurriert im Wesentlichen auf Assmann, *Religion und kulturelles Gedächtnis*, S. 210–222.

schreibt sich explizit in das gedächtnisgeschichtliche Paradigma ein, wenn er das von Erinnerungsbildern Ägyptens durchsetzte Gedicht *Spleen II* mit dem Vers: »J'ai plus de souvenirs que si j'avais mille ans [...]« beginnt⁶². Die moderne Poetik, die ganz wesentlich eine Poetik der Erinnerung ist, knüpft dabei auch an die Erinnerungsgeschichte Ägyptens an.

Ägypten bildet den Horizont des kulturellen Gedächtnisses Europas. Die Erinnerung der Bibel an dieses Land ist traumatischer Natur. Ihr Repräsentant ist Moses, von dem es in der *Apostelgeschichte* 7, 22 heißt: »Mose wurde in aller Weisheit der Ägypter unterwiesen [...]« Nach dem Exodus und der Offenbarung wird diese Weisheit als Idolatrie und der Aufenthalt im Pharaonenland als Erfahrung der Despotie dämonisiert. Demgegenüber ist das griechische Bild von Ägypten von der Faszination durch die ägyptische Weisheit geprägt. Sie wird personalisiert in der Gestalt des Hermes Trismegistos, der nach den Vorstellungen der Renaissance ein Zeitgenosse des Moses war und sein Wissen im *Corpus hermeticum* fixiert hat. Marsilio Ficino übersetzt 1463 die Texte des Hermes und sieht darin die Quelle der platonischen Philosophie. Die im *Corpus hermeticum* niedergelegten Vorstellungen von der göttlichen Beseeltheit der Welt, die sich als ein hermetisches Geheimwissen nur Eingeweihten erschließen, stehen im Gegensatz zur biblischen Offenbarung. Ägyptenerinnerung und christliche Lehre stehen sich somit als zwei konkurrierende Diskurse gegenüber. Der Widerstreit beider Diskurse ist ein wesentlicher Motor der Dynamik des europäischen Kulturgedächtnisses⁶³. Diese Dynamik erhält besonders in der Renaissance Auftrieb, da neben die Schriften des Hermes 1419 die Entdeckung der *Hieroglyphica* des ägyptischen Autors Horapollon tritt. Seine Beschreibung der Hieroglyphen als Bilderschrift nährt die Vorstellung von einer göttlichen Urschrift, die die Weisheit in Bildern vermittelt, welche jenseits von Sprache und Diskursivität intuitiv erfasst werden können. Trotz des Versuchs, solche Vorstellungen als falsch zu erweisen – Isaac Casaubon entlarvt 1614 das *Corpus hermeticum* als christliche Fälschung⁶⁴ –, hält sich die Erinnerung an Ägypten als Stätte einer magischen Vergegenwärtigung göttlicher Weisheit. Dies geschieht durch die Beschäftigung mit der Figur des Moses. So sieht der den Cambridge Platonists zugehörige John Spencer am Ende des 17. Jahrhunderts in den jüdischen Ritualgesetzen invertierte Riten der Ägypter⁶⁵. Die Offenbarung des *Alten Testaments* wird dadurch historisiert und in ein Kontinuum mit der

62 Vgl. dazu unten, S. 157 – 164.

63 Nach Bernal ist die ägyptische Religion vom Christentum alsbald zur Philosophie erklärt worden, was die über Jahrhunderte andauernde Koexistenz beider Richtungen ermöglichte (*Black Athena*, Bd. 1, S. 23).

64 *De Rebus Sacris et Ecclesiasticis Exercitationes XVI* (1614).

65 Vgl. Spencers Schrift *De Legibus Hebraeorum Ritualibus et Earum Rationalibus Libri Tres* (1685).

ägyptischen Geschichte gestellt. Ägyptische Riten und mosaisches Gesetz erscheinen gleichermaßen als Symbole grundlegender heiliger Weisheiten. Folgerichtig sieht dann zeitgleich mit Spencer der Theologe Ralph Cudworth in seiner bekannten Schrift *The True Intellectual System of the Universe* (1678) in der Inschrift auf dem Bild der ägyptischen Göttis Isis in Sais das grundlegende Theologumenon der von ihm betrachteten religiösen Zeugnisse: »Ich bin alles, was war, ist und sein wird; kein Sterblicher hat je meinen Schleier aufgedeckt.« In der weiteren Erinnerungsgeschichte Ägyptens rückt durch diese Entdeckung die Figur der Isis an die Stelle des Hermes. Cudworth's Credo von der All-Einheit Gottes als Grundanschauung der ägyptischen Weisheit wird von den europäischen Freimaurern übernommen, die ihre Initiationsriten auf die ägyptische Mysterienreligion zurückführen⁶⁶. An die Stelle der biblischen Offenbarungsreligion tritt die Einweihung in mehrere Grade der Weisheit, wie sie der Abbé Jean Terrasson im zweiten Buch seines Romans *Séthos. Histoire ou vie tirée des monuments anecdotes de l'ancienne Egypte, traduites d'un manuscrit grec* (1731) zu Beginn der Aufklärung beschreibt⁶⁷. Für die dominante philosophische Richtung der Aufklärung, den Deismus, sind die Verkündungen des Moses die seiner ägyptischen Lehrer, eine Vorstellung, der vor allem Friedrich Schiller in seinem Essay *Die Sendung Moses* (1790) sowie in seiner Ballade *Das verschleierte Bild zu Sais* (1795) zu weiterer Popularität verhilft⁶⁸. Die deistische Religion sieht sich in einer Traditionslinie, die über Moses, die orphische Hymnik, die platonische Philosophie, die jüdische Kabbala und den Neuplatonismus bis hin zu Baruch de Spinoza führt.

Diese Erinnerung an Ägypten als den Ursprung der göttlichen Weisheit wird mit der Tiefenkodierung der Kulturen in der Romantik⁶⁹, die diese aus ihrem jeweils individuellen Wesen heraus begründen und im Historismus detailliert erforschen wollen, in den Hintergrund gerückt. Sie wird in den Raum esoterischen Wissens abgedrängt, wozu solche Positionen zum modernen Subjekt, wie Hegel sie vertritt, maßgeblich beigetragen haben. Erst in der Dichtung der Moderne tritt sie wieder in Erscheinung, wenn sich z. B. Gérard de Nerval in seinen *Illuminés* (1852) schon vom Titel her sichtbar in die Tradition freimau-

66 Vgl. dazu detailliert Gérard Galtier, *Maçonnerie égyptienne, Rose-Croix et Néo-Chevalerie. Les fils de Cagliostro* (La Pierre philosophale), Paris, Editions du Rocher, 1989.

67 Vgl. dazu Vf., »Ägypten im französischen 18. Jahrhundert: der Roman *Séthos* des Abbé Terrasson«, in: Barbara Kuhn/Ludger Scherer (Hrsg.), *Peripher oder polyzentrisch? Alternative Romanwelten im 18. Jahrhundert* (Internationale Forschungen zur Allgemeinen und Vergleichenden Literaturwissenschaft. 119), Berlin, Weidler, 2009, S. 31–43.

68 Vgl. dazu Jan Assmann, *Das verschleierte Bild zu Sais*. Schillers Ballade und ihre griechischen und ägyptischen Hintergründe (Lectio Teubneriana. 8), Stuttgart, Leipzig, B. G. Teubner, 1999, bes. S. 20.

69 Vgl. dazu Osterhammel, *Geschichtswissenschaft*, S. 243, sowie Assmann, *Religion und kulturelles Gedächtnis*, S. 221.

rischer Lehren stellt oder Baudelaire das Paradigma der Gedächtnisgeschichte zum Zentrum seiner Poetik macht.

Allerdings steht die Fortsetzung der Erinnerung an Ägypten in der modernen Literatur unter neuen Vorzeichen, da die Erinnerung als solche ihrerseits zunehmend zu einem Problem wird. Die Epoche der Moderne in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts ist von der Erfahrung einer sich ständig beschleunigenden Zeit geprägt⁷⁰. Alle Vorstellungen richten sich auf die Zukunft. Dadurch hat die Kultur der Moderne endgültig den memorialen Charakter verloren, den sie im Mittelalter und in der Renaissance hatte. Sie wird dokumentarisch⁷¹: In immer schnelleren Abständen werden Ereignisse und ihre Kontexte als Materialien des historisch Vergangenen gleichsam in Magazinen abgelegt. Die seit dem Buchdruck sich ständig entwickelnden technischen Speichermöglichkeiten, zuletzt die im 19. Jahrhundert aufkommende Photographie, befördern diese Entwicklung. Durch die Aufsplitterung der Gesellschaft in vereinzelt nebeneinander agierende Individuen werden zudem kollektive Erinnerungen obsolet. Traditionen reißen ab und ganze Schichten der kulturellen Vergangenheit werden unverständlich. Auch der Verlust fester Positionen und Standpunkte in einer sich fortwährend verändernden Gegenwart macht eine sinnstabile Beurteilung vergangener Erfahrungskontexte unmöglich. Die musealisierten Massen fremdgewordener Vergangenheit lassen sich nicht mehr wie in der memorialen Kultur des Mittelalters mit mnemotechnischen Mitteln zu einem sinnvollen Erinnerungsgefüge verarbeiten. Mnemotechniken wie die der Rekonstruktion der Namen aller beteiligten Personen eines Gastmahls anhand der Sitzordnung durch den griechischen Dichter Simonides von Keos⁷² oder der scholastischen ›catena aurea‹, der Verzahnung einzelner Bibelstellen mit den Namen ihrer Kommentatoren zur besseren Memorierung⁷³, spielen zeitgleich mit dem Verlust rhetorischer Wirkungsmacht seit dem Beginn des 19. Jahrhunderts⁷⁴, in deren Kontext sie entwickelt wurden, keine zentrale Rolle mehr. Von besonderer Bedeutung für die Erinnerung sind die Erkenntnis einer schwindenden Referen-

70 Vgl. dazu grundlegend Hans Ulrich Gumbrecht, »Modernität, Moderne«, in: Otto Bruner/Werner Conze/Reinhart Koselleck (Hrsg.), *Geschichtliche Grundbegriffe*. Historisches Lexikon zur politisch-sozialen Sprache in Deutschland, 8 Bde., Stuttgart, Klett-Cotta, 1972–1992, Bd. 4, S. 93–131, bes. S. 109 f.

71 Zu dieser Unterscheidung vgl. Mary J. Carruthers, *The Book of Memory. A Study of Memory in Medieval Culture*, Cambridge, New York, Melbourne, Cambridge University Press, 1998 (1990), bes. S. 8.

72 Zum Mythos der Erfindung der Mnemotechnik vgl. Stefan Goldmann, »Statt Totenklage Gedächtnis. Zur Erfindung der Mnemotechnik durch Simonides von Keos«, *Poetica* Bd. 21/1989, S. 42–66.

73 Vgl. Carruthers, *The Book of Memory*, S. 3–5.

74 Vgl. dazu am Beispiel Giacomo Leopardis Vf., »Giacomo Leopardis politische Kanzone *All'Italia* und das Ende rhetorischer Wirkungsmacht«, *Rhetorik* Bd. 12/1993, S. 1–11.

tialität der Begriffssprache und die Einsicht, dass jedwede Erfahrung gleichwohl nur über den sprachlichen Code fixiert werden kann. Niemand vermag nun mehr mit Berechtigung in den gegenwärtigen und vergangenen Erscheinungen Tiefendimensionen nach dem Modell der platonischen Trias vom Schönen, Guten und Wahren oder der christlichen Erlösung auszumachen. Solche Dimensionen werden nur durch individuelle Bedeutungszuschreibungen des jeweiligen Betrachters hervorgebracht⁷⁵. Die Erinnerung, wie man sie in ihren aus der Antike überlieferten Formen kennt, ist obsolet geworden: Als Mnemosyne, als genaue Auflistung der Fülle der Begebenheiten, um ihrer in Sinnzusammenhängen erzählter Geschichten habhaft zu werden, ist sie im Zeitalter moderner Komplexität allein aufgrund der Fülle des Materials undenkbar. Sie ist es allerdings auch als Anamnese, als Rückerinnerung an einen den Erscheinungen zugrunde liegenden Stamm an Kategorien bzw. Ideen, da diese als Projektionen und Designierung von Bedeutung durch den Betrachter entlarvt sind⁷⁶. Dieser Substanzverlust der Erinnerung in der Moderne führt zu einer palimpsestartigen Struktur des Gedächtnisses. Da religiöse Deutungsmuster oder transzendente Vorstellungen als kollektiv verbindliche Sinnschemata zur Einordnung der Ereignisse ausfallen, bleibt jetzt nur die Einpassung in den Gesamtkontext eines einzelnen Lebensschicksals⁷⁷. Aber auch dem Individuum ist der Gesamtzusammenhang seines Lebens zunehmend verschlossen.

Erinnerung ist in erster Linie eine gedankliche Arbeit, eine Suche nach Spuren der im Gedächtnis deponierten Bilder. Solche Bilder sind allerdings keine mimetischen Abbildungen, die gleichsam in einem Behältnis abgelegt sind⁷⁸. Sie sind Stellvertreter – »quasi-pictures« bzw. »sort of pictures«⁷⁹ –, die die Konfigurationen einer gelebten Situation, insbesondere die Intentionen einer Erfahrung, aufbewahren. Schon Aristoteles hatte gesehen, dass das Erinnerungsbild zwar anschaulich ist und dem Auge vorgestellt wird, zugleich aber

75 Vgl. Hans Robert Jauss, »Baudelaires Rückgriff auf die Allegorie«, in: Walter Haug (Hrsg.), *Formen und Funktionen der Allegorie*. Symposium Wolfenbüttel 1978 (Germanistische Symposien. Berichtsbände. 3), Stuttgart, J. B. Metzlersche Verlagsbuchhandlung, 1979, S. 686–700, bes. S. 692. Vgl. auch John Neubauer, *Symbolismus und symbolische Logik*. Die Idee der Ars Combinatoria in der Entwicklung der modernen Dichtung (Humanistische Bibliothek. Abhandlungen. Texte. Skripten. Reihe 1. 28), München, Wilhelm Fink, 1978, S. 114.

76 Vgl. dazu Manfred Koch, »Mnemotechnik des Schönen«. Studien zur poetischen Erinnerung in Romantik und Symbolismus (Studien zur deutschen Literatur. 100), Tübingen, Max Niemeyer Verlag, 1988, S. 1 f.

77 Vgl. Koch, »Mnemotechnik des Schönen«, S. 23.

78 Zu den unterschiedlichen Metaphern für das Gedächtnis vgl. Carruthers, *The Book of Memory*, S. 16–45.

79 S. 22 f. Vgl. auch den grundlegenden Artikel von Sydney Shoemaker, »Memory«, in: Paul Edwards (Hrsg.), *The Encyclopedia of Philosophy*, New York, London, Collier Macmillan, Macmillan Publishing Co. Inc & The Free Press, 1967, S. 265–274.

auch ein Zeichen für etwas darstellt. John Locke und David Hume im 18. sowie nach ihnen James Mill im 19. Jahrhundert erkennen dann, dass in der Erinnerung eine aktuelle Vorstellung erzeugt wird, die die vergangene Vorstellung der Konfiguration einer gelebten Erfahrung repräsentiert, ohne dass beide Vorstellungen jedoch identisch sind⁸⁰. Damit sind Erinnerung und Imagination untrennbar miteinander verbunden. Die gedankliche Arbeit der Suche nach Spuren vergangener Erfahrungen ist unweigerlich mit Verzerrungen der seinerzeitigen Vorstellungen verbunden. Diese Erkenntnisse allein zeigen, dass es kein geschlossenes Bewusstsein gibt, das auf einen Bestand an Bildern und Erlebnissen zurückgreifen kann. Die mit der Moderne gegebene starke Beschleunigung von Erfahrung macht ein solches Bewusstsein unmöglich. Freudianisch gesprochen dringen immer mehr Erlebnisse in den Einzelnen ein, ohne dass sie zuvor vom Bewusstsein, das wie ein Reizschutzfilter wirkt, bemerkt worden sind. Die Erinnerungen an solche Ereignisse treten schlaglichtartig auf. Neben die ohnehin schwierige gedankliche Arbeit der Erinnerung an das im Bewusstsein verarbeitete Vergangene treten die unwillkürlichen Erinnerungen. Die Dynamik dieses Zusammenspiels unterschiedlicher Dimensionen der Erinnerung bringt die Auffassung vom autonomen Subjekt endgültig zum Einsturz. Dem Wunsch nach der Selbstentdeckung durch gelungene Erinnerungen steht eine ebenso große Unsicherheit gegenüber, angesichts der Dimensionen des Unbewussten und der Unentschlüsselbarkeit seiner Sprache ins Haltlose abzustürzen. An die Stelle der Verortung von Erfahrungen im Gefüge eines Lebensganzen tritt das Scheitern der Verständigung mit sich selbst im Prozess einer dysfunktionalisierten Erinnerung. Die Vorstellung vom rätselöser Ödipus macht in der Moderne zunehmend jener anderen, hauptsächlich durch den Mythos vermittelten Anschauung vom undurchdringlichen, rätselhaften Ödipus Platz, der in einer durchweg unerklärlichen, mysteriösen Welt umherirrt⁸¹.

In diesem Kontext spielt die Erinnerung an Ägypten eine nach wie vor wesentliche, jedoch völlig veränderte Rolle. Sie bleibt nicht allein deshalb bedeutend, weil sie den Horizont der europäischen Kultur darstellt. Mit der Einbeziehung der Ewigkeit in die Gegenwart des Lebens bildet die ägyptische Kultur ein Gegenparadigma zur modernen Gegenwartsschrumpfung⁸². Ägyptische Mythen wie die Wiederezusammensetzung der ›*membra disiecta*‹ des Osiris, der

80 Vgl. dazu detailliert Shoemaker, »Memory«, S. 266 f. Vgl. auch Koch, »*Mnemotechnik des Schönen*«, S. 93–102.

81 Dies gilt selbst, wie Thomas Alexander Szlezák gezeigt hat, für ein Stück wie *Ödipus und die Sphinx* (1905) von Hugo von Hofmannsthal, welches den Teil des Mythos verarbeitet, in dem Ödipus der Sphinx begegnet (»Ödipus nach Sophokles«, in: Heinz Hofmann [Hrsg.], *Antike Mythen in der europäischen Tradition* [Attempo Studium generale], Tübingen, Attempo-Verlag, 1999, S. 199–220, bes. S. 210).

82 Vgl. Assmann, *Tod und Jenseits*, S. 488.

Bewahrung körperlicher Unversehrtheit im Jenseits durch die von dem hundsköpfigen Gott Anubis vorgenommene Balsamierung oder der Hieroglyphenschrift als bildlichem Ausdruck einer einheitlichen Ursprache vermitteln jene Vorstellungen von einer Ganzheitlichkeit und Überzeitlichkeit, die die Moderne verloren hat. Das Selbstverständnis des modernen Dichters als Dandy, der aufgrund seiner Außenseiterposition tiefere Einblicke in die zeitgenössische Wirklichkeit gewinnt, weckt das Interesse an der Rolle der ägyptischen Priester und der Initiation in die Gruppe der Eingeweihten. Der Zusammenbruch der Vorstellung vom autonomen Subjekt führt zu einer Aufwertung der Problematik des Todes. Dies setzt wie auch schon bei den Ägyptern verstärkt Kräfte der Imagination frei, um dieser Problematik Herr zu werden. Auch das moderne Interesse an Ägypten ist somit von der Sehnsucht einer Überführung vergänglicher Erscheinungen in eine mythische Zeitlosigkeit⁸³ geprägt. Ein Autor wie Baudelaire bedient sich der Formeln des Isiskultes, wenn er in einem Aphorismus der *Fusées* (geschr. 1855 – 1862) die rauschhafte Erfahrung des All-Einen in der modernen Großstadt umreißt: »Ivresse religieuse des grandes villes. – Panthéisme. Moi, c'est tous; Tous, C'est moi. Tourbillon.«⁸⁴

Indem jedoch mit dem Beginn des 19. Jahrhunderts transzendente Deutungsmuster zunehmend obsolet werden, verändert sich auch der Status der Erinnerung an Ägypten. Die tradierten Diskurshierarchien werden aufgehoben. Der Diskurs des Christentums zerfällt in einzelne Elemente, die mit François René de Chateaubriands *Génie du christianisme ou beautés de la religion chrétienne* (1802) Gegenstand poetischer Stilisierungen werden. Im Zuge dieser Enthierarchisierung verliert auch die Erinnerung an Ägypten den Status eines Gegendiskurses zum Christentum, und es bleiben einzelne Erinnerungsbilder. Solche Erinnerungsbilder weisen durch die Simultaneität ihrer ineinander gelagerten Sujets einen hohen Grad an Komplexität auf. So ist es nicht verwunderlich, dass die Erinnerung an Ägypten zunächst in die Domäne der Malerei übergeht⁸⁵. An einem der im 19. Jahrhundert bekanntesten Ägyptenbilder mit dem Titel *The Questionner of the Sphinx* (1863⁸⁶) des in Europa lebenden amerikanischen Malers Elihu Vedder lässt sich dies symptomatisch verdeutlichen (Abb. 2).

83 Vgl. Harald Steinhagen, »Zu Walter Benjamins Begriff der Allegorie«, in: Haug (Hrsg.), *Formen und Funktionen der Allegorie*, S. 666 – 685, bes. S. 669.

84 In: Charles Baudelaire, *Œuvres complètes*, 2 Bde., hrsg. von Claude Pichois (Bibliothèque de la Pléiade. 1.7), Paris, Gallimard, 1975 – 1976, Bd. 1, S. 651 (II). Vgl. dazu Koch, »Mnemo-technik des Schönen«. S. 148.

85 Vgl. Endrödi, »Die Ewigkeit der Ägyptomanie«, S. 161 und Martina Haja, »Die Gesichter der Sphinx. Aspekte der ägyptomanen Malerei im 19. Jahrhundert«, in: Seipel (Hrsg.), *Ägyptomanie*, S. 135 – 157.

86 Das Bild war auch unter dem Titel *Listening to the Sphinx* bekannt.



Abb. 2: Elihu Vedder, *The Questioner of the Sphinx*, 1863, Öl auf Leinwand 91,5 x 106,7 cm, Boston, Museum of Fine Arts (Wikimedia Commons)

Anders als in Gérômes Darstellung von Napoleon als dem modernen Ödipus, dem die Begegnung mit der Sphinx keine Probleme bereitet, setzt Vedders Gemälde ganz das Mysteriöse ins Bild.

Ein einsam in der Wüste Herumirrender kniet ehrfurchtsvoll vor der monumentalsten Statue, um ihr ihr Geheimnis zu entlocken. Die in ein Halbdunkel eingetauchte Wüstenlandschaft unterstreicht die Stimmung des Geheimnisvollen. Dargestellt wird nicht die griechische Sphinx in Gestalt der für das Menschengeschlecht gefährlichen weiblichen Unholdin, sondern das ägyptische Mischwesen aus Mensch und Löwe, hier als Menschenkopf mit angedeuteter Löwenmähne. Gegenüber den in der Landschaft herumliegenden Architekturtrümmern sowie dem halb aus dem Sand ragenden Totenschädel, welche die Vergänglichkeit menschlicher Kultur und menschlichen Lebens symbolisieren, erscheint die ägyptische Statue als monumentales Sinnbild von Unvergänglichkeit und Unwandelbarkeit. Das Bild ist gleichsam eine in Bewegung gebrachte Hieroglyphe: Die klassische Zentralperspektive wird aufgegeben und der gemeinhin auf einen Punkt des Bildes fokussierte Blick des Betrachters nimmt hier einen Verlauf. Er wird vom Totenschädel und Architekturfragment im rechten Vordergrund zur überdimensionalen, vom Wüstenwanderer befragten Sphinxstatue im nach hinten gerückten linken Vordergrund geführt, um sich alsdann über die weiteren Architekturtrümmer im Hintergrund in der dunklen Tiefe des Wüstenraums zu verlieren. Der Betrachter vollzieht eine Zickzackbewegung wie die des Herumirrenden in umgekehrter Richtung, als ob er das Woher und Wieso des Herumirrens ergründen solle. Anders als in Kunstwerken, die von der modernen Historiographie und ihrer Rekonstruktion historischer Tiefendimensionen inspiriert sind, führt der einer arabischen Linie folgende Blick des Betrachters hier allerdings ins Nichts. Der Weg des Wanderers ist nicht rekonstruierbar. Durch den Totenschädel wird hier auf den griechischen Mythos angespielt und an jene erinnert, die vor Ödipus das Rätsel der Sphinx nicht lösen konnten. Das zentrale Sujet des Bildes, die Befragung der Sphinx durch den ziellos Suchenden, erinnert jedoch eher an den weiteren Verlauf des Mythos, an den ebenfalls herumirrenden Ödipus nach seiner Blendung, der zu der keineswegs besieigten Sphinx zurückkehrt, sich vor ihrer ungebrochenen Macht verneigt und sie um Auskunft über die letzten ungeklärten Zusammenhänge bittet. Das Bild erscheint als Allegorie erfolgloser moderner Sinnsuche, oder, wie es Vedder selbst formuliert hat, als Zeichen der »Glücklosigkeit eines Menschen vor den unveränderlichen Naturgesetzen«⁸⁷.

Ein Signum der modernen Literatur ist es, dass sie in Reaktion auf die Malerei in vielen Fällen sogar über die ekphrastische Auseinandersetzung mit einzelnen Gemälden, eine eigene Bildersprache entwickelt. Die Dichtung reagiert damit auf

87 Zitiert bei Haja, »Die Gesichter der Sphinx«, S. 136.

die verschwindenden hieroglyphischen Fähigkeiten der aufgeklärten und zunehmend schablonenhaften Begriffssprache. In ihren poetologischen Bemühungen greift sie vielfach auf die Erinnerung an Ägypten zurück, im Besonderen auf die im Rahmen des gedächtnisgeschichtlichen Paradigmas angestellten Überlegungen zur Sprache der Hieroglyphen, die vor ihrer Entzifferung stets als eine ideogramatische Bilderschrift angesehen wurde. In dem Maße, in dem die Erklärungsfähigkeit der begriffsgenauen Sprach- und Denkkultur nachlässt, nimmt das Interesse an einer Symbolsprache zu. Der mit dem ›linguistic turn‹ verbundene Verlust, allgemein verbindliche Bedeutungen des begriffssprachlich Bezeichneten zu finden, führt zu einer weiteren Wende, zu einem ›iconic turn‹. Über symbolische Bilder versucht die moderne Literatur, sich dem der Ratio Verborgenen zu nähern, um den Substanzverlust der Moderne zu kompensieren:

Diejenigen Bereiche der Wirklichkeit, die unserer rationalen Erkenntnis und der auf objektive Erkenntnisse bezogenen und in diesem Sinne ›referentiellen‹ Sprache entzogen sind, deren Existenz und Bedeutung wir aber dennoch deutlich genug spüren und die unsere Imagination beschäftigen und in Bann schlagen, diese Wirklichkeitsbereiche sind nur in Bildern, sprachlichen und ikonographischen, und immer nur annäherungsweise andeutbar.⁸⁸

In diesem Kontext der Suche nach einer neuen hieroglyphischen Sprache der Dichtung spielen Erinnerungsbilder an Ägypten eine zentrale Rolle. Und sei es vor allem die, in Erfahrung zu bringen, dass es reine Anschauungen der letzten Zusammenhänge nicht gibt.

88 Assmann, *Tod und Jenseits*, S. 270.

4. Die Suche nach einer neuen Hieroglyphe in der französischen Literatur der Moderne

Wie die meisten Autoren der Moderne beschäftigt sich auch Charles Baudelaire mit der Frage nach den Ausdrucksmöglichkeiten der Dichtung. Dabei geraten dem Autor weitreichende epistemologische Implikationen literarischen Schreibens in den Blick. In den kunstkritischen Schriften zur Zeit der Veröffentlichung der *Fleurs du Mal* (1857) setzt sich Baudelaire unter anderem mit dem Pressezeichner, Bildjournalisten und Karikaturisten Jean Ignace Isidore Gérard, genannt Grandville, auseinander. Grandville hatte neben den Sammlungen *Voyage pour l'éternité* (1830), *Métamorphoses du jour* (1829), *Scènes de la Vie privée et public des Animaux* (1842) und *Un autre monde* (1844) im Jahr 1838 seine Illustrationen zu den Fabeln von Jean de La Fontaine veröffentlicht. Die Illustration der achten Fabel des vierten Fabelbuches: *L'Homme et l'idole de bois* verleiht dieser ein ägyptisches Gewand (Abb. 3):



Abb. 3: Illustration von Jean Ignace Isidore Gérard, genannt Grandville, zu den *Fables de La Fontaine*. Edition illustrée, Paris, Fournier et Perrotin, 1838 (Fable 8, Buch IV)

Ein Mann bringt einer übergroßen Statue des ibisköpfigen Gottes Thot seine Opfergaben dar. Die Szene spielt in einem Tempel, dessen Wände reich mit Hieroglyphen verziert sind. Im Hintergrund gibt eine Tür den Blick auf eine Pyramide frei, vor der ein Ägypter auf einen Sklaven einschlägt.

Die Ägyptisierung der Fabel in der bildlichen Darstellung erfolgt nicht ohne Grund, da sie schon bei La Fontaine einen ägyptischen Kontext hat. Grandvilles Illustration und die Kritik der literarischen Moderne an seinen Zeichnungen geben nicht nur einen tiefen Einblick in die Motive der Suche nach einer neuen Sprache der Dichtung. Sie zeigen auch, welche Impulse diese Suche aus der Erinnerung an Ägypten bezieht. Dazu ist jedoch zunächst ein Blick auf die Fabel La Fontaines unerlässlich.

- Certain Païen chez lui gardait un Dieu de bois,
De ces Dieux qui sont sourds bien qu'ayant des oreilles.
Le Païen cependant s'en promettait merveilles.
Il lui coûtait autant que trois.
- 5 Ce n'étaient que vœux et qu'offrandes,
Sacrifices de bœufs couronnés de guirlandes.
Jamais Idole, quel qu'il fût,
N'avait eu cuisine si grasse,
- 10 Sans que pour tout ce culte à son Hôte il échût
Succession, trésor, gain au jeu, nulle grâce.
Bien plus, si pour un sou d'orage en quelques endroit
S'amassait d'une ou d'autre sorte,
L'Homme en avait sa part, et sa bourse en souffroit.
La pitance du Dieu n'en était pas moins forte.
- 15 A la fin se fâchant de n'en obtenir rien,
Il vous prend un levier, met en pièces l'Idole,
Le trouve rempli d'or. Quand je t'ai fait du bien,
M'as-tu valu, dit-il, seulement une obole?
Va, sors, de mon logis: cherche d'autres autels.
- 20 Tu ressembles aux naturels
Malheureux, grossiers et stupides:
On n'en peut rien tirer qu'avecque le bâton.
Plus je te remplissais, plus mes mains étaient vides:
J'ai bien fait de changer de ton.⁸⁹

Die auf die Sammlungen von Äsop und Olivier Patru zurückgehende Fabel erzählt im *sensus litteralis* die Geschichte vom einem Menschen, der einem Götzen opfert, ihn schließlich zerschlägt und in der Statue einen Goldschatz findet. Diese Erzählung ist seit ihrem Erscheinen immer wieder auf Unverständnis gestoßen, zum Beispiel in Chamforts 1796 erschienenem Kommentar

89 Zitierte Ausgabe: La Fontaine, *Œuvres complètes*, 2 Bde., hrsg. von Jean-Pierre Collinet und Pierre Clarac (Bibliothèque de la Pléiade. 10. 62), Paris, Gallimard, 1991, Bd.1: Fables, contes et nouvelles, S. 151 (Buch IV, Fable 8).

der großen Fabelschriftsteller, in dem aus der Perspektive des gesunden Menschenverstandes grundsätzliche Zweifel am Sinn der Fabel geäußert werden: »Qu'y a-t-il d'étonnant qu'un idole de bois ne réponde pas à nos vœux, et que renfermant de l'or, l'or paraisse quand vous brisez la statue?«⁹⁰ Der eigentliche Sinn der Fabel scheint sich nur über ihr *implementum* zu erschließen.

Einen ersten Hinweis liefert der Vers 10, wo es heißt, dem Opfernden werde keinerlei Gnadenerweis in Gestalt einer Erbfolge, eines Schatzes oder eines Spielgewinns zuteil (»Succession, trésor, gain au jeu, nulle grâce.«). Die eindeutig dem höfischen Bereich zuzuordnenden Anschauungen zeigen, dass La Fontaine wie in vielen Fabeln auch hier auf die Höflinge abzielt, die ihre materielle Habe sowie ihre Ehrerbietung rückhaltlos einem wenig freigebigen König zuteil werden lassen. Die Idolatrie der Höflinge hatte der Finanzminister Colbert gefördert, den La Fontaine anderweit als »idole de fange«⁹¹ bezeichnet. Im Zuge einer Stärkung der Aura des Sonnenkönigs hatte er unter den ausländischen Schriftstellern Pensionen für das kontinuierliche Lob des Herrschers ausgeschrieben, was La Fontaine zu einer Stellungnahme gegen die freiwillige Unterwerfung der holländischen Dichtereleite unter Louis XIV veranlasst hatte: »Vos poètes le défiient. Vos écrivains le flattent [...] et comme fit autrefois le peuple d'Israël, par un fatal aveuglement vous contribuez tout ce que vous avez de plus précieux pour former l'idole qui vous doit traîner en captivité [...]«⁹²

Diese Bemerkung wirft ein Licht auf eine weitere Sinndimension der Fabel. Einen deutlichen Hinweis darauf, dass der Erzählung ein biblisch-religiöser Kontext zugrunde liegt, liefert die Charakterisierung des Götzen im zweiten Vers, wo es heißt, er sei trotz seiner Ohren taub. Gemeint ist die Idolatrie der Ägypter, von der der *Psalms* 115,4–6, sagt, ihre Götzen seien aus Silber und Gold und könnten trotz ihrer Ohren nicht hören und trotz ihrer Augen nicht sehen⁹³. Die scheinbar beiläufig eingestreute Bemerkung der »sacrifices de bœufs« im sechsten Vers lokalisiert die Szene dann genauer. La Fontaine spielt auf die Anbetung des Goldenen Kalbs durch die Israeliten an, das sie sich nach ihrer Rückkehr aus Ägypten in Abwesenheit von Moses hergestellt haben⁹⁴. Auf die Schlüsselstellung

90 *Les trois fabulistes, Esope, Phèdre et La Fontaine*, 4 Bde., Paris, Delance, 1796, Bd. 3, S. 237.

Vgl. dazu und zu weiteren Reaktionen den Kommentar der *Œuvres complètes*, Bd. 1, S. 1116.

91 So in der *Très humble remontrance au Roi* (zitiert bei René Jasinski, *La Fontaine et le premier recueil des Fables*, 2 Bde., Paris, Nizet 1966, Bd. 2, S. 122).

92 *Réponse des fidèles sujets de Sa Majesté catholique, aux Pays-Bas, au »Charitable avis de La France gémissante«* (Text vom 20. Mai 1667, zitiert bei Jasinski, *La Fontaine*, Bd. 1, S. 133; Hervorhebung von mir).

93 »[...] simulacra gentium argentum et aurum/opus manuum hominum/os habent et non loquentur/oculos habent et non vident [...]« Nach der Zählung der *Vulgata Psalm* 113, 12 f. (*Biblia sacra iuxta vulgatam versionem*, hrsg. von B. Fischer, J. Gribomont, H. F. D. Sparks und W. Thiele, Stuttgart, Deutsche Bibelgesellschaft, ³1983 [¹1969], S. 917).

94 Vgl. 2 *Mose* 32, 1–6.

der Szene im *Alten Testament* kommt es La Fontaine an: Die Verehrung des Goldenen Kalbs ist ein Rückfall der Auserwählten in die Götzenanbetung der Ägypter. An die Stelle der Vermittlung des Göttlichen durch Bilder sowie die bildliche Schrift der Hieroglyphen tritt die Offenbarung durch das aufgeschriebene Wort Gottes. Die Szene begründet das Bilderverbot, welches das gesamte christliche Mittelalter beschäftigt hat. Die Aufforderung der Fabel *L'Homme et l'idole de bois*, den Teufelskreis einer blinden Verehrung des Sonnenkönigs zu brechen, erhält auf diese Weise eine biblische Legitimation.

La Fontaines Fabel enthält durch ihre Bezugnahme auf die Zerstörung des Goldenen Kalbs und das Bilderverbot des *Alten Testaments* zugleich ein regelrechtes epistemologisches Programm. Die biblische Szene setzt an die Stelle des Polytheismus den Monotheismus. Damit wird die von nun an maßgebliche Unterscheidung von wahrer und falscher Religion, von ›wahr‹ und ›falsch‹, etabliert, die es in der polytheistischen Welt der Ägypter nicht gibt. Die Fabel IV, 8 zollt dieser Episteme Tribut: Im Namen der biblischen Wahrheit wendet sie sich gegen die blinde Verehrung von Louis XIV. Überdies ist sie ein Plädoyer für Transparenz und eine deutliche Zuordnung von Bezeichnung und Bezeichnetem. Sie erzählt von der Zerschlagung eines Götzen und der Auffindung eines Schatzes. Dies ist die Geschichte der Repräsentation, der zufolge die abundante Bildlichkeit der Sprache, die den Rezipienten in ihren Bann schlägt, zerstört wird und dadurch der Weg frei wird, so dass die Worte unmittelbar zum Eigentlichen, den Dingen, vordringen können. Dies gilt La Fontaine zufolge auch für das poetische Sprechen: Die Dichtung lässt die Symbolik zugunsten der figurativen Rede hinter sich. Setzte der vormals hieroglyphische Charakter der poetischen Sprache eine semiotische Hermeneutik in Gang, die hinter dem Schleier des Bildes Tiefendimensionen zu entdecken suchte, so lassen sich in der figurativen Rede La Fontaines die drei Sinnebenen der Fabel ›clare et distincte‹ voneinander abgrenzen. Die Fabel ist ein Beispiel der Repräsentation, indem sie gegen eine Bildlichkeit optiert, in der sich der Rezipient verliert⁹⁵.

In Grandvilles bildlicher Auseinandersetzung mit der Erzählung La Fontaines (vgl. Abb. 3) wird dieses epistemische Konzept entgrenzt. Die Kategorien von ›wahr‹ und ›falsch‹ sind außer Kraft gesetzt. Anders als in den seit dem 17. Jahrhundert zahlreichen Illustrationen der Fabel wird der Götze bei Grandville nicht zerstört. Der biblische Kontext rückt in den Hintergrund des Bildes: Die durch den Tempelausgang zu beobachtende Szene, in der ein Ägypter auf einen offenbar beim Pyramidenbau eingesetzten Sklaven einschlägt, erinnert nur noch entfernt an den Aufenthalt der Israeliten im Pharaonenland. Die

95 Zu diesem epistemischen Wandel vgl. Anne-Elisabeth Spica, *Symbolique humaniste et emblématique. L'évolution et les genres (1580–1700)* (Lumière classique. 8), Paris, Honoré Champion, 1996, bes. S. 443–481.

anekdotische Handlung der Fabel, ihre narrativ-temporalen Aspekte, werden dadurch minimiert⁹⁶. An Stelle der Narration setzt der Zeichner gezielt auf die Simultaneität des Bildlichen seiner Illustration. Über diese zunächst medienbedingte Veränderung gegenüber der Fabel geht Grandville jedoch hinaus. Er identifiziert den bei La Fontaine nicht spezifizierten Holzgötzen mit dem ägyptischen Gott Thot, der in der ›interpretatio graeca‹ mit Hermes Trismegistos gleichgesetzt wird. Thot-Hermes gilt als der Erfinder der Schrift⁹⁷. Bei den Ägyptern wird er in der Regel mit einem Ibiskopf dargestellt und in der Hieroglyphenschrift mit dem als Determinativ fungierenden Ideogramm >  < bezeichnet. Häufig, wie bei Grandville auch, wird er als Mondgott mit einer Mondscheibe und mit Schreibutensilien abgebildet. Beim Totengericht nimmt er die Rolle des Schreibers der Gottesworte sowie des Vorlesepriesters ein, der die Rituale kennt⁹⁸. Die Geschichte der Erinnerung an Ägypten sieht in der Schrift des Thot bis zu ihrer Entzifferung durch Champollion vornehmlich eine Kryptographie. Die nur wenigen Eingeweihten zugänglichen Bildzeichen der Hieroglyphen gelten als Speichermedium weisheitlichen Wissens, dessen Wahrheiten in Rätseln überliefert sind⁹⁹. Indem sich Grandville nun bewusst über die in der Fabel La Fontaines thematisierte biblische Zäsur gegenüber der ägyptischen Arcankultur hinwegsetzt, gerät seine Illustration zu einem Plädoyer für eine vielschichtige Bildlichkeit. Seine Darstellung liefert eine ganz andere epistemologische Sicht als La Fontaines Fabel: So wie die Ägypter die Israeliten versklavt haben (Abbildung im Hintergrund der Zeichnung), so hat der Götze Thot mit seiner Bilderschrift die Menschheit in seinen Bann gezogen (Abbildung im Vordergrund der Zeichnung). Letzteres wird allerdings nicht problematisiert. Die Illustration bekundet ganz im Gegenteil die Faszination des Zeichners angesichts der als ideogramatisch verstandenen Hieroglyphik.

Grandville verlässt damit nicht nur den Boden der Repräsentation und verkehrt La Fontaines poetisches Anliegen, seine Dichtung an die Anforderungen der Transparenz anzupassen, in ihr Gegenteil. Er setzt sich zugleich ganz gezielt über die Entdeckung Champollions hinweg, der wenige Jahre vor dem Erscheinen der Illustrationen nachgewiesen hatte, dass die Hieroglyphen keine

96 Zu dieser Tendenz der Fabelillustrationen Grandvilles vgl. die Bemerkung von Jean-Pierre Collinet, »La Fable et son image«, in: Claire Lesage (Hrsg.), *Jean de La Fontaine*, Paris, Bibliothèque nationale de France/Seuil, 1995, S. 174–181, bes. S. 175.

97 Vgl. Dieter Kurth, »Thot«, in: *Lexikon der Ägyptologie*, 7 Bde., hrsg. von Wolfgang Helde und Eberhard Otto, Wiesbaden 1975–1992, Bd. 4, Sp. 497–523, bes. Sp. 506.

98 Vgl. Sp. 507.

99 Vgl. dazu Jan Assmann, »Zur Ästhetik des Geheimnisses. Kryptographie als Kalligraphie im alten Ägypten«, in: Aleida Assmann/J. A. (Hrsg.), *Schleier und Schwelle* (Archäologie der literarischen Kommunikation, 5), 3 Bde., München, Wilhelm Fink Verlag, 1997–1999, Bd. 1: *Geheimnis und Öffentlichkeit*, hrsg. von Alois Hahn und Hans-Jürgen Lüsebrink, S. 313–327, bes. 313 f.

symbolische Geheimschrift sind, sondern mit konventionellen Zeichen operieren. Champollion macht diese Entdeckung insbesondere an der Namensschreibung des Gottes ›Thot‹ fest. Während er in der *Lettre à M. Dacier* von 1822 anhand der Namenskartouchen auf dem Stein von Rosetta nur das Teilproblem der hieroglyphischen Schreibung ausländischer Namen aus der ägyptischen Spätzeit löst¹⁰⁰, stößt er wenig später auf weiteres Material aus dem Armada-Tempel, insbesondere auf die Namenskartouche des Pharaonen Thutmosis:



Er erkennt, dass in dieser Schreibung der Ibis als Ideogramm für den Gott ›Thot‹ und die beiden anderen Schriftzeichen für die Konsonanten ›m‹ und ›s‹ stehen, woraus sich der Name: Thot-m-s ergibt (Tutmoses)¹⁰¹. Damit ist der Beweis der Existenz alphabetischer Zeichen auch für die ältere pharaonische Zeit erbracht. Grandville stellt sich den Konsequenzen dieser Erkenntnisse entgegen. Seine Illustration propagiert im Medium des Bildes die Suche nach einer neuen Bildlichkeit auch der Schrift und damit der poetischen Sprache. An anderen Stellen seines zeichnerischen Werks macht er sich ebenfalls für eine neue Rebuschrift stark, in der Bildzeichen eines Dinges den Lautwert eines Ausdrucks anderer Bedeutung bezeichnen. So enthält z. B. der Epilog seiner Sammlung *Un autre monde* die Zeichnung eines Obeliskens mit hieroglyphischen Inschriften, die den Titel *Le rébus* trägt (Abb. 4).

Grandville kommentiert die Inschrift mit den Worten: »A-croix mois A m-lecteur, neuf fées Pâques homme sept (imbécile qui se casse la tête pour me deviner)«, was wohl so viel bedeutet wie: »Ah crois-moi, ami lecteur, ne fais pas que cet homme« und die Aufforderung enthält, nicht allen vermeintlichen referentiellen Bedeutungen der Sprache nachzugehen. Die Illustrationen Grand-

100 Der vollständige Titel der Schrift lautet: *Lettre à M. Dacier, secrétaire perpétuel de l'Académie Royale des Inscriptions et Belles-Lettres, relative à l'alphabet des hiéroglyphes phonétiques employés par les égyptiens pour inscrire sur leurs monuments les titres, les noms et les surnoms des souverains grecs et romains*.

101 Nach dieser Entdeckung, die Champollion in seinem *Précis du système hiéroglyphique* von 1824 niederlegt, soll er gegenüber seinem Bruder im Institut de France die überlieferte Bemerkung: »Je tiens l'affaire« getätigt haben (vgl. dazu Christiane Ziegler, »Das Geheimnis ist gelüftet«, in: Emanuel Le Roy Ladurie / Wolf-Dieter Dube (Hrsg.), *Pharaonen-Dämmerung. Wiedergeburt des Alten Ägypten*, Strasbourg, Edition DNA und Fondation Mécénat Science et Art, 1990, S. 81 – 109, bes. S. 104 f. Vgl. auch Erik Iversen, *The Myth of Egypt and its Hieroglyphs in European Tradition*, Princeton, N. J., Princeton University Press, ²1993 [¹1961], S. 143).



Abb. 4: *Le Rébus*, 173 x 105, aus: Jean Ignace Isidore Gérard, genannt Grandville, *Un autre monde*, Paris, Fournier, 1844

viles bringen somit eine generelle Skepsis gegenüber der Sprache zum Ausdruck.

Die literarischen Autoren der Moderne, die sich zahlreich mit Grandville auseinandersetzen, sind seinem Ansinnen in dieser Form allerdings nicht gefolgt. Grandvilles Wiederbelebung der Logographie stößt auf heftigen Widerstand, da sie als ein zu intellektuelles Unterfangen angesehen wird. So kritisiert Anatole France die »dessins maigres et gris [...] sans saveur« Grandvilles und konstatiert: »[...] l'intelligence ne fait pas les artistes, l'importance est de sentir [...]«¹⁰² Und Théophile Gautier bemängelt die Gesuchtheit der Karikaturen des Zeichners (»un esprit [...] plus chercheur que primesautier«), dessen Bilderrätsel nur schwer zu entziffern seien (»des rébus difficiles à deviner«¹⁰³). Besonders weitreichende Überlegungen stellt Baudelaire an. Er sieht in Grandville einen »esprit maladivement littéraire«, der das Ziel verfolge, eine philosophische Kunst zu etablieren¹⁰⁴. Ein solcher »art philosophique« stellt für Baudelaire einen

102 So in einer Manuskriptnotiz zitiert bei Annie Renonciat, *La Vie et l'œuvre de J. J. Grandville*, Coubevoie, ACR – Editions Internationales, 1985, S. 209.

103 So in *La Presse* Jg. 12/1847 (zitiert bei Renonciat, *La Vie et l'œuvre*, S. 258).

104 *Quelques caricaturistes français*, in: Ch. B., *Œuvres complètes*, Bd. 2, S. 454–563, hier: S. 558. Vgl. auch : »[...] comme il était artiste par métier et homme de lettres par la tête [...] a fini par tomber dans le vide, n'étant tout à fait ni philosophe ni artiste.« (Ebd.)

Rückfall in eine überkommene Episteme dar, welche die Ordnung der Dinge nach dem Prinzip der Analogie herstellt: »Grandville a roulé pendant une grande partie de son existence sur l'idée générale de l'Analogie.« Die philosophische Dichtung, die die Beziehung der Dinge zueinander, sowie die von Zeichen und Ding auf das Prinzip einer analogischen Zuschreibung zu gründen sucht, wird von Baudelaire auch in seinem Programmgedicht *Correspondances* der *Fleurs du Mal* verworfen¹⁰⁵. Sie bedeutet für ihn einen Rückfall in die Konventionen hieratischen Schreibens (»les [...] barbares conventions de l'art hiératique«¹⁰⁶) aus einem frühen geschichtlichen Stadium der Menschheit, dem Stadium naiver Bildlichkeit und kindlicher Hieroglyphik:

Ainsi l'art philosophique est un retour vers l'imagerie nécessaire à l'enfance des peuples [...] Plus l'art voudrait être philosophiquement clair, plus il se dégradera et remontera vers l'hieroglyphe enfantin [...]¹⁰⁷

Die moderne Dichtung sucht dagegen eine Sprache, die Objekt und Subjekt, äußere Welt und inneres Bewusstsein des Schreibenden miteinander verschmilzt:

Qu'est-ce que l'art pur suivant la conception moderne? C'est créer une magie suggestive contenant à la fois l'objet et le sujet, le monde extérieur à l'artiste et l'artiste lui-même.¹⁰⁸

Wie die Beispiele zeigen, setzen sich die Autoren auf der Suche nach dieser Sprache mit den hermeneutischen Überlegungen auseinander, die die europäische Kulturgeschichte zur Bilderschrift der Hieroglyphen angestellt hat.

Hieroglyphen sind in harte Schreibmaterialien geritzte gegenständliche Zeichen der altägyptischen Sprache¹⁰⁹. Daneben kennt das Altägyptische die kursiv verkürzte Hieroglyphenschrift des Hieratischen, die mit Tinte und Pinsel zumeist auf Papyrus geschrieben wird. In der Spätzeit ab dem 7. Jh. v. Chr. tritt als weitere stark vereinfachte Schrift das Demotische hinzu, das vorwiegend für

105 Vgl. die ebenfalls um 1857 entstandene unvollständige Abhandlung *L'Art philosophique* (1868), in: Ch. B., *Œuvres complètes*, Bd. 2, S. 598 – 605, bes. S. 598.

106 *L'Art philosophique*, S. 605.

107 S. 598 f.

108 S. 598.

109 Vgl. dazu und zum Folgenden den Artikel »Hieroglyphen« von Erich Winter im *Reallexikon für Antike und Christentum*, hrsg. von Theodor Klauser und Ernst Dassmann u. a., 22 Bde. (ff.), Stuttgart, Anton Hiersemann, 1950 ff., Bd. 15 (1989), Sp. 83 – 103, bes. Sp. 83 f. Zur Geschichte der Schrift vgl. Karl Giehlow, »Die Hieroglyphenkunde des Humanismus in der Allegorie der Renaissance, besonders der Ehrenpforte Kaisers Maximilian I«, *Jahrbuch der kunsthistorischen Sammlungen in Wien* Bd. 32/Jg. 1915, S. 1 – 232, sowie Ludwig Volkman, *Bilderschriften der Renaissance*. Hieroglyphik und Emblematik in ihren Beziehungen und Fortwirkungen, Leipzig, Karl W. Hiersemann, 1923; Nachdruck: Nieuwkoop, B. de Graaf, 1962.

die Schreibung nicht-religiöser Texte gebraucht wird. Die Hieroglyphenschrift ist keine richtige Bilderschrift, da sie Phonogramme und Semogramme umfasst. Letztere beinhalten stilisierte Bilder als Zeichen von Bedeutungen (Pictogramme), Begriffszeichen (Ideogramme) sowie Deutezeichen zur semantischen Differenzierung homophoner und homographier Wörter (Determinative). In der Spätzeit der ägyptischen Kultur wird die Hieroglyphenschrift, bedingt durch den zunehmenden Einfluss der Griechen und Römer, gleichsam arcanisiert: Um sich als Hüter der Überlieferung eines geheimen Wissens zu präsentieren und dieses vor dem Zugriff der Griechen und Römer zu schützen, werden die Hieroglyphen in dieser Phase durch die Priester vervielfacht. Sie werden zudem absichtlich verrätselt, indem man auf das bereits in älterer Zeit aus ästhetischen Gründen verwendete Verfahren einer Ikonisierung der Zeichen zurückgreift. Dies führt in der ägyptischen Spätzeit zu einem Ausbau der Kryptographie¹¹⁰. Die Hieroglyphenschrift wird somit schon bei den Ägyptern selbst zu einer Geheimschrift, deren Kenntnisse jahrelange Übung und intensive Einweihung voraussetzt.

Es ist diese Entwicklung, die die griechische Sicht und in der Folge auch das europäische Verständnis der Hieroglyphenschrift bis zum 19. Jahrhundert als einer regelrechten »égypture«¹¹¹ geprägt hat. In den zwischen 208 und 211 entstandenen *Stromateis*, einer ersten christlichen Rezeption der griechischen Bildung, erklärt Clemens von Alexandrien nicht nur den Aufbau des ägyptischen Schriftsystems, sondern auch die verschiedenen symbolischen Bedeutungsmodi der Hieroglyphen. Er unterscheidet den Modus der Bezeichnung des Gemeinten durch einfache Abbildung vom tropischen Modus der figurativen Abbildung sowie vom allegorischen Modus einer Verrätselung¹¹². In den 254 entstanden *Enneades* betrachtet der Neoplatoniker Plotin dann die Hieroglyphen als eine reine Symbolschrift:

[D]ie ägyptischen Weisen [...] verwendeten zur Darlegung ihrer Weisheit nicht die Buchstabenschrift, welche die Wörter und Prämissen nacheinander durchläuft und auch nicht die Laute und das Aussprechen der Sätze nachahmt, vielmehr bedienten sie sich der Bilderschrift, sie gruben in ihren Tempeln Bilder ein, deren jedes für ein

110 Vgl. dazu Jan Assmann, »Pythagoras und Lucius: Zwei Formen »ägyptischer Mysterien«, in: J. A./Martin Bommas (Hrsg.), *Ägyptische Mysterien?* (Reihe Kulte/Kulturen), München, Wilhelm Fink Verlag, 2002, S. 59–75, bes. S. 61 f. Vgl. auch ders., »Zur Ästhetik des Geheimnisses«, bes. S. 315 f.

111 So die Bezeichnung von Jacques Derrida (»Scribble. Macht / Schreiben« [1977], in: William Warburton, *Versuch über die Hieroglyphen der Ägypter*, hrsg. von Peter Krumme [Ullstein Materialien. Ullstein Buch. 35063], Frankfurt a. M./Berlin/Wien, Ullstein, 1980, S. VIII–LV, bes. S. X).

112 Vgl. Clemens von Alexandrien, *Les Stromates*, hrsg. von Alain Le Boulluec, übers. von Pierre Voulet (Sources chrétiennes. 278), Paris, Les Editions du Cerf, 1981, *Stromate* V, Kap. 4, § 20, 3–5 und § 21, 1–3.

bestimmtes Ding das Zeichen ist: und damit, meine ich, haben sie sichtbar gemacht, daß es dort oben [bei den Göttern] kein diskursives Erfassen gibt, daß vielmehr jedes Bild dort oben Weisheit und Wissenschaft ist und zugleich deren Voraussetzung, daß es in einem einzigen Akt verstanden wird und nicht diskursives Denken und Planen ist.¹¹³

Diese Perspektive, dass die Hieroglyphen von der Diskursivität befreit als Bilderschrift fungieren, die ganze Gedankengänge in einem intuitiv zu erfassenden Bild komprimieren, findet sich auch bei anderen antiken Autoren, z. B. in den Ägyptenbüchern von Herodot und Diodorus Siculus, Plutarchs Schrift *De Iside et de Osiride* sowie in der Schrift über die Geheimnisse der Ägypter (*De mysteriis Aegyptiorum*) des Neoplatonikers Iamblichos. In den dem 1. bzw. 2. Jahrhundert nach Christus entstammenden griechisch abgefassten *Hieroglyphica* des Ägypters Horapollo¹¹⁴ werden ebenfalls in neuplatonischer Perspektive Erscheinungsformen der Natur als Ausdruck göttlicher Ideen untersucht. Die von Horapollo betrachteten, zumeist Tiere abbildenden Zeichen gelten als Denkbilder, in denen die göttliche Idee magisch wirksam in Erscheinung tritt. Mit dieser Orientierung an der vielfältige Sinnschichten generierenden Hieroglyphik der ägyptischen Spätzeit¹¹⁵ eröffnen sich der europäischen Kulturgeschichte weite Dimensionen hermeneutischer Spekulation. Die Konzentration der Griechen auf den Aspekt der Entzifferung der inhaltlichen Seite der ägyptischen Denkmalschrift, der Erhellung von Sinn und Nebensinn der vermeintlich magisch wirksamen ägyptischen Schriftzeichen schafft auch einen neuen, bis dahin unbekanntem Zugriff auf die Phänomene der Welt. Es bildet sich jene theoretische Neugierde heraus, die hinter den Dingen und den Zeichen sich verbergende Wahrheiten zu ergründen sucht. Während die Ägypter den Kosmos als letztlich unergründliches Mysterium ansahen und sich zum Zwecke der Selbstbewahrung darum bemühten, für die praktische Lebensgestaltung zentrale Abläufe zu beobachten und zu verstehen, sehen die Griechen die Welt als ein ›secretum‹, dessen Tiefendimensionen es zu erforschen gilt. An die Stelle des Verstehens tritt bei ihnen das Erklären¹¹⁶.

Die weitere europäische Auseinandersetzung mit der Hieroglyphenschrift ist bis zum 18. Jahrhundert von diesem Versuch geprägt, hinter den Bildzeichen verborgene Tiefendimensionen zu erklären. Nach der Übersetzung der *Hieroglyphica* des Horapollo durch Ficino (1471) steht in der Renaissance vor allem

113 *Enneades* V. 8, 5, 19 und V, 8, 6, 11, in: *Plotins Schriften*, übers. von R. Harder, Bd. 3, Hamburg, Meiner Verlag, 1960, S. 49–51.

114 Zur Datierung der Schrift vgl. Winter, »Hieroglyphen«, Sp. 91.

115 Vgl. dazu die Beschreibung bei Clemens von Alexandrien.

116 Vgl. Jan Assmann, »Das verschleierte Bild zu Sais – griechische Neugier und ägyptische Andacht«, in: Aleida Assmann/J. A. (Hrsg.), *Schleier und Schwelle* (Archäologie der Kommunikation. 5), 3 Bde., München, Wilhelm Fink Verlag 199–1999, Bd. 3: *Geheimnis und Neugierde*, S. 45–66, bes. S. 45–48 und S. 53.

der Roman *Hypnerotomachia Poliphili* (1499) des Geistlichen Francesco Colonna für dieses Unternehmen Pate. Sein Held durchläuft im Traum einen hieroglyphischen Garten, dessen Landschaftsformen unterschiedlichen kulturellen Stufen der Menschheit entsprechen. Am Ende dieses Bildungsweges ist Poliphilo in der Lage, die auf den Gebäuden und antiken Monumenten angebrachten Hieroglyphen zu entziffern. Colonna bedient sich dabei der schon bei Clemens von Alexandrien vorgeschlagenen Allegoreseverfahren. Zeichenbedeutungen werden durch ihre syntaktische Stellung bestimmt. Sie werden aus wechselnden, Bedeutungseinschränkungen markierenden Kontexten erschlossen oder, wenn sie semantisch polyvalenter Natur sind, mit divergierenden Interpretationen überzogen¹¹⁷. Diese Auslegung der Hieroglyphen als Manifestation makrokosmischer Verhältnisse wird im 17. Jahrhundert durch die Arbeiten des Jesuiten Athanasius Kircher essentialisiert. Kircher sieht im zweiten Band seines Hauptwerks *Oedipus Aegyptiacus* (1652–1654) in der Gestalt der hieroglyphischen Zeichen Konstellationen, die grundlegenden Strukturen des Kosmos entsprechen. Nach dem Verfahren kabbalistischer Schriftdeutung wird somit aus der Erscheinungsform der Zeichen ein Ursinn extrapoliert¹¹⁸. William Warburtons Untersuchungen unterschiedlicher Schriftformen im vierten Buch seiner *Divine Legation of Moses* (1738–1741) lassen solche Essentialisierung dann hinter sich. Warburton unterscheidet kyriologische, tropikalische, symbolische und epistolische Hieroglyphen, sieht darin jeweils unterschiedliche Grade der Entfernung von Zeichen und Ding und versucht die Entwicklung vom Buchstaben zum rätselhaft verschlüsselten Zeichen nachzuvollziehen¹¹⁹.

Die bei Warburton angewandte kritische Methode des Vergleichens ist Zeichen einer ersten wissenschaftlichen Beschäftigung mit den Hieroglyphen, die im 18. Jahrhundert beginnt und mit Champollions Entzifferung der Schrift letztlich dazu führt, dass die ägyptischen Zeichen ihren magisch-suggestiven Charakter als Ideogramme verlieren. Hatte man zuvor wie Kircher durchaus erkannt, dass einzelne Hieroglyphen als Buchstaben eine alphabetische Funktion hatten, sich jedoch nicht dafür, sondern für die esoterische Deutung des vermeintlich mitgeteilten Gehaltes des bildlichen Zeichens interessiert¹²⁰, so rückt im 18. Jahrhundert zunehmend die systematische Erschließung der Mitteilungsfunktion der ägyptischen Priesterschrift in den Mittelpunkt. Bereits vor Champollion versuchen sprachwissenschaftlich tätige Autoren wie Silvestre de Sacy, der Abbé J.-J. Barthélemy, der Schwede J. Akerblad und der Engländer

117 Vgl. dazu Ulrich Gaier, »Vielversprechende Hieroglyphen. Hermeneutiken der Entschlüsselungsversuche von Renaissance bis Rosette«, in: Seipel (Hrsg.), *Ägyptomanie*, S. 175–191, bes. S. 177–180.

118 Vgl. S. 180–186.

119 Vgl. S. 187.

120 Vgl. 175.

Thomas Young z. T. durch Heranziehung anderer Sprachen phonetische Werte einzelner ägyptischer Sprachzeichen zu ermitteln¹²¹. Diese wissenschaftlichen Bemühungen finden in einer Epoche statt, in der die Sprache in erster Linie als ein logisches Mitteilungsinstrument gesehen wird. Dieses Sprachverständnis ist in Frankreich durch die Grammatik von Port-Royal geprägt. Der Prozess der Entzifferung der Hieroglyphenschrift fällt in die epistemologische Phase der Repräsentation, in der klassizistischen Vorstellungen zufolge eine begriffsgenaue Sprache die Logik und Rationalität der Idee widerspiegelt.

Nun zeichnet sich im 18. Jahrhundert allerdings auch ein zunehmendes Unbehagen an einer solchen Sprachauffassung ab. Es zeigt sich, dass die begriffsgenaue Sprache nicht in der Lage ist, alle Vorstellungen, insbesondere stärker affektiv besetzte, adäquat zum Ausdruck zu bringen. Das Konzept der klassischen Repräsentation wird somit erweitert. Gesucht wird eine Sprache, die in der Lage ist, simultan Idee und Gefühl abzubilden. In diesem Kontext erhält die Diskussion um die Hieroglyphik und ihre Bildlichkeit einen neuen Auftrieb. Es ist nunmehr die Dichtung, die für sich in Anspruch nimmt, die fehlenden hieroglyphischen Fähigkeiten der Alltagssprache zu kompensieren. In seiner *Lettre sur les sourds et les muets* von 1751, in der es um die Frage des ›ordre naturel‹ und der Inversion sprachlicher Aussagen geht, befasst sich Denis Diderot mit mimetischen Abbildungen durch poetische Zeichen. Diderot reicht es nicht, gemäß klassizistischen Kriterien der Repräsentation einen Sachverhalt in seiner gedanklichen Struktur klar und präzise (›avec clarté, pureté et précision‹¹²²) wiederzugeben. Das dichterische Zeichen muss den Rezipienten auch affizieren, seinen ›Seelenzustand‹ (›l'état de notre âme‹¹²³) ansprechen. Der Seelenzustand zeigt sich uns als ein in ständiger Bewegung befindliches Bild (›Notre âme est un tableau mouvant [...]‹¹²⁴) mehrerer gleichzeitig ablaufender Vorgänge wie Wahrnehmungen, Empfindungen, Urteilsfindungen und Begehren¹²⁵. Diese Simultaneität und Beweglichkeit erfordert auf der Ausdrucksseite ein entsprechend komplexes Zeichen, eine Hieroglyphe, wie Diderot sagt. Die poetische Hieroglyphe muss in der Lage sein, die Interaktion aus Imagination, Empfindung und rationalem Verstehen zu vermitteln:

121 Vgl. dazu im einzelnen Madeleine V. David, *Le Débat sur les écritures et l'hieroglyphe aux XVII^e et XVIII^e siècles et l'application de la notion de déchiffrement aux écritures mortes* (Bibliothèque générale de l'École Pratique des Hautes Etudes. Section VI), Paris, S.E.V.P.E.N., 1965, S. 127 f.

122 *Lettres sur les sourds et les muets*, in: Diderot, *Le Nouveau Socrate*. Idées II (=Œuvres complètes. Bd. IV), hrsg. von Yvon Belaval/Robert Niklaus/Jacques Chouillet/Raymond Trousson/John S. Spink/Jean Varloot, Paris, Hermann, 1978, S. 108 – 233, hier: S. 169.

123 S. 161.

124 Ebd.

125 Vgl. S. 162: ›[...] voir un objet, le juger beau, éprouver une sensation agréable, désirer la possession, c'est l'état d'âme dans un même instant [...]‹

Il passe [...] dans le discours du poète un esprit qui en meut et vivifie toutes les syllabes. [...] c'est lui [l'esprit] qui fait que les choses sont dites et représentées à la fois; que dans un même temps que l'entendement les saisit, l'âme en est émue, l'imagination les voit, et l'oreille les entend; et que le discours n'est plus seulement un enchaînement de termes énergiques qui exposent la pensée avec force et noblesse, mais que c'est encore un tissu d'hieroglyphes entassés les uns sur les autres qui la peignent.¹²⁶

Solche poetischen Hieroglyphen setzen auf Seiten des Rezipienten eine höchst produktive Tätigkeit der Imagination voraus:

Partout où l'hieroglyphe accidentel aura lieu, soit dans un vers, soit sur un obélisque, comme il est ici l'ouvrage de l'imagination, et là celui du mystère, il exigera pour être entendu, ou une imagination ou une sagacité peu communes.¹²⁷

Diderot unterscheidet den Rezipienten, der in der Lage ist, die hieroglyphischen Qualitäten der Sprache zu erkennen, von demjenigen, der allein den Mitteilungskarakter einer Aussage erfassen kann:

[...] celui à qui l'intelligence des propriétés hieroglyphiques des mots n'a pas été donnée, ne saisira souvent dans les épithètes que le matériel, et sera sujet à les trouver oisives; il accusera les idées d'être lâches, ou des images d'être éloignées, parce qu'il n'apercevra pas le lien subtil qui les resserre.¹²⁸

Auch anderweit, in der Sprachtheorie des 18. Jahrhunderts, finden sich vereinzelt solche Überlegungen. So suchen die französischen Illuminaten, namentlich Martinez de Pasqually, Claude de Saint Martin und in ihrem Umfeld der Freimaurer Antoine Court de Gebelin im Band *Histoire naturelle de la parole* seines Hauptwerks *Le monde primitif* (1776) nach atmosphärischen Komponenten einzelner Wörter sowie nach den magischen Kräften der Sprache, die durch die Identifizierung von Logik und Sprache nicht erfasst werden¹²⁹.

Die Verlagerung der hermeneutischen Überlegungen zur ägyptischen Priesterschrift auf den Bereich des poetischen Zeichens lehnt sich eng an die Diskussion um die Abgrenzung der Dichtung von der Malerei an. Diese u. a. vom Abbé Charles Batteux diskutierte Frage¹³⁰ führt Gotthold Ephraim Lessing im *Laokoon* (1766) zu einer kategorialen Scheidung der Poesie als einer Aufeinanderfolge artikulierter Töne in der Zeit von der Malerei, die sich in der Si-

126 S. 169.

127 S. 181.

128 S. 178.

129 Vgl. dazu Hugo Friedrich, »Die Sprachtheorie der französischen Illuminaten des 18. Jahrhunderts, insbesondere Saint-Martins« (1935), in: H. E., *Romanische Literaturen*. Aufsätze I, Frankreich, Frankfurt a. M., Vittorio Klostermann, 1972, S. 159 – 176, bes. S. 161, 167 und S. 173.

130 Mit dessen Schrift *Les Beaux-Arts réduits à un même principe* (1846) setzt sich Diderot in seiner *Lettre* auseinander.

multaneität von Farben und Formen im Raum bewegt. Diderots Beschreibung der poetischen Hieroglyphe versucht dagegen – an begrifflichen Anleihen aus der Malerei wie »tableau« oder »peindre« deutlich sichtbar – Formen bildlicher Repräsentation für die Sprache der Dichtung fruchtbar zu machen. Das poetische Zeichen soll den Leser sehend machen. Es soll nicht-begriffliche, gleichsam vor-repräsentative Formen von Erregung und Begehren in der sprachlichen Aussage aufscheinen lassen. Dabei gehen Diderot wie auch andere Autoren des 18. Jahrhunderts grundsätzlich von einer Entzifferbarkeit des dichterischen Zeichens aus. Die Komplexität der poetischen Hieroglyphe trägt größeren Anforderungen an die Mimesis der Realität Rechnung: Der »tableau mouvant« soll das Leben in seiner Bewegung und seiner Diversität erfassen¹³¹. Gleichwohl gelangt ein derart beschaffener hieroglyphischer Diskurs an die Grenzen der Repräsentation, da sich eine Grundannahme der Klassik für ihn kaum mehr realisieren lässt: dass das Reden in Bildern stets auch in eine bildlose Rede übersetzbar sein muss¹³².

Diderots Überlegungen zur poetischen Hieroglyphe sind deshalb bedeutsam, weil sie *in nuce* bereits jene zentralen Fragen aufwerfen, die sich der Romantik und der Moderne stellen. Mit dem »état d'âme«, den die hieroglyphischen Zeichen spiegeln sollen, liegt anders als in der klassischen Repräsentation keine in ihren Konturen als bekannt vorausgesetzte Natur mehr vor, sondern eine in Bewegung geratene Natur. Die Wirklichkeit erscheint als zunehmend unbestimmbar, das ›Ding an sich‹ unerkennbar. Bedeutungszuschreibungen und die Erkenntnis möglicher Zusammenhänge werden im hieroglyphischen poetischen Diskurs zudem von der Sache auf den Rezipienten und seine genialische Intuition verlagert. Das Subjekt ist weitgehend auf sich gestellt, da es in der Fülle undefinierter Dinge einzelne Erscheinungen als bedeutsam designieren und Zusammenhänge für sich herstellen muss. Der Verbindlichkeitsverlust der die Realität modellierenden Diskurse, insbesondere der des Christentums, führt zu einer Zunahme der Bedeutung von Bildern, die sich quasi verselbständigen¹³³. Die romantische Dichtung reagiert darauf mit einem neuen Bildbegriff. Die als

131 Vgl. dazu Michel Delon, »Esthétique du tableau et la crise de la représentation classique à la fin du XVIII^e siècle«, in: Wolfgang Drost / Géraldi Leroy / Reinhard Lüthje (Hrsg.), *La Lettre et la figure. La littérature et les arts visuels à l'époque moderne. Actes du colloque des Universités d'Orléans et de Siegen, Heidelberg*, Carl Winter, 1989, S. 11–29, bes. S. 28.

132 Vgl. dazu Franz Penzenstadler, *Romantische Lyrik und klassizistische Tradition. Ode und Elegie in der französischen Romantik (Zeitschrift für Französische Sprache und Literatur*. 28). Stuttgart, Franz Steiner Verlag, 2000, S. 144–152.

133 Vgl. Monika Schmitz-Emans, »Das visuelle Gedächtnis der Literatur. Allgemeine Überlegungen zur Beziehung zwischen Texten und Bildern«, in: Manfred Schmelting / Monika Schmitz-Emans / Winfried Eckel (Hrsg.), *Das visuelle Gedächtnis der Literatur* (Saarbrücker Beiträge zur Vergleichenden Literatur- und Kulturwissenschaft. 8), Würzburg, Königshausen & Neumann, 1999, S. 17–34, bes. S. 33.

Wesen der Poesie ausgemachte Bildlichkeit wendet sich von klassizistischen Bildverfahren wie der Personifikation sowie von tradierten Bildern der antiken Mythologie ab und sucht die Unbestimmtheit und Dunkelheit¹³⁴. Der Gestus einer hermeneutischen Erfassung des Bild-Referenten wird weitgehend aufgegeben¹³⁵. Es geht nicht länger um die Interpretierbarkeit von Bildern, sondern darum, sie zum Anlass zu nehmen, potentielle Bedeutungen zu generieren¹³⁶. Die zahlreichen Anleihen der Dichtung bei der Malerei erfolgen unter denselben Voraussetzungen, da sich in der Romantik auch die Gemälde verändern. Die Malerei verzeichnet das Ende der traditionellen Bildersprache und der Ikonographie. Statt einer systematischen Perspektivierung suchen die Bilder eine fortschreitende Differenzierung und Ambivalenz des Dargestellten¹³⁷. Auch in dieser Hinsicht ist die bereits zitierte Stelle aus dem Vorwort zu Hugos *Orientales* relevant, wo er die Suche nach neuen Bildern als Signum der Zeit beschreibt, der sich der Autor mit Enthusiasmus hingibt:

[...] l'Orient [...] comme image [...] est devenu [...] une préoccupation générale à laquelle l'auteur de ce livre a obéi peut-être à son insu. Les couleurs orientales sont venues comme d'elles-mêmes empreindre toutes ses rêveries [...] ¹³⁸

Hugos Begeisterung für die errungene Freiheit des Dichters («Le poète est libre»), seine Befreiung von der Verpflichtung zur Darstellung des Lebens, aus den Verbindlichkeiten weltmodellierender Diskurse sowie aus Gattungskonventionen und der bis dahin erzwungenen Abgrenzung von anderen Künsten aus tiefenstrukturellen Gründen, lässt jedoch zugleich bereits erahnen, wie prekär der Status des ganz auf sich gestellten, bewusstseinsphilosophisch verabsolutierten Subjekts ist, das sich nicht mehr an Transzendentalien orientieren kann:

Que le poète aille donc où il veut, en faisant ce qui lui plaît; c'est la loi. Qu'il croie en Dieu ou aux dieux, à Pluton ou à Satan [...] ou à rien, [...] qu'il écrive en prose ou en vers, qu'il sculpte en marbre ou coule en bronze; qu'il prend pied dans tel siècle ou dans tel climat; [...] que sa muse soit une Muse ou une fée [...] ¹³⁹

Dieses Subjekt macht in der Spätromantik die Erfahrung, dass es weder in der Lage ist, auf einer horizontalen Ebene vorgegebene Beziehungen maßgeblicher

134 Vgl. Penzenstadler, *Romantische Lyrik*, S. 148.

135 Vgl. Schmitz-Emans, »Das visuelle Gedächtnis der Literatur«, S. 33.

136 Vgl. S. 32, sowie dies., *Die Literatur, die Bilder und das Unsichtbare*. Spielformen literarischer Bildinterpretation vom 18. bis zum 20. Jahrhundert (Saarbrücker Beiträge zur Vergleichenden Literatur- und Kulturwissenschaft. 7), Würzburg, Königshausen & Neumann, 1999, S. 14.

137 Vgl. Werner Busch, *Die notwendige Arabeske*. Wirklichkeitsaneignung und Stilisierung in der deutschen Kunst des 19. Jahrhunderts, Berlin, Gebr. Mann Verlag, 1985, S. 36 f.

138 S. 580.

139 S. 577.

signifiés zwischen den Dingen zu erkennen, noch auf einer vertikalen Ebene die Dinge in ihren genealogischen Abhängigkeiten zu beschreiben¹⁴⁰. Besonders in der Erfahrung des Traums, in dem gelebte Erfahrungen neben bald mehr, bald weniger an Erfahrungen gebundene Imaginationen treten, offenbart sich dem Ich eine Welt, die ihre eigene in Bildern vermittelte ›Hieroglyphensprache‹ spricht¹⁴¹. Es setzt sich allmählich die Erkenntnis durch, dass das Nicht-Bewusste, das nicht zu Ermessende vor allem ein semiotisches Problem ist. Die Existenz prä-semiotischer Wahrnehmungen, wie sie Rousseau im ›sentiment de soi‹¹⁴² und Lamartine in der »langue intérieure«¹⁴³ noch suchten, erweist sich als Illusion. Die Sprache selbst, ob die der Malerei oder der Dichtung, ist geheimnisvoll¹⁴⁴. Nun gilt es für den Autor bzw. den Maler, die im Zeichen und ihren Beziehungen zueinander liegenden Sinnpotentiale durch eine genaue Beobachtung und eine gezielte Meditation abzurufen und diese mit den Überlegungen und Empfindungen des Lesers bzw. Betrachters zu koordinieren. Die poetische Hieroglyphe der Moderne ist Eugène Delacroix zufolge nicht mehr wie bei den Ägyptern ein Zeichen, das symbolisch eine Idee repräsentiert, sondern über die Abbildung hinaus ein Anlass, mittels der Imagination »geheimnisvolle« Bedeutungen im Gesehenen zu erkennen:

Ces figures, ces objets, qui semblent la chose même à une certaine partie de votre être intelligent, semblent comme un pont solide sur lequel l'imagination s'appuie pour pénétrer jusqu'à la sensation mystérieuse et profonde dont les formes sont en quelque sorte l'hieroglyphe, mais un hieroglyphe bien autrement parlant qu'une froide représentation, qui ne tient que la place d'un caractère d'imprimerie.¹⁴⁵

Für Baudelaire liegt die Aufgabe der Kunst ebenfalls jenseits der Mimesis, da die Wirklichkeit an sich bereits ein »hieroglyphisches Wörterbuch« ist (»Ce monde-

140 Zu den entsprechenden Schwierigkeiten der Historiographie vgl. Kimmich, *Wirklichkeit als Konstruktion*.

141 Zu dieser Traumbildsprache in Gotthilf Heinrich Schuberts (*Die Symbolik des Traumes*, 1814) vgl. Aleida Assmann, »Ägyptische Alpträume bei Milton und De Quincey«, in: Seipel (Hrsg.), *Ägyptomanie*, S. 303–310, bes. S. 303 f. Vgl. auch Dieckmann, *Hieroglyphics*, S. 222–227.

142 Zu den Schwierigkeiten, auf die Rousseau dabei stößt, vgl. Koch, »*Mnemotechnik des Schönen*«, S. 29–44.

143 Vgl. dazu oben, S. 32.

144 Vgl. Werner Hofmann, »Zweierlei Hieroglyphen«, in: Seipel (Hrsg.), *Ägyptomanie*, S. 329–336, bes. S. 334. Vgl. auch Jochen Hörisch, »Vom Geheimnis zum Rätsel. Die offenbar geheimen und profan erleuchteten Namen Walter Benjamins«, in: A. Assmann/J. Assmann (Hrsg.), *Schleier und Schwelle*, Bd. 2, S. 161–178, bes. S. 166.

145 *Journal de Eugène Delacroix*, hrsg. von Joubin, Paris 1950, Bd. 2, S. 97 (Eintrag vom 17. Oktober 1853, Champrosay); Hervorhebung von mir. Vgl. auch Hofmann, »Zweierlei Hieroglyphen«, S. 334.

ci, – dictionnaire hiéroglyphique¹⁴⁶). Diese Hieroglyphen müssen dann ihrerseits durch die Imagination des Dichters bearbeitet werden:

Tout l'univers visible n'est qu'un magasin d'images et de signes auxquels l'imagination donnera une place et une valeur relative; c'est une espèce de pâture que l'imagination doit digérer et transformer.¹⁴⁷

In der künstlerischen Hieroglyphe, deren Signa Baudelaire auch unter dem Begriff der ›Allegorie‹ abhandelt¹⁴⁸, spiegelt sich eine scharfe Beobachtung der Dinge gepaart mit der subjektiven Verarbeitung ihrer Zeichenhaftigkeit. Die Auflösung von Subjekt und Objekt, von Innen und Außen, von gegenwärtiger und vergangener Erfahrung, fasst der Dichter mit dem Begriff des »surnaturalisme«¹⁴⁹. Eine solche übernatürliche Vision der dinglichen Zeichen ist für Baudelaire vor allem eine Stärke der Bilder Delacroix':

[...] doué d'une plus riche imagination, il exprime surtout l'intime du cerveau, l'aspect étonnant des choses, tant son ouvrage garde fidèlement la marque et l'humeur de sa conception. C'est l'infini dans le fini. C'est le rêve! et je n'entends pas par ce mot les caparnaüms de la nuit, mais la vision produite par une intense méditation [...] ¹⁵⁰

Ein solcher, auf eine genaue Beobachtung und Analyse gestützter, künstlich herbeigeführter Wachtraum hat einen epiphanischen Charakter. Er ist für Baudelaire eine poetische Hieroglyphe, in der das Geschaute – wie schon bei Delacroix – als Brücke zum Übernatürlichen gesehen wird:

[...] l'autre espèce de rêve! Le rêve absurde, imprévu, sans rapports ni connexions avec le caractère, la vie et les passions du dormeur! ce rêve, que j'appellerai hiéroglyphique, représente évidemment le côté surnaturel de la vie, et c'est justement parce qu'il est absurde que les anciens l'ont cru divin.¹⁵¹

In Stéphane Mallarmés Dichtung wird der Wirklichkeitsgehalt des poetischen Zeichens noch ein Stück weiter abgearbeitet. Für ihn steht der Begriff der

146 *Puisque réalisme il y a* (geschr. 1855), in Ch. B., *Œuvres complètes*, Bd. 2, S. 57–59, hier: S. 59.

147 *Salon de 1859*, in: *Œuvres complètes*, Bd. 2, S. 608–682, hier: S. 627.

148 Vgl. dazu detailliert Hans-Robert Jauß, »Baudelaires Rückgriff auf die Allegorie«, in: Walter Haug (Hrsg.), *Formen und Funktionen der Allegorie*. Symposium Wolfenbüttel 1978, (Germanistische Symposien Berichtsbände. 3), Stuttgart, J. B. Metzlersche Verlagsbuchhandlung, 1979, S. 686–700. Vgl. auch Steinhagen, »Zu Walter Benjamins Begriff der Allegorie«, S. 678 f.

149 Der von Heinrich Heine entlehnte Begriff taucht bei Baudelaire zum ersten Mal im *Salon de 1846* auf (in: *Œuvres complètes*, Bd. 2, S. 415–496, bes. S. 432).

150 *Salon de 1859*, S. 636 f.

151 *Les Paradis artificiels*. Opium et Hachisch (1860), in: *Œuvres complètes*, Bd. 1, S. 399–517, hier: S. 408 f. (Kap III, *Le Théâtre de Séraphin*). Laut Albert Béguin, *Ame romantique et le rêve*, Paris, José Corti, 1939, S. 111, bezieht sich Baudelaire auf Schuberts *Symbolik des Traumes* (vgl. dazu den Kommentar in *Œuvres complètes*, Bd. 1. S. 1376).

›Hieroglyphe‹, wie man ihn aus der Erinnerungsgeschichte Ägyptens kennt, unter negativen Vorzeichen. In seinem Richard Wagner zugeeigneten Sonett *Hommage* (1885) bezeichnet er die überkommene Dichtung als flügellos gewordene Hieroglyphe, als ein vormals faszinierendes Zauberbuch¹⁵², welches nunmehr in den Bücherschrank gehöre:

Notre si vieil ébat triomphal du grimoire,
Hiéroglyphes dont s'exalte le millier
A propager de l'aile un frisson familier!
Enfouissez-le moi plutôt dans une armoire!¹⁵³

Dichtung ist für Mallarmé nicht länger ein tiefenhermeneutischer Vorgang, eine orphische Erklärung der Erde (›L'explication orphique de la Terre‹¹⁵⁴). Ihm geht es um eine prozessuale Verwandlung der Wahrnehmungsobjekte. Im Lauf ihrer sprachlichen Bearbeitung werden sie als Objekte weitgehend zum Verschwinden gebracht, um reine Begrifflichkeiten hervortreten zu lassen:

A quoi bon la merveille de transposer un fait de nature en sa presque disparition vibratoire selon le jeu de la parole, cependant; si ce n'est pour qu'en émane, sans la gêne d'un proche ou concept rappel, la notion pure.¹⁵⁵

In diesem Prozess bringt sich der Dichter als Person zum Verschwinden. Er überlässt die Initiative den Worten:

L'œuvre pure implique la disparition élocutoire du poète, qui cède l'initiative aux mots [...] ils s'allument de reflets réciproques comme une virtuelle trainée de feux sur des pierreries [...].¹⁵⁶

Statt des Begriffes der Hieroglyphe benutzt Mallarmé für diese Dichtung die Bezeichnung ›Arabeske‹¹⁵⁷. Im Gewitterblitz des Verses (›la foudre du vers‹¹⁵⁸) leuchtet die totale Arabeske als allgegenwärtige, gleichsam von Wirklichkeitspunkten durchschossene Linie auf: ›la totale arabesque, [...] l'omniprésente

152 Zum ägyptischen Zauberbuch bei Mallarmé vgl. auch unten, S. 172.

153 Stéphane Mallarmé, *Œuvres complètes*, hrsg. von Henri Mondor und G. Jean-Aubry (Bibliothèque de la Pléiade. 65), Paris, Gallimard, 1945, S. 71, V. 5–8.

154 *Autobiographie* (1885), in: *Œuvres complètes*, S. 663.

155 *Variations sur un sujet. Crise de Vers* (1895), in: *Œuvres complètes*, S. 353–368, hier: S. 368. 156 S. 366.

157 Zur Verwandtschaft beider Begriffe bei Friedrich Schlegel vgl. Karl Konrad Pohlheim, *Die Arabeske*. Ansichten und Ideen aus Friedrich Schlegels Poetik, München/Paderborn/Wien, Verlag Ferdinand Schöningh, 1966, S. 32–35.

158 Mallarmé, *Crayonné au théâtre: Solennité* (1887), in: *Œuvres complètes*, S. 330–336, hier: S. 334.

Ligne espacée¹⁵⁹. Sie bringt im Spiel der Worte einen ekstatischen Grund hervor.

Die moderne Dichtung sieht sich mit der Dynamik einer unidirektional nicht mehr zu erfassenden Wirklichkeit konfrontiert. Angesichts dieser Dynamik erweitert sich das Bewusstsein des Betrachters dieser Wirklichkeit. Dem Dichter stellt sich die Aufgabe, die disparaten Strukturen des Bewusstseins im poetischen Bild in eine Gleichzeitigkeit zu bringen. Die Sukzessivität sprachlicher Aussagen muss in eine Simultaneität überführt werden¹⁶⁰, die die Vielgestaltigkeit des Bewusstseins spiegelt. Damit wird die Bildlichkeit der dichterischen Äußerung aufgewertet. Bilder aus der Erinnerung an Ägypten spielen in diesem Kontext eine herausragende Rolle. Die Ägyptenerinnerung liefert seit jeher Bilder, die durch ihre Fremdheit geeignet sind, die vertraute Welt als ein Anderes und Unverstandenes zu entwirklichen. Sie haben den auratischen Charakter eines Erhabenen, auf das der Betrachter mit Staunen und Enthusiasmus reagiert. Es ist eine Aura der Zeitenthobenheit und Ursprünglichkeit, die das Versprechen einer Überführung vergänglicher Erscheinungen in überzeitliche Vorstellungen beinhaltet. Die Erinnerungsbilder Ägyptens sind zudem von Interesse, da ihre Symbolsprache im langen Zeitraum von der Antike bis zum 19. Jahrhundert von hermeneutischen Überlegungen bestimmt war. Die kryptologischen Bildzeichen enthielten das Wissen über die All-Einheit der Welt. Das Interesse der Moderne an solchen Bildern erklärt sich auch daraus, dass sie trotz der positivistischen wissenschaftlichen Erkenntnisse der Ägyptologie in der öffentlichen Bildproduktion nicht nur im 19., sondern auch noch im 20. Jahrhundert auratisch weiterwirken¹⁶¹. Bilder Ägyptens sind somit in einem ganz besonderen Maße geeignet, Erinnerungsbewegungen der Moderne in die historische Tiefe auszulösen, um das Problem der ›membra disecta‹ der gegenwärtigen Welt zu reflektieren.

Gleichwohl geht es der Moderne nicht um eine Wiederentdeckung des mythischen Grundes. Anders als Thomas Mann, der in den 1926 bis 1942 entstandenen Josephsromanen angesichts des »zitathaften Lebens« des modernen Menschen ein »Zurückschwimmen ins Urbildliche« durchspielt, um die Einheit des Subjekts zu wahren¹⁶², ist die französische Dichtung in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts vom Schock der Zerrissenheit subjektiver Wahrnehmung geprägt. Die poetische Hieroglyphe soll diesen Schock zum Ausdruck bringen.

159 Mallarmé, *La Musique et les Lettres* (1894), in: *Œuvres complètes* S. 633–657, hier: S. 648.

160 Vgl. Paul Hofmann, *Symbolismus* (Uni-Taschenbücher. 526), München, Wilhelm Fink, 1987, S. 67.

161 Vgl. Suzanne L. Marchand, »The End of Egyptomania: German Scholarship and the Banalization of Egypt, 1830–1914«, in: Seipel (Hrsg.), *Ägyptomanie*, S. 125–134, und Endrödi, »Die Ewigkeit der Ägyptomanie«, S. 135–157.

162 Vgl. dazu Assmann, *Religion und kulturelles Gedächtnis*, S. 186 und S. 197.

Ihre Bilder sind stets verfremdete Bilder, die ikonographische Kodierungen in einer subjektiven Brechung zum Einsturz bringen. Die Erinnerungsbilder Ägyptens in der modernen Dichtung sind solche poetischen Hieroglyphen. Sie entlarven sich selbst als Trugbilder und sind Zeugnisse einer poetischen Dekonstruktionsarbeit, welche hermeneutische Reflexionen zur Entstehung von Wahrnehmung und Erinnerung sowie zu ihrer poetischen Verarbeitung freisetzen. Die Ägyptenbilder erweisen sich weitgehend als Spiegelungen ohne fixierbare Tiefendimensionen. Sie sind Beispiele einer sich in ihren Konturen abzeichnenden neuen Anthropologie. Der neue ›proteische‹ Mensch bewegt sich in unterschiedlichen Inszenierungen seiner selbst. Er bezieht aus fragmentarischen Selbstbildern multipler Identitäten¹⁶³. Er benutzt die Erinnerungsbilder Ägyptens, um sie mit subjektiven Erfahrungen zu durchsetzen und dadurch Reflexionen über die Vernetzung der Erscheinungen zur All-Einheit in horizontaler und vertikaler Dimension auszulösen. Die stets mehrdimensionalen Ägyptenbilder der Moderne bringen gründungsmythisch tief verwurzelte Vorstellungen und Diskurse in Bewegung. Sie setzen Überlegungen zur Problematik, aber auch Notwendigkeit gründungsmythischer Anschauungen frei. An einem Beispiel aus der Malerei lässt sich dies sinnfällig veranschaulichen.

Eines der bekannten Ägyptenbilder des 19. Jahrhundert ist das Gemälde *Ein Sphinxgesicht von heute* des österreichischen Orientalmalers Carl Leopold Müller aus den siebziger Jahren (Abb. 5). Auf den ersten Blick erscheint das Bild als eines der in der Malerei des Jahrhunderts zahlreichen, von der Woge des Orientalismus getragenen Porträts einer orientalischen Frau. Solche nach dem lebenden Modell gearbeiteten wirklichkeitsnahen Porträts finden sich bereits in der Abteilung »Costumes et portraits« des zweiten Bandes der *Description de l'Égypte*. Entsprechend dem kartographischen Grundansatz des Werks dienen sie dem Ziel, typologisierend Physiognomien der ägyptischen Bevölkerung zu erfassen. Auch Müllers Bild ist vom diesem enzyklopädischen Blick geprägt, wie er in Johann Caspar Lavaters *Physiognomischen Fragmenten zur Beförderung der Menschenkenntniß und der Menschliebe* (1775–1778) in systematischer Form vorzufinden ist. Der Titel des Bildes verweist jedoch noch auf eine andere Dimension. Die abgebildete Person, die gar nicht deutlich als Frau zu identifizieren ist, hat alle Züge der altägyptischen Königsköpfe. Ihr Profil springt von der Stirn bis zum Kinn hervor. Die unter waagerechten Augenbrauen liegenden Augen blicken schwer in die Tiefe des Raumes. Die Kopfbedeckung ähnelt dem altägyptischen Königskopftuch, welches die Stirn halb bedeckt und hinter den

163 Zu vollen Ausprägung dieser Anthropologie am Ende des 20. Jahrhunderts vgl. Jeremy Rifkin, *The Age of Access*, New York, Jeremy P. Tarcher / Putnam, 2000; deutsch: *Access. Das Verschwinden des Eigentums*, übers. von Klaus Binder und Tatjana Eggeling, Frankfurt a. M., New York, Campus Verlag, 2000, S. 270–274.



Abb. 5: Leopold Carl Müller, *Ein Sphinxgesicht von heute*, ca. 1860–1870, Öl auf Leinwand 69,2 x 129 cm, Österreichische Galerie Belvedere

Ohren herabfällt. Die auf dem Kopf des Pharaos befindliche Uräusschlange ist hier durch eine Stoffschlinge angedeutet. Damit verleiht der Maler dem androgynen ägyptischen Wesen die geheimnisvolle Aura der Sphinx, die in der Tradition für die kryptologisch gehütete Macht esoterischen Wissens steht¹⁶⁴. Der enzyklopädische Blick wird durch die zweite Bilddimension vom geheimnisvollen und undurchdringlichen Charakter der Person konterkariert. Das Bild enthält jedoch noch eine dritte Dimension, die die Figur wieder an die Gegenwart zurückbindet. Der Blick ist grüblerisch und ziellos nach unten gerichtet. Die herunterhängenden Schultern verraten Inaktivität. Die Person ist ganz mit sich selbst beschäftigt. Der Maler verzichtet weitgehend auf den Detailrealismus eines individuellen Porträts, um eine Befindlichkeit ins Bild zu setzen: Müllers *Sphinxgesicht von heute* erweist sich weniger als orientalische Schönheit denn als Melancholiker/in. Statt eines pittoresken Exotismus wird die Grundhaltung der Moderne, die Melancholie, zum Ausdruck gebracht. Dies geschieht ganz im Stil der modernen Malerei, die seit dem Beginn des 19. Jahrhunderts auf verweisende Zeichen, hier den traditionellen Melancholikergestus des auf die Hand aufgestützten Kopfes, verzichtet¹⁶⁵. Erinnerungsbilder Ägyptens wie Müllers *Sphinxgesicht von heute* sind palimpsestartige künstlerische Hieroglyphen. Sie haben einen gründungsmythischen Impetus, der nicht in eine zu fixierende Tiefendimension in Gestalt eines einmalig entschlüsselbaren Geheimnisses mündet, sondern eine Fülle von Bedeutungen freisetzt, deren Zusammenspiel weitere Sinndimensionen generiert. Der Mythos von der Hieroglyphe als einer Arcanschrift zur Bezeichnung letztendlicher Wahrheiten wird in der Moderne aufgegriffen, um jene vermeintlichen Gewissheiten gründungsmythischer Provenienz in Fluss zu bringen.

164 Zur Beschreibung dieser Dimension des Bildes von Müller vgl. Martina Haja, »Die Gesichter der Sphinx«, S. 136 f.

165 Vgl. dazu Busch, *Die notwendige Arabeske*, S. 32.

5. Der europäische Gründungsmythos von der Weisheit Ägyptens und die Dichtung Gérard de Nerval

5.1. Der *Voyage en Orient* als Versuch einer Initiation in die großen Mysterien

In den Werken Gérard de Nerval findet sich eine gedankliche Grundbewegung, die der Dichter immer wieder stilisiert und die somit seine gesamte Dichtung, die Reiseberichte, Erzählungen und Gedichte durchzieht. Diese gedankliche Bewegung lässt sich durch eine Anekdote veranschaulichen, die Nerval in der unmittelbar nach seinem Aufenthalt in der psychiatrischen Klinik in Passy (1853 – 1854) niedergeschriebenen Erzählung *Aurélia* berichtet. Nach einem Abend mit Freunden bietet der Maler Paul Chavanard dem Dichter an, ihn nach Hause zu begleiten, was Nerval mit dem Hinweis, er ginge noch nicht nach Hause, ablehnt. Die Antwort auf die Frage, wohin er denn gehe, lautet: »Vers l'Orient!«¹⁶⁶ Der Erzähler lässt sich, während Chavanard ihn zunächst noch beim Gang durch das nächtliche Paris begleitet, von den Sternen leiten:

Et pendant qu'il m'accompagnait, je me mis à chercher dans le ciel une Étoile, que je croyais connaître, comme si elle avait quelque influence sur ma destinée. L'ayant trouvée, je continuais ma marche en suivant les rues dans la direction desquelles elle était visible, marchant pour ainsi dire au-devant de mon destin, et voulant apercevoir l'étoile jusqu'au moment où la mort devait me frapper.¹⁶⁷

Die Orientierung an den Sternen bezeichnet die Suche des Erzählers nach einem vorbiblischen Wissen, welches der Überlieferung zufolge in Ägypten beheimatet ist. Dem Schicksal entgegen gehen heißt für Nerval, sich bis zum Tod von diesem vorbiblischen Wissen leiten zu lassen. Als Chavanard den Erzähler an einer Wegkreuzung zurückhalten will, kommt es zu einer Auseinandersetzung zwischen den beiden, die den Sprecher der Erzählung in einer traumhaften Über-

166 Gérard de Nerval, *Aurélia ou le rêve et la vie*, in: G. de N., *Œuvres complètes*, hrsg. von Jean Guillaume und Claude Pichois, 3 Bde., (Bibliothèque de la Pléiade. 89. 117. 97), Paris, Gallimard, 1984 – 1993, Bd. 3, S. 693 – 750, hier: S. 699.

167 Ebd.

steigerung der Szenerie zur Reflexion über die Suche nach dem vorbiblischen Wissen jenseits der christlichen Offenbarung bewegt:

Je croyais voir le lieu où nous étions s'élever, et perdre les formes que lui donnait sa configuration urbaine; – sur une colline, entourée de vastes solitudes, cette scène devenait le combat de deux Esprits, et comme une tentation biblique. – Non! disais-je, je n'appartiens pas à ton ciel. Dans cette étoile sont ceux qui m'attendent. Ils sont antérieurs à la révélation que tu as annoncée.¹⁶⁸

Nervals schriftstellerischer Impetus resultiert aus einer geschichtsphilosophischen Konzeption, die in der Spätaufklärung an die Stelle des christlichen Offenbarungsgedankens tritt. Seine Anschauungen und Bilder entstammen der Vorstellungswelt der Freimaurer des späten 18. Jahrhunderts. Die in dieser Vorstellungswelt verbreitete Verehrung der Göttin Isis als einer Gottheit des All-Einen, die dieser Anschauungswelt vertrauten Bilder von Isis-Prozessionen erinnern an die Weisheit Ägyptens, sind jedoch nicht wirklich ägyptischen Ursprungs, sondern vor allem hellenistischer Provenienz¹⁶⁹. Die religiösen Zeremonien des Isis-Kultes, die in der Antike außerhalb Ägyptens überall verbreitet waren und auf Wandmalereien in Pompei für Nerval nach der Rückkehr von seiner Orientreise im Jahre 1843 zu sehen waren¹⁷⁰, spielen im Mysterienkult der Freimaurer des 18. Jahrhunderts eine herausragende Rolle. Für die Illuminaten, Vertreter einer radikalen Aufklärung im Zeichen des Rationalismus, stand die Vorstellung einer Initiation in die Mysterien der Isis ganz im Zentrum ihres an der Vernunft orientierten Denkens. Sie sahen sich als Bewahrer und Überlieferer der ägyptischen Weisheit, die die Wahrheit über die all-eine Gottheit enthält. Als Ort der Geheimnisse dieser Göttin des All-Einen galten die Gräber im Tal der Könige sowie die große Cheopspyramide, die man durch unterirdische Gänge miteinander verbunden sah. In dieser unterirdischen Welt, die gleichsam als Grotte bzw. Krypta das Wissen und die Wahrheit aufbewahrte, hatte der Initiand in den Isis-Kult – so die Phantasien des 18. Jahrhunderts – mehrere Prüfungen zu bestehen, bevor er den Schleier der Göttin lüften durfte. In seiner für die Freimaurerbewegung grundlegenden Schrift *The Divine Legation of Moses demonstrated on the Principles of a Religious Deist* (1737–1741) unterscheidet der anglikanische Bischof William Warburton zwei Arten der Religion in der Zeit

168 Ebd.

169 Zum Folgenden vgl. Jan Assmann, *Die Zauberflöte*. Oper und Mysterium, München, Carl Hanser Verlag, 2005, S. 92 und S. 161 f.

170 Nerval beschreibt diese Eindrücke in der Erzählung *Isis* der Sammlung *Les Filles du Feu* (1854) (in: G. de N., *Œuvres complètes*, Bd. 2, S. 447–644, hier: S. 612–623). Zur Bedeutung des Isis-Kultes für die Freimaurerbewegung im 18. Jahrhundert äußert sich Nerval in den *Illuminés* (1852), einer Sammlung von Artikeln über bekannte Persönlichkeiten der Freimaurerbewegung (vgl. z.B. den Artikel *Cagliostro*, in: G. de N., *Œuvres complètes*, Bd. 2, S. 883–1162, hier: S. 1119–1134, bes. S. 1126).

vor der Offenbarung: die eines exoterischen Polytheismus, einer volkstümlichen Religion der differenzierten Erscheinungen der Gottheit, denen das einfache Volk huldigt, und die eines esoterischen Deismus, der wahren Religion, die das Wissen um die Fiktivität der Götter sowie die All-Einheit der Gottheit beinhaltet, das nur den Eingeweihten zugänglich ist und die vor dem Volk verborgen werden muss. Nach Warburton bedarf jeder Staat der Religion in Form der Vorstellung vom Weiterleben nach dem Tode sowie der Belohnung bzw. Bestrafung im Jenseits, ohne die das gesellschaftliche Gebilde nicht funktionieren würde. Die Elite des Staates schafft sich die Mysterien, um das Volk über die Fiktion der Götter und die Wahrheit des Göttlichen zu täuschen. Warburton greift eine Vorstellung des Clemens von Alexandrien von zwei Arten der Initiation auf: In einem kleinen Mysterium wird auf die Rolle des Mysten vorbereitet, in einem großem Mysterium befreit sich der Initiand in einem ersten Schritt von seinen Irrtümern, um dann in einem zweiten Schritt zur Schau der Wahrheit zu gelangen. Die Schriften der Freimaurer richten sich auf diese Ursprünge. In einer zentralen Schrift eines ihrer Vertreter, Antoine Court de Gébelin, wird dieses Geschichtsdenken sichtbar, da bereits der Titel *Le Monde primitif* (1773–1782) die Vorstellung erkennen lässt, aus dem Verfall der historischen Gegenwart zu den glücklichen Ursprüngen zurückzugelangen¹⁷¹.

Nervals 1843 unternommene Orientreise steht ganz im Zeichen solcher Anschauungen. Der Reisende sieht sich als Nachfolger des Orpheus, von dem der Mythos berichtet, er sei von seiner Ägyptenreise als Eingeweihter in die Mysterien Ägyptens nach Griechenland zurückgekehrt¹⁷². Nervals Reise, die er im *Voyage en Orient* (1851) beschreibt, stellt diese Fahrt unter das Vorzeichen einer Initiation in die Geheimnisse der ›vorsintflutlichen‹ – gemeint ist ›vorbiblisches‹ – Weisheit.

Ils [=Orphée, Moïse] pénétraient avec terreur dans ces sanctuaires étranges où s'élaboreait l'avenir des hommes, et ressortaient plus tard, le front ceint de lueurs divines, pour révéler à leurs peuples des traditions antérieures au déluge et remontant aux premiers jours du monde.¹⁷³

Für Nerval stellt der Monotheismus den zivilisationsgeschichtlichen Sündenfall par excellence dar. Jener Gott, wie er sich im Bilderverbot des dritten Gebots (2 *Moses* 20, 3) sowie im Anschluss an die Verehrung des Goldenen Kalbes durch die Israeliten (2 *Moses* 34, 17) präsentiert, ist für den Dichter der Feind der

171 Zu dieser Geschichtsauffassung vgl. Reinhard Koselleck, *Kritik und Krise*. Eine Studie zur Pathogenese der bürgerlichen Welt (Suhrkamp Taschenbuch Wissenschaft. 36), Frankfurt a. M., Suhrkamp Verlag, ³1979 (¹Freiburg/München, Alber, 1959), S. 118–115. Vgl. auch Assmann, *Die Zaubrerflöte*, S. 89.

172 Vgl. dazu ausführlich unten, S. 80–87 und S. 95–97.

173 *Voyage en Orient*, in: G. de N., *Œuvres complètes*, Bd. 2, S. 170–881, hier: S. 346.

Einbildungskraft und der poetischen Freiheit. Er ist damit verantwortlich für den Verfall der Kultur, der aus der Herrschaft Gottes über die Gedankenwelt des Europäers resultiert: »[...] ce Dieu jaloux a toujours repoussé le génie inventif et fécond, et donné la puissance avec le droit d'oppression aux esprits vulgaires.«¹⁷⁴ Die Wiedererweckung des Interesses für die polytheistische Götterwelt und die bacchantisch-dionysischen Riten der Antike in der Renaissance ist für Nerval ein erster Schritt der Befreiung der dichterischen Einbildungskraft und Rückkehr zu den Ursprüngen, die die Epikuräer, die Spinozisten, die Gassendisten sowie die Enzyklopädie fortgesetzt haben und die die Gegenwart nach der Französischen Revolution vollendet:

[...] l'aspiration nouvelle aux dieux, après les mille ans d'interruption de leur culte, n'avait-elle pas commencé à se montrer au XV^e siècle, que sous le nom de la Renaissance, l'art, la science et la philosophie se fussent renouvelés au souffle inspirateur des exilés de Byzance? [...] et déjà la semence nouvelle faisait sortir de terre les génies emprisonnés du vieux monde. [...] Le mouvement s'étendait déjà à l'Europe, semait en Allemagne les germes du panthéisme à travers les transitions de la réforme, l'Angleterre, à son tour, se détachait du pape, et dans la France, où l'hérésie triomphe [...] voilà toute une école de savants, d'artistes et de poètes, qui [...] ravivent sous toutes les formes la splendeur des olympiens. [...] les Poètes de la *Pléiade* sacrifient un bouc à Bacchus [...] ne vont-ils pas transmettre leur âme et leur pensée intime aux épiciens du grand siècle, aux spinosistes et aux gassendistes [...] jusqu'à ce qu'on va apparaître [...] l'Encyclopédie tout armée, achevant en moins d'un siècle la démolition du Moyen Âge politique et religieux?¹⁷⁵

Die Reise in den Orient steht denn erklärtermaßen ganz im Zeichen der Suche nach den gründungsmythischen Ursprüngen Europas, die der Sprecher vermittelt durch die Griechen und Römer im alten Ägypten (»La vieille Égypte«¹⁷⁶) vorzufinden hofft:

[...] n'est-ce pas toujours d'ailleurs la terre antique et maternelle où notre Europe, à travers le monde grec et romain, sent remonter ses origines? Religion, morale, industrie, tout partait de ce centre à la fois mystérieux et accessible, où les génies des premiers temps ont puisé pour nous la sagesse.¹⁷⁷

174 S. 723 f.

175 So Nerval in einer Besprechung der Schrift *La Thrécie, ou la seule voie des sciences divines et humaines, ou culte vrai de la morale* (1791) des Theosophen Quintus Aucler in den *Illuminés*, der sich mit der Initiation in die Weisheit sowie dem Orphismus beschäftigt (G. de N., *Quintus Aucler. Répertoire française. La Thrécie*, in: *Œuvres complètes*, Bd. 2, S. 1135–1162, hier: S. 1159). Vgl. dazu Michael Brix, *Les Déeses absentes. Vérité et simulacre dans l'œuvre de Gérard de Nerval*, mit einem Vorwort von Max Milner (Bibliothèque du XIX^e siècle. 19), Paris, Klincksieck, 1997, S. 163 f.

176 G. de N., *Voyage en Orient*, S. 345.

177 S. 346.

Der Sprecher des *Voyage en Orient* stilisiert seinen Aufenthalt in Kairo *expressis verbis* als Initiation in die Mysterien Ägyptens. Der Reisebericht beginnt mit der Beschreibung dieses Aufenthalts. Gleich zu Beginn des ersten Kapitels *Les Femmes du Caire* beschreibt der Sprecher die Verschleierung der Frau im modernen Ägypten. Die Herausforderung der Entschleierung dieses Geheimnisses versetzt den Reisenden in die Rolle des antiken Initianden in die Mysterien der Göttin Isis und verleiht dem gesamten Aufenthalt auf diese Weise eine mythische Tiefendimension:

Le Caire est la ville du Levant où les femmes sont encore le plus hermétiquement voilées. [...] La patience était la plus grande vertu des initiés. Arrêtons-nous, et cherchons à soulever un coin du voile austère de la déesse de Saïs.¹⁷⁸

Der Versuch, den Schleier der Göttin Isis zu lüften, beginnt beim Aufeinandertreffen des Protagonisten und einer Hochzeitsgesellschaft. Schon der Blick aus dem Fenster auf diese Gesellschaft greift das Motiv der Entschleierung auf, da die Vorhänge nur schemenhaft den nächtlichen Zug der Gesellschaft erkennen lassen (»[...] ce que je venais d'apercevoir à travers les dentelures de la fenêtre [...]«¹⁷⁹). Angetrieben von seiner Neugier, macht sich der Protagonist an die Verfolgung des Zuges. Hatte er bei seiner Ankunft in Kairo noch das Gefühl einer unendlichen Trauer und Langeweile verspürt (»Le soir de mon arrivée au Caire j'étais mortellement triste [...] j'allais passer là les six mois les plus ennuyeux de ma vie [...]«¹⁸⁰), so gewinnt die Teilnahme an der Hochzeit alsbald Züge einer rauschhaften Besessenheit (»[...] je voulais, quoi qu'il arrivât, poursuivre le cortège [...]«¹⁸¹). Der Hochzeitszug zieht durch das nächtliche Kairo, begleitet von Musikern, die melancholische Klänge gleich dem Knarren einer Tür hervorrufen, und von Männern mit lanzenartigen Fackeln umgeben sind¹⁸². Auf dem gespenstischen Zug wird zur Verwunderung des Europäers hochprozentiger Alkohol ausgeschenkt, der bei den Tänzerinnen, Musikern und Possenreißern sichtbare Wirkung hinterlässt¹⁸³. Der anfänglich von Kairo gelangweilte Europäer, der Melancholiker der zivilisierten Moderne, wird hier unmittelbar in eines jener rauschhaften dionysisch-bacchantischen Feste ver-

178 S. 260.

179 S. 264.

180 S. 262.

181 S. 254.

182 »Le cortège avançait fort lentement, au son mélancolique d'instruments imitant le bruit obstiné d'une porte qui grince [...] entouré d'hommes qui portaient des lances à feu.« (Ebd.)

183 »C'était de l'eau-de-vie [...] Comment comprendre que des mahométans fassent distribuer de telles liqueurs à leurs noces? [...] Il était cependant facile de voir que les almées, les musiciens et baladins du cortège avaient plus d'une fois pris part à ces distributions.« (S. 266)

setzt, deren Erfahrungshorizont der europäischen Moderne abhanden gekommen ist. Dass es sich dabei um einen ersten Schritt der Initiation handelt, wird deutlich, als die Hochzeit Züge einer Isis-Prozession gewinnt.

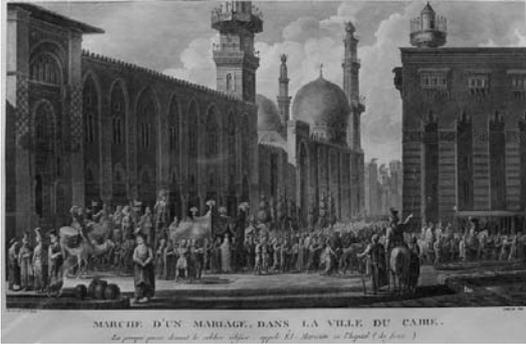


Abb. 6: Marché d'un mariage, dans la ville du Caire; aus: Constantin-François Volney, *Voyage Pittoresque de la Syrie, de la Phœnicie, de la Palestine, et de la Basse Egypte 1799 – 1800*, 3 Bde., hrsg. von Louis François Cassas, Paris 1800, Bd. 3, Tafel 63

Konnte Nerval bei der Beschreibung der Hochzeitsgesellschaft auf William Lanes Ägyptenreisebericht aus dem Jahre 1837¹⁸⁴ sowie auf die Bilderalben des Orientreisenden Constantin-François Volney zurückgreifen, dessen Darstellung einer Hochzeit in Kairo er als Quelle erwähnt¹⁸⁵ (Abb. 6), so haben bei der phantastischen Ausgestaltung des Hochzeitszugs zu einer Isis-Prozession andere Vorbilder Pate gestanden: angefangen bei Apuleius von Madauros *Goldenem Esel*, dessen Protagonist Lucius im 11. Buch eine solche Prozession sowie seine Initiation in die Mysterien der Göttin beschreibt, über den allseits bekannten frühauflärerischen Roman *Sethos* (1731) des Abbé Jean Terrasson bis hin zu den freimaurerischen *Recherches historiques et critiques sur les mythes du paganisme* von Emmanuel Joseph Guilhem de Clermont-Lodève, Baron de Sainte-Croix¹⁸⁶, der im Detail Einblicke in die unterschiedlichen antiken Mysterien gibt. Die Apotheose der Hochzeit im *Voyage en Orient* ist das Erscheinen der Braut als einer Lichtgestalt (»Enfin, au milieu d'une éblouissante clarté de torches«), die deutlich Züge der Göttin Isis annimmt:

Rien n'est étrange comme cette longue figure qui s'avance sous son voile à plis droits, grandie encore par une sorte de diadème pyramidal éclatant de pierreries.¹⁸⁷

184 *An Account of the Manners and Customs of the Modern Egyptians*, 2 Bde., London, Charles Knight, 1837.

185 S. 264.

186 2 Bde., hrsg. von Silvestre de Sacy, Paris, De Bure Frères, ²1817 (¹1784).

187 S. 265.

Nachdem der Reisende den Hochzeitszug verlassen hat, wird der Vergleich der Braut mit der Göttin Isis explizit gezogen:

Cette jeune Égyptienne [...] s'avance radieuse à travers la ville qui l'admire et lui fait cortège, étalant la pourpre et les bijoux d'une reine mais inconnue à tous, et mystérieuse sous son voile comme l'antique déesse du Nil.¹⁸⁸

Nervals bildliche Vorstellung der Göttin entspricht jenen Abbildungen, wie man sie in Ägypten zahlreich vorfindet.

Diese Stilisierungen zeigen deutlich, inwieweit der Autor seine Anschauungen der Vorstellungswelt der Freimaurer des späten 18. Jahrhunderts entnimmt. Durch seine Beteiligung an der Hochzeit vollzieht der Sprecher des *Voyage en Orient* den Vorstellungen des 18. Jahrhunderts zufolge den ersten Schritt der Einweihung in das große Mysterium. Der Protagonist erlernt schnell die rituellen Formeln der Hochzeitsgesellschaft (»[...] j'ouvrai la bouche comme les autres, imitant autant que possible les *eleyson* et les *amen* [...]«¹⁸⁹) sowie die rituellen Zeichen wie die der Berührung von Stirn, Herz und Mund. Anschließend bringt ihm sein Dolmetscher das – gleichsam als Zauberformel fungierende – arabische Wort *tayeb* bei, das er bei allen Gelegenheiten mangels weiterer Sprachkenntnisse gebraucht, um nicht aufzufallen. Eine erste Stufe der Erkenntnis, die Befreiung von Irrtümern der monotheistischen Glaubensformen, erreicht der Initiand alsbald angesichts des zu beobachtenden rituellen Synkretismus: Die der arabischen Gesellschaft entstammenden Mitglieder der koptischen Hochzeitsgesellschaft praktizieren Bräuche, die nicht nur an den Isis-Kult, sondern zugleich an die bacchantisch-dionysischen Feste der griechischen Antike erinnern. Obwohl es sich um eine koptische Hochzeit handelt, werden religiöse Bräuche praktiziert, die von einer Kultur zur anderen übersetzbar und austauschbar sind. Sie sind zur gleichen Zeit an einem Ort vorzufinden. Wie der antike Mysterie unterzieht sich der Reisende des *Voyage en Orient* alsdann mehreren Prüfungen. Am Ende der Prüfungen steht folgerichtig der Besuch der großen Cheops-Pyramide, die nicht nur den Blick in die historische Tiefe des alten Ägypten wirft, sondern zugleich auch die letzte Stufe des großen Mysteriums darstellt: die Schau der Wahrheit.

Der Aufstieg auf die Plattform der Großen Pyramide erscheint von Beginn an wie die letzte Prüfung des Initianden in Terrassons Roman *Sethos* als eine Luftprobe, die ihn in die Höhen des monumentalen Bauwerks führt¹⁹⁰. Der Reisende des *Voyage* betont den reinigenden und belebenden Effekt der Luft auf der Plattform der Pyramide (»L'air pur et vivifiant que l'on respire à cette

188 S. 269.

189 S. 266.

190 Zu den einzelnen Proben bei Terrasson vgl. Vf., »Ägypten im französischen Roman des 18. Jahrhunderts«, bes. S. 38 f.

hauteur [...]«¹⁹¹). Wie der antike Initiand ist er angesichts der Herausforderung des Aufstiegs von Staunen und Schrecken ergriffen (»[...] on admire et l'on s'épouvante.«¹⁹²). Explizit wird auf die tödlichen Gefahren dieses Abenteuers verwiesen: »Il y a quelque chose d'assez dangereux [...] et plus d'un voyageur s'y est rompu le crâne ou les membres.«¹⁹³ Auf der Plattform begegnet er einem preußischen Teilnehmer der Ägyptenexpedition von Lepsius. Mit diesem zusammen dringt er in das Innere der Pyramide bis in die »chambre du Roi«¹⁹⁴ vor, und, von dort zurückgekehrt, erklärt ihm der deutsche Wissenschaftler die vermeintliche Funktion dieses Bauwerks als einer Kultstätte der Einweihung in die Wahrheit. »Nul n'est plus fort qu'un Allemand sur les mystères de l'Antiquité.«¹⁹⁵ unterstreicht der Erzähler, durch den Nerval als Kenner der deutschen Literatur spricht und einen Hinweis auf die besonders im Deutschland und im Österreich des späten 18. Jahrhunderts zahlreichen freimaurerischen Abhandlungen über die antiken Mysterien gibt¹⁹⁶. Der Preuße erzählt dem Protagonisten unter Verwendung aller Details dieser Schriften sowie insbesondere Terrassons *Sethos*, welche Prüfungen der Initiand in der Pyramide zu bestehen hat, bevor er dann den Schleier der Isis lüften darf:

Là, son étonnement [der Initiand] était au comble en voyant s'animer cette froide statue dont les traits avaient tout à coup la ressemblance de la femme qu'il aimait le plus ou de l'idéal qu'il s'était formé de la beauté la plus parfaite.¹⁹⁷

Die Schau der Wahrheit beschränkt sich dann auf einen kurzen Moment, bevor sich die Betrachtung – oder besser Erahnung – des Göttlichen, All-Einen erneut dem Blick entzieht:

Au moment où il tendait les bras pour la saisir, elle s'évanouissait dans un nuage de parfums. [...] Un seul regret lui était resté, c'était de n'avoir admiré qu'un instant la divine apparition qui avait daigné lui sourire. Ses rêves allaient la lui rendre.¹⁹⁸

Ziel der Initiation ist die Verwandlung des Mysten zu einem inneren Menschen. Nach den gefährlichen und schmerzvollen Prüfungen, die er allein auf sich gestellt durchlaufen muss, gewinnt er durch die Epiphanie eine neue Identität, die ihm eine neue Stellung in der Gemeinschaft sichert. Durch die symbolische Erleidung des Todes in den Prüfungen der unterirdischen Welt weiß er vom Fortleben nach dem Tode und erhält die Aufgabe der Bewahrung und Verbrei-

191 S. 387.

192 S. 383.

193 S. 387.

194 S. 389.

195 Ebd.

196 Zu den zahlreichen Schriften vgl. Assmann, *Die Zauberflöte*, bes. S. 155 – 160.

197 S. 392.

198 S. 392 f.

tung dieses religiösen Gedankens, um den Fortbestand der Gesellschaft zu sichern. Die Tatsache, dass die Göttin der All-Einheit nur für einen kurzen Moment zu sehen und nicht zu ergreifen ist, wird den Mysten zur ständigen Suche nach der Wahrheit unter Zuhilfenahme der Phantasie seiner Träume anstacheln. Diese von ihrem philosophischen Hintergrund her platonischen Vorstellungen der Läuterung durch eine innere Wandlung äußert auch Terrasson in *Sethos*, dessen Held durch die gelungene Initiation zu einer Lichtgestalt wird:

Quiconque fera cette route seul, et sans regarder derrière lui, sera purifié par le feu, par l'eau, et par l'air; et s'il peut vaincre la frayeur de la mort, il sortira du sein de la terre, il reverra la lumière, et il aura droit de préparer son âme à la révélation des mystères de la grande déesse Isis.¹⁹⁹

Die Initiation des Reisenden im *Voyage en Orient* nimmt dagegen letzten Endes einen völlig anderen Verlauf. Auch er beginnt seinen Weg mit der Vorstellung der inneren Wandlung, um wie die antiken Mysten, wie Orpheus und Moses (»Ainsi Orphée, ainsi Moïse«²⁰⁰), nach der Schau der Wahrheit die unterirdischen Kultstätten als Lichtgestalt und Verkünder der vorbiblischen Wahrheiten verlassen zu können:

Ils pénétraient avec terreur dans ces sanctuaires étranges où s'élaborait l'avenir des hommes, et ressortaient plus tard, le front ceint de lueurs divines, pour révéler à leurs peuples des traditions antérieures au déluge et remontant aux premiers jours du monde.²⁰¹

Die Schau der Wahrheit entpuppt sich für den Protagonisten des *Voyage* jedoch weitgehend als Ernüchterung, als eine »peau de chagrin«. Dem Mysten des *Voyage* ist letztendlich die Erfahrung der Initiation verwehrt; sie wird ihm nur in einem Bericht übermittelt, in dem er einen »récit imagé«²⁰² erkennt. Genau genommen ist der Protagonist des *Voyage* in der Großen Pyramide am weitesten von seiner Initiation entfernt. Er durchläuft bei seiner Ägyptenreise den Weg einer zunehmenden Entfernung von der Göttin des All-Einen: Glaubte er zu Beginn seines Aufenthaltes noch der Enthüllung der Isis in Gestalt der Braut beizuwohnen, führen alle weiteren Prüfungen zu immer größeren Enttäuschungen. Als er auf der Straße den Aufführungen einiger Tänzerinnen beiwohnt, einer jener rauschhaften Veranstaltungen, bei denen er die Enthüllungen der Göttin erwartet, muss er bei näherer Betrachtung erkennen, dass es sich um männliche Tänzer handelt:

199 *Sethos, histoire ou vie tirée des monuments anecdotes de l'ancienne Égypte: Traduit d'un manuscrit grec*, 6 Bde., Paris, d'Hautel, 1813, Bd. 2, Buch 3, S. 19. Vgl. auch Assmann, *Die Zauberflöte*, S. 220–230.

200 S. 346.

201 Ebd.

202 S. 393.

Il y en avait deux fort belles, [...] mais la troisième, il faut bien le dire, trahissait un sexe moins tendre avec une barbe de huit jours: de sorte qu'à bien examiner les choses [...] il me fut possible de distinguer mieux les traits des deux autres, je ne tardai pas à me convaincre que nous n'avions affaire là qu'à des almées... mâles.²⁰³

Der Initiand des *Voyage en Orient* geht den Weg einer fortwährenden Ernüchterung, ohne irgendeinen inneren Wandel zu vollziehen. Die Feststellung zu Beginn, dass der normale Ägyptenreisende das Land von einem Punkt zum anderen bereist, um letztlich doch nur weitere Enttäuschungen vorzufinden, die ihm die Wissenschaft bereitet²⁰⁴, trifft in vollem Maße auch auf den Reisenden des *Voyage* zu. So steht denn der Gang zu den Pyramiden am Ende des Ägyptenaufenthaltes von vorneherein im Zeichen von Morbidität und Dekadenz. In Begleitung des französischen Konsuls, der in Abwandlung des Diktums: »Neapel sehen und sterben« nach seinem langen Kairoaufenthalt wenigstens einmal vor seinem Tod die Pyramiden sehen will²⁰⁵, begibt sich auch der Protagonist – geprägt durch seine bisherigen Initiationserfahrungen in einer ähnlich resignativen Haltung – zu jener Stätte, an der die Antike und in der Folge die europäische Geschichte ihren kulturellen Anfang genommen hat: »Avant de partir, j'avais résolu de visiter les pyramides [...]«²⁰⁶ Je näher er den Pyramiden kommt, umso unscheinbarer sind diese (»Plus on approche, plus ces colosses diminuent.«²⁰⁷). Die Szenerie gestaltet sich zunehmend als Grotteske: Von vier Arabern wie ein Bündel von Stufe zu Stufe emporgestoßen, nimmt der Blick auf die Inschriften englischer Touristen auf der Plattform der Luftprobe jedwede Würde. Der Protagonist rückt nach und nach in die Rolle eines Entlarvers moderner wie antiker Mythen: Napoleon, von Nerval ansonsten stets mit mythischen Zügen versehen, habe wohl, so heißt es angesichts des unwürdigen Aufstiegszeremoniells, in Wirklichkeit auf die Erklommung der Pyramide verzichtet und seine berühmten Worte: »quarante siècles vous contemplant« nur in der Ebene gesprochen²⁰⁸. Und der Mythensynkretismus des Preußen, der erklärt, Moses, Orpheus und Pythagoras hätten allesamt die Prüfungen des Initianden in die ägyptischen Isis-Mysterien durchlaufen, wird vom Protagonisten mit der ungläubigen Feststellung kommentiert: »Avec ce système [...] il est

203 S. 308.

204 S. 260: »Il abandonne le Caire [...] et se hâte d'aller vers les cataractes du Nil chercher d'autres déceptions que lui réserve la science [...]«

205 S. 382: »Je le savais malade depuis longtemps, et il m'avait dit lui-même qu'il voulait du moins voir les pyramides avant de mourir.« Der Konsul gibt kurz vor dem Erreichen der Pyramiden sein Vorhaben aus gesundheitlichen Gründen auf. Der Reisende erfährt, dass er wenig später verstorben ist.

206 Ebd.

207 S. 383.

208 Vgl. S. 385.

possible d'expliquer matériellement toutes les religions.«²⁰⁹ Den Beteiligten bleibt angesichts des ohnehin wenig befriedigenden Ausflugs ins Innere der Cheops-Pyramide (»notre exploration, assez peu satisfaisante«²¹⁰) nur die Wahl, sich die Aufführung der Mozart'schen *Zauberflöte* in den unterirdischen Gewölben vorzustellen. Angesichts der wenig überzeugenden Erzählungen des Preußen von der Einweihung des Mysten in die Wahrheit lautet dessen Antwort auf die erneut kritische Frage des Reisenden: »Mais qu'y gagnerons-nous?«:

Rien. Nous venons seulement de passer deux heures en causant d'origines et d'histoire.²¹¹

Die Bilanz des Reisenden nach Ägypten, der sich dort der Initiation in den Mysterienkult unterwerfen will, ist somit ernüchternd. Die Geschichten, die die Freimaurerbewegung des 18. Jahrhunderts noch vehement bewegt haben, eignen sich in der Mitte des 19. Jahrhundert nur noch zu einem Gespräch beim Picknick zweier europäischer Touristen auf der Plattform der großen Pyramide. Sie sind allenfalls noch als Thema für die Oper geeignet, der damit zugleich der Status eines den Alltag des Europäers kompensierenden Mediums zugewiesen wird. Die Abreise des Sprechers aus Kairo ist somit geprägt vom Eindruck des unwiderbringlich Verlorenen:

Ce Caire-là gît sous la cendre et la poussière; l'esprit et les progrès modernes en ont triomphé comme la mort. [...] L'Orient d'autrefois [...] est dans son dernier jour; il peut dire comme un de ses sultans: »Le sort a décoché sa flèche; C'est fait de moi, je suis passé!«²¹²

Aufgebrochen, um einen End- und Fixpunkt seiner fortwährenden Suche zu finden, sieht sich der Reisende des *Voyage en Orient* um dieses Ziel gebracht: »En Afrique, on rêve de l'Inde comme en Europe on rêve de l'Afrique; l'idéal rayonne toujours au delà de notre horizon actuel.«²¹³ Der Europäer der Moderne als Myste, der seine Melancholie durch die Wiederentdeckung des Dionysischen und der göttlichen All-Einheit zu überwinden sucht, wird auch in Ägypten seine melancholische Grundstimmung nicht los:

Le soleil noir de la mélancholie, qui verse des rayons obscurs sur le front de l'ange rêveur d'Albert Dürer, se lève aussi parfois aux plaines lumineuses du Nil [...]«²¹⁴

Im *Voyage en Orient* wird der Gründungsmythos von den kulturellen Ursprüngen Europas in der Weisheit Ägyptens durch die Mythenkritik des Pro-

209 S. 395.

210 S. 389.

211 S. 395.

212 S. 396 f.

213 S. 365.

214 S. 301.

tagonisten, diesem »fils d'un siècle déshérité d'illusions«²¹⁵ *ad absurdum* geführt. In einem Brief an Théophile Gautier von Ende August 1843 zieht Nerval eine ernüchternde Bilanz seiner Reise in den Orient. Das wahre Kairo ist nur noch das der Oper, der in Paris gelegenen Zufluchtstätte der Träume:

Ô mon ami! [...] Moi, j'ai déjà perdu, royaume à royaume, et province à province, la plus belle moitié de l'univers, et bientôt je ne vais plus savoir où réfugier mes rêves; mais c'est l'Égypte que je regrette le plus d'avoir chassée de mon imagination pour la loger tristement dans mes souvenirs! [...] Je retrouverai à l'Opéra le Caire véritable, l'Égypte immaculée, l'Orient qui m'échappe, et qui t'a souri d'un rayon de ses yeux divins.²¹⁶

5.2. Das Sonett *El Desdichado* und die Auslotung gründungsmythischer Dimensionen europäischer Identität

Im Jahre 1853 hinterlässt Gérard de Nerval in der Redaktion der Zeitschrift *Le Mousquetaire* eine Notiz an den Herausgeber, seinen Freund Alexandre Dumas, den er dort nicht angetroffen hatte. Dabei handelt es sich um das Sonett *El Desdichado*, eines der ersten großen Programmgedichte der Moderne. Das symbolistische Gedicht, das Nerval als Visitenkarte hinterlegt, ist eine Montage aus Zitaten eigener und fremder Texte, Anspielungen auf eigene Erlebnisse, historische Figuren sowie auf Bilder. Es ist ein Gedicht über das moderne Subjekt auf der Suche nach seiner Einzigartigkeit, seiner Besonderheit, die in einer profunden Enttäuschung mündet²¹⁷. Alles, was dieses Subjekt über sich in Erfahrung bringen kann, ist sein Verhaftetsein im vorgefundenen Code, seine Verstrickung in die Sprache sowie in bereits vorhandene Anschauungsmuster²¹⁸. Mit jedem neuen Anlauf, etwas über sich in Erfahrung zu bringen, ruft der Sprecher eine Anschauung auf, die bereits in sprachlichen, bildlichen oder literarischen Floskeln irgendwo präfabriziert ist. Das Gedicht gerät somit zu einem Streifzug durch die europäische Literatur- bzw. Kulturgeschichte auf der Suche des Ichs nach seinem Ursprung. Der Sprecher begibt sich auf eine Reise, die ihn aus der Dunkelheit zum Licht führen soll. Bei dieser Reise – dies hat die

215 S. 237.

216 G. de N., »Correspondance générale«, in: G. de N., *Œuvres*, hrsg. von Albert Béguin und Jean Richer (Bibliothèque de la Pléiade. 89), Paris, Gallimard, 1952–1956, Bd.1 (1952): S. 739–1114, hier: »Lettre à Théophile Gautier (fin août 1843)«, S. 877–883, bes. S. 881 f.

217 Zur Interpretation des Gedichts vgl. zuletzt Carola Erbertz, »Der zerstückelte Orpheus. Weshalb man Gérard de Nervals *El Desdichado* als Beginn der modernen Lyrik lesen kann«, *Romanistische Zeitschrift für Literaturgeschichte* Bd. 25 / 2001, S. 339–356.

218 Vgl. dazu den grundlegenden Aufsatz von Küpper, »Zum romantischen Mythos der Subjektivität«, S. 160–163.

Literatur zu Nerval bislang nicht gesehen – handelt es sich um die Initiation des lyrischen Ichs, welches versucht, in die Mysterien der letzten Dinge einzudringen und sich dabei selbst zu verwandeln. Im Zentrum dieser Reise steht folgerichtig die Erinnerung an Ägypten, die Ursprungsstätte der Religion der Vernunft und der Einweihung in die Mysterien.

El Desdichado

Je suis le ténébreux, – le veuf, – l'inconsolé,
Le prince d'Aquitaine à la tour abolie:
Ma seule étoile est morte, – et mon luth constellé
Porte le *Soleil noir* de la *Mélancolie*.

- 5 Dans la nuit du tombeau, toi qui m'as consolé,
Rends-moi le Pausilippe et la mer d'Italie,
La fleur qui plaisait tant à mon cœur désolé,
Et la treille où le pampre à la rose s'allie.

- 10 Suis-je Amour ou Phébus ?... Lusignan ou Biron?
Mon front est rouge encor du baiser de la reine;
J'ai rêvé dans la grotte où nage la sirène...

Et j'ai deux fois vainqueur traversé l'Achéron:
Modulant tour à tour sur la lyre d'Orphée
Les soupirs de la sainte et les cris de la fée.²¹⁹

Wie bei allen Reisenden in die Unterwelt steht auch die Fahrt des Sprechers bei Nerval im Zeichen einer Identitätsfindung. Das lyrische Ich ist auf der Suche nach einer gründungsmythischen Erzählung, mit der es diese Identität für sich zu fassen und für Außenstehende plausibel zu machen vermag. Der Held der Vergil'schen *Äneis*, eines der großen Vorbilder der Reise in die Unterwelt, ist, wie der Sprecher des *Desdichado*, ein vom Schicksal Getriebener – »fato profugus« (V. 2) –, der furchtbare Kämpfe ausfechten muss (»multa quoque et bello passus« [V. 5]). Er ist aber zugleich der im Auftrag der Götter treu und pflichtbewusst handelnde Gründer Laviniums (»insignem pietate virum« [V. 10]) und somit ein Held, der die Grundlagen des römischen Reichs und der Verbreitung des Christentums schafft. Die substantialisierte »mutatio vitae« des trojanischen Helden vom Vertriebenen zum Reichsgründer gibt ihm nicht nur eine Identität, sondern verleiht dieser Identität zugleich den Status eines europäischen Gründungsmythos. Nicht anders liegt der Fall bei Dante Alighieri, jenem anderen großen Unterweltreisenden, dessen Jenseitsfahrt nicht nur ihm selbst den Einblick in die »Rechtsmetaphysik« der Schöpfung vermittelt²²⁰, sondern den

219 *Les Chimères*, in: G. de N., *Œuvres complètes*, Bd. 3, S. 645.

220 Vgl. dazu das immer noch grundlegende Buch von Hugo Friedrich, *Die Rechtsmetaphysik der Göttlichen Komödie*, Frankfurt a. M., Klostermann, 1941.

Zeitgenossen in Form einer Vision die Gründungspfeiler eines christlichen Europas im Zusammenspiel von weltlicher und spiritueller Herrschaft vor Augen führt. Der Sprecher Nervals geht zeitlich noch weiter zurück: Seine Suche nach einer gründungsmythischen Fundierung seiner Erfahrungen führt über die Grenzen des Christentums hinaus zu dessen Wurzeln in Ägypten, dem vermeintlichen Ursprung der Weisheit.

Die meisten Bilder des *Desdichado* sind, soweit dies überhaupt möglich ist, von der Forschung identifiziert und als Anspielungen auf literarische und künstlerische Zeugnisse der europäischen Kultur sowie auf biographische Erlebnisse Nervals verortet worden. Um nur einige maßgebliche Bilder zu nennen: Die Titelfigur des *Desdichado* stammt aus dem Roman *Ivanhoe* (1820) von Walter Scott und bezeichnet dort einen um sein Leben gebrachten Ritter. In der *Préface* der Dumas gewidmeten Erzählungen *Les Filles du Feu* (1854), als deren Anhang die das Gedicht enthaltende Sammlung *Les Chimères* erscheint, hatte Nerval ähnliche Stilisierungen wie im Gedicht für seine halluzinatorischen Gemütszustände gewählt: »Ainsi, moi, [...] le prince ignoré, l'amant mystérieux, le déshérité, [...] le beau ténébreux [...]«²²¹ Dort erklärt er, wie er nach und nach seine früheren aus literarischen und kulturellen Erfahrungen resultierenden imaginären sowie seine gelebten Zustände durchspielt: »Du moment que j'avais cru saisir la série de toutes mes existences antérieures, il ne m'en coûtait pas plus d'avoir été prince, roi, mage, génie et même Dieu [...]«²²² Vers 3 spielt an auf das Ende von Hoffnung und Liebe, verkörpert durch den Venusstern, allesamt bevorzugte Themen der überlieferten Liebesdichtung, die wiederum durch die Laute personifiziert wird. Das Oxymoron der schwarzen Sonne symbolisiert den Weg des Sprechers zwischen Licht und Finsternis. Das Bild wird von Nerval im Bericht seiner Reise in den Orient mit der Gravur *Melencolia I* von Albrecht Dürer in Verbindung gebracht²²³, womit das lyrische Ich sich als typischer Repräsentant der melancholischen Grundstimmung der Moderne erweist. Der Venusstern, der verlassene Turm und die Sonne sind zudem Arkana des Tarot, die im Kontext der Suche nach der Ursprache im 18. Jahrhundert in den Blick der Freimaurer geraten und den Schriften des Freimaurers Court de Gébelin zufolge das geheime Wissen der Ägypter aufbewahren²²⁴. Und die Erwähnung des neapolitanischen Berges Posillipo mit seiner

221 À Alexandre Dumas, in: G. de N., *Œuvres complètes*, Bd. 3, S. 449–458, hier: S. 452 (Hervorhebungen von mir). Vgl. auch die Anmerkungen zu *El Desdichado* der Pléiade-Ausgabe von Jean-Luc Steinmetz in den *Œuvres complètes* Bd. 3, S. 1277.

222 S. 451.

223 »Le soleil noir de la mélancholie, qui verse des rayons obscurs sur le front de l'ange rêveur d'Albert Dürer« (in: *Œuvres complètes*, Bd. 2, S. 301). Vgl. dazu oben, S. 77.

224 Vgl. insbesondere dessen zwischen 1773 und 1781 in neun Bänden veröffentlichte Schrift *Le*

unter Augustus gebrochenen ›Grotta Vecchia‹, an deren Eingang sich das Grab Vergils befindet, erinnert nicht nur an den Aufenthalt Nervals in Neapel im Anschluss an seine Orientreise, sondern konnotiert zugleich die Vorstellung einer Fahrt des Sprechers in die Unterwelt. Die Verwandlungen des lyrischen Ichs münden in eine räumliche und in eine personelle Mitte: Im räumlichen Zentrum des Gedichts steht die Grotte als Ort des Übergangs in eine jenseitige Welt, im personellen Zentrum der griechische Sänger Orpheus²²⁵. Nervals *Desdichado* erweist sich somit als ein Schwellentext, der jenseitige und diesseitige, antike und moderne Vorstellungen in Verbindung bringt. Und dieser Synkretismus hat seine Wurzeln in der Erinnerungsgeschichte Ägyptens.

Auf den ersten Blick gewinnt man den Eindruck, dass Nerval vor allem auf jenen Teil des Orpheus-Mythos abzielt, in dem von der Zerstückelung des griechischen Dichters die Rede ist. Der mythischen Erzählung zufolge, die insbesondere durch Vergils *Georgica* bekannt ist, wird Orpheus nach der vergeblichen Befreiung seiner Gattin Eurydike aus dem Hades von thrakischen Frauen anlässlich eines Bacchus-Festes zerstückelt, da er sich durch die Treue zu seiner Gattin der Liebe verweigert²²⁶. Ovids *Metamorphosen*, die andere zentrale Übermittlungsquelle des Stoffes, räumen dieser Erzählung dann einen weit größeren Raum ein²²⁷. Der Bezug zur Zerstückelung des thrakischen Sängers liegt in der Zerrissenheit des modernen Subjekts, die Nervals Sonett dem Leser vor Augen führt. Der Sprecher spielt eine ganze Fülle von Modellen einer möglichen Identität durch, ohne sich auf eine Rolle festlegen zu können. Die entscheidende Frage in V. 9: »Suis-je Amour ou Phébus ?...« zeigt den Sprecher hin- und hergerissen zwischen einem in die Leidenschaft verstrickten Liebenden, symbolisiert durch die Personifikation des Liebesgottes Amor, sowie einem Seher und Übermittler der Wahrheit, verkörpert durch Phöbus Apoll. Jenes »Modulant tour à tour« aus V. 13 lässt alsdann die Zerrissenheit des Sprechers erkennen. Es handelt sich um eine Personifikationsallegorie des Dichter-Sängers, der die im Gedicht vorgestellten verschiedenen Identifikationsmöglich-

Monde primitif, analysé et comparé avec le monde moderne, considéré dans l'histoire naturelle de la parole; ou, Origine du langage et de l'écriture, 9 Bde., Paris, Boudet, 1773 – 1781.

225 Dies hat insbesondere Karlheinz Stierle gezeigt: *Dunkelheit und Form in Gérard de Nervals Chimères* (Theorie und Geschichte der Literatur und der Schönen Künste. 5), München, Wilhelm Fink, 1967, S. 112.

226 Vgl. Virgil, *Georgics*, hrsg. von Roger Aubrey Baskerville, Oxford, Clarendon Press, 1990, Buch 4, V. 520 – 523.

227 Vgl. Ovid, *Metamorphosen* in: *Ovid in Six Volumes* (The Loeb Classical Library), Cambridge / London, Bd. 2: Buch 11, V. 10 – 11, V. 42. Zur Rezeption dieses Mythos vgl. neuerdings Bernhard Huss, »Orpheus«, in: Maria Moog-Grünwald (Hrsg.), *Mythenrezeption. Die antike Mythologie in Literatur, Musik und Kunst von den Anfängen bis zur Gegenwart* (*Der Neue Pauly*. Supplemente Bd. 5), Stuttgart/Weimar, Metzler, 2008, S. 522 – 537, bes. S. 522 f.

keiten nicht zu einer einheitlichen Sicht zusammenführen kann und in der Rolle eines *Desdichado* die Vervielfältigung seines Ichs als Verlust erfährt²²⁸.

Nun hat der Orpheus-Mythos jedoch noch eine weitere, ägyptische Dimension, die die Einordnung des Gedichts in die kleine als ›Chimères‹ bezeichnete Gedichtsammlung auf ganz andere Art sinnfällig macht. Sie speist sich aus anderen Überlieferungsquellen als Vergil und Ovid. Diese Überlieferung ist Nerval insbesondere aus seiner eigenen Zeit sowie dem vorangehenden 18. Jahrhundert gegenwärtig. Orpheus ist nicht nur der Dichter und Sänger, der in der Trauer über den Verlust der Gattin Eurydike kraft seines Gesangs in der Lage ist, Bäume zu entwurzeln und wilde Tiere zu zähmen. Er ist auch ein Religionsstifter, Theurge und Erfinder bacchantisch-dionysischer Mysterienspiele, die er aus Ägypten nach Griechenland mitgebracht hat. Orpheus ist ein von den ägyptischen Priestern in die Mysterien der Theologie Eingeweihter. Er hat den Prozess der Initiation in die Weisheit der Ägypter durchlaufen. Erst in dieser Doppelrolle aus Sänger und Dichter auf der einen Seite und Religionsstifter auf der anderen Seite entwirft der Mythos von Orpheus seinen vollen Sinn. Durch die Doppelrolle wird Orpheus zu einem Mischwesen, zu einer Chimäre. Und diese Doppelrolle spielt das Sonnet *El Desdichado* der *Chimères* aus.

Seit dem 5. bzw. 6. Jahrhundert vor Christus ist Orpheus in Griechenland als Mysterienstifter bekannt²²⁹. Die Hauptfigur dieser Mysterien ist Dionysos, den Orpheus in Ägypten als Osiris in entsprechenden kultischen Zusammenhängen kennengelernt hat. Überliefert ist diese Erzählung des Mythos besonders in den historischen Schriften des Diodorus von Sizilien, der sich seinerseits auf die Geschichte Ägyptens des in Ägypten lebenden Hekataios von Abdera, einem Zeitgenossen Alexanders des Großen, stützt. Danach hat Orpheus Ägypten bereist und insbesondere die Bestattungsriten der Ägypter mit nach Griechenland gebracht²³⁰. Aus Osiris wurde in Griechenland Dionysos, aus Isis Demeter. Diodorus vermerkt, dass Orpheus' Adaptation der ägyptischen Bräuche zahlreiche auf eigene Erfindung zurückgehende Umformungen und Ausschmückungen enthält²³¹. Das Verbreitungsgebiet der Orphik ist neben dem griechischen Westen insbesondere Unteritalien und Sizilien²³². Charakteristikum der orphischen Theogonie sind die Chimären, phantastisch-tierische Mischgestalten, die den Einfluss der ägyptischen Kultur in Griechenland und in

228 Vgl. insbes. Erbertz, »Der zerstückelte Orpheus«, S. 351.

229 Vgl. dazu den Artikel »Orpheus« von Friedrich Münzer in *Paulys Realencyklopädie der Classischen Altertumswissenschaft*, hrsg. von Georg Wissowa / Wilhelm Kroll / Karl Mittelhaus / Konrat Ziegler / Kurt Witte, 1. Reihe, 24 Bde., 2. Reihe, 10 Bde., 15 Supplementbde., Stuttgart, Metzler, 1893–1978, Bd. 28,1, Sp. 1200–1316, bes. Sp. 1238.

230 Vgl. *Diodori Siculi Bibliotheca historica* I, 96, 4.

231 Vgl. ebd. I, 92, 3.

232 Vgl. Münzer, »Orpheus«, Sp. 1246.

Unteritalien bezeugen²³³. Die Überlieferungsquellen dieser Theogonie sind insbesondere Goldblättchen, die man in unteritalienischen Gräbern als Grabbeigabe gefunden hat. Sie enthalten neben Aussagen zur Identifikation des Toten Handlungsanweisungen zur Erhaltung der Seele auf dem Weg in die Unterwelt. Eine weitere Überlieferungsquelle ist der 1962 in Makedonien gefundene *Papyrus Deverni*, der den Kommentar eines orphischen Gedichts enthält.

Im französischen 18. Jahrhundert wird die mythische Erzählung vom Religionsstifter ›Orpheus‹ vor allem durch den frühaufklärerischen Roman *Sethos* (1731) des Abbé Jean Terrasson überliefert, der sich in Freimaurerkreisen höchster Popularität erfreut und – wie insbesondere Assmann gezeigt hat – vor allem Mozart zu zahlreichen Motiven seiner *Zauberflöte* (1791) inspiriert hat. Im Stil der euhemeristischen Mythenkritik der Frühaufklärung seines Freundes Bernard le Bovier de Fontenelle²³⁴ erzählt Terrasson, ein an Descartes geschulter Professor für alte Sprachen am Collège de France, von der Initiation des Pharaonensohns Sethos in den Mysterienkult durch die ägyptischen Priester. Auf seinem Weg in die dunklen Gänge unter der großen Pyramide in Memphis erfährt Sethos von der kurz zuvor gescheiterten Initiation des Orpheus, der eine der Proben nicht bestanden hat. Orpheus kehrt daraufhin nach Griechenland zurück und führt dort die ägyptischen Göttermythen ein. Da seine Initiation unvollständig ist, ist auch seine Umsetzung der ägyptischen Kulthandlungen in ihr griechisches Äquivalent unvollständig. Diodorus' Bemerkungen über die griechische Umgestaltung der ägyptischen Riten sieht der radikale Aufklärer Terrasson im Lichte einer Verfälschung der ägyptischen Mysterien durch Orpheus. Auf der einen Seite ist der Grieche ein begnadeter Sänger und Dichter, dem aufgrund dieser Fähigkeiten in Griechenland eine besonders herausragende Rolle zuteil wird. Auf der anderen Seite ist Orpheus ein Religionsstifter, der aufgrund seines unvollständigen Urteilsvermögens durch die gescheiterte Initiation im religiös-kultischen Bereich nur unvollkommen wirkt. Die Erzählung des Romans *Sethos* präsentiert Orpheus als eine gebrochene Figur. Damit wird zugleich der Mythos von Orpheus zu einem in sich disparaten Mythos. Haben die Priester Ägyptens seinerzeit aus einem ganz rationalen Kalkül heraus die göttliche Weisheit durch theatralische Inszenierungen verschleiert, um beim gemeinen Volk den Respekt vor der Religion zu erhalten, so wird der Mysterienkult in Griechenland zur angstbesetzten Geschichte eines in seinem Urteilsvermögen gestörten Dichters. Terrasson zweifelt die Rolle des Orpheus als

233 Vgl. den Artikel »Orphische Dichtung« von Konrat Ziegler in *Paulys Realencyklopädie*, Bd. 28, 2, Sp.1321 – 1415, bes. Sp. 1369.

234 Vgl. insbesondere dessen *Essai De l'Origine des fables* von 1724 (in: B. le B. de F., *Œuvres complètes*, 9 Bde., hrsg. von Alain Niderst [Corpus des œuvres de philosophie en langue française], Paris, Librairie Arthème Fayard, 1990 – 2001, Bd. 3, S. 187 – 202).

Kulturstifters, Begründers der Zivilisation und Beherrschers der Natur an²³⁵. Die aufklärerische Mythenkritik entlarvt die Magie der mythischen Erzählung und führt sie auf ihre natürlichen Ursachen zurück. Aus dem Gründungsmythos ›Orpheus‹ wird ein gebrochener Mythos: Die Gründungsgeschichte trägt ihr Dementi bereits in sich. Dies hindert Terrasson jedoch nicht daran, mit der Figur des Sethos einen eigenen frühaufklärerisch-rationalistischen Mythos zu kreieren: Sethos, jener Pharaonensohn, der alle Prüfungen der Initiation bestanden hat und in der Folge die wilden Völker Afrikas zivilisiert, wird zu einem aufklärerischen Gründungsmythos ägyptischer Provenienz *par excellence*: dem des stets abgeklärten, rational handelnden Führers, der die auf rationalistischem Kalkül basierenden religiösen Vorstellungen umsetzt.

Wenig später, bei Charles-François Dupuis, einem ebenfalls in Freimaurerkreisen bekannten Professor für lateinische Rhetorik am Collège de France, wird die mythische Erzählung vom Religionsstifter ›Orpheus‹ weiter kolportiert, zugleich jedoch ihrer frühaufklärerischen kritischen Hinterfragungen entledigt und in holistische Vorstellungen einer mythischen Gründungserzählung zurückgeholt. In seiner Schrift *Origine de tous les cultes, ou Religion universelle* von 1795 gilt Ägypten als »mère patrie de toutes les religions«²³⁶. Ebenfalls unter Berufung auf Diodorus von Sizilien erklärt Dupuis, wie Orpheus die ägyptischen Mysterien in Griechenland importiert hat:

Il est donc fort naturel de croire avec Diodore de Sicile, que les cérémonies des mystères étaient les mêmes à Athènes qu'en Égypte, d'où Orphée les avait apportés en Grèce, quel que fût cet Orphée; et que la fable de Cérès ne différait de celle d'Isis que par les noms. Il est aussi naturel de penser qu'un peuple émigrant emporte avec lui ses Dieux et son culte, et que ce n'est qu'avec le temps que les ressemblances s'altèrent. Les peuplades grecques, sauvages et barbares, se trouvant mêlées aux hommes civilisés qui vinrent d'Égypte s'établir parmi elles, reçurent peu à peu leurs dogmes religieux, et les travestirent en partie, faute d'être assez instruits pour entendre les formes savantes des mystères égyptiens, qui d'ailleurs étaient cachés à dessein sous le voile de l'allégorie.²³⁷

Orpheus wird dem 19. Jahrhundert demnach nicht allein als Sänger und Dichter überliefert, sondern auch als Urheber eines religiösen und philosophischen Synkretismus.

235 Zu Terrassons Roman vgl. Bernhard Huss, »Orpheus unter den Pyramiden: Zur Arbeit am Mythos im siècle des lumières«, *Germanisch-Romanische Monatsschrift* Bd. 56/2006, S. 307–331 (bes. S. 325–327). Vgl. auch zuvor Maryse Marchal, »Mythes et mystères dans le roman *Sethos* (1731) de l'abbé Jean Terrasson«, in: *Le Génie de la forme: mélanges de langue et littérature offerts à Jean Mourot* (Nancy: Presses Universitaires de Nancy, 1982), S. 247–256. Vgl. auch Vf., »Ägypten im französischen Roman des 18. Jahrhunderts«, S. 31–43.

236 Zitierte Ausgabe: Ch.-F. Dupuis, *Origine de tous les cultes, ou Religion universelle*, 6 Bde., hrsg. von P.-R. Auguis, Paris, E. Babeuf, 1822, Bd. 4, S. 14.

237 S. 12.

Als ein solcher rückt er ins Zentrum der Beschäftigung mit der Figur in der Romantik und der Moderne. In seinem *Discours sur l'essence et la forme de la poésie* von 1813 versucht der Philologe, Theosoph und Verbreiter okkultistischer Anschauungen Antoine Fabre d'Olivet die orphische Tradition mit der des *Alten Testaments* zu verbinden. Orpheus und Moses sind für Fabre beide von den ägyptischen Priestern ausgebildet worden. Beide haben ähnliche Ansichten über die Einheit Gottes:

Orphée, instruit dans les sanctuaires de l'Égypte, ainsi que Moïse, avait les mêmes idées que le législateur des Hébreux sur l'unité de Dieu, [...] il le [ce dogme] réserva pour en faire la base de ses mystères, et continua cependant à personnifier dans sa Poésie les attributs de la Divinité.²³⁸

Während Moses der Nachwelt die göttliche Einheit mit ihren ewigen Entscheidungen nahegebracht hat, hat Orpheus diese Einheit in einer Erfindung des Polytheismus auf verschiedene göttliche Wesen – nach Fabre d'Olivet Attribute der einen Gottheit – verteilt, um auf diese Weise die Menschen auf dem Stand ihrer zivilisatorischen Entwicklung abzuholen und für die Religion zu vereinnahmen. Moses ist, dieser Vorstellung von der doppelten Religion folgend, als Hüter der Wahrheit anzusehen, während Orpheus diese Wahrheit so aufbereitet hat, dass sie für die Menschen in unterschiedlichen Graden je nach Befähigung zu begreifen ist:

Orphée qui sentit [...] le grand inconvénient qu'il y avait de présenter la vérité aux hommes avant qu'ils fussent en état de la recevoir, institua les mystères divins; école admirable où l'initié, conduit de degré en degré, lentement étudié et éprouvé, recevait la dose de lumières proportionnée à la force de son intelligence, et doucement éclairé sans risquer d'être ébloui, parvenait à la vertu, à la vérité.²³⁹

Die von Terrasson herausgestellte Unzulänglichkeit des Orpheus aufgrund seiner gescheiterten Initiation wird durch solche Erklärungen als bewusste Strategie des Kultur- und Religionsstifters umgedeutet. In der Tradition der pythagoräischen Philosophie, in der Fabre sich als Bewunderer des Orpheus selbst situiert, ist es das Ziel des theologischen und philosophischen Synkretismus, die Einheit der kulturellen Anschauungen der Völker herauszustellen:

Un philosophe pythagoricien ne reconnaissait point [les] barrières redoutables, qui parquent pour ainsi dire les nations, les isolent et les rendent plus qu'ennemies. Les dieux des peuples étaient à ses yeux les mêmes Dieux, et ses dogmes cosmopolites ne condamnaient personne à la damnation éternelle. [...] Le polythéisme n'était pas à ses

238 A. Fabre d'Olivet, *Les Vers dorés de Pythagore, expliqués et traduits pour la première fois en vers eumolpiques français; précédés d'un Discours sur l'essence et la forme de la poésie, chez les principaux peuples de la terre*, Paris, Treuttel et Würz, 1813, S. 41.

239 S. 38.

yeux ce qu'il est devenu aux nôtres, ou une idolâtrie impie et grossière, ou un culte inspiré par l'adversaire infernal [...] c'était une particularisation de l'Être universel, une personnification de ses attributs et de ses facultés. Avant Moïse, aucun des législateurs théocratiques n'avait pensé qu'il fut bon de présenter à l'adoration du peuple le Dieu suprême, unique ou incréé, dans son universalité insondable. [...] Les Egyptiens, si célèbres par leur sagesse, [...] honoraient par le silence le Dieu principe et source de toutes choses; ils n'en parlaient jamais, le regardant inaccessible à toutes les recherches de l'homme; et Orphée leur disciple, premier auteur de la brillante mythologie des Grecs, Orphée, qui semblait annoncer l'âme du Monde comme créatrice de ce même Dieu dont elle était émanée; disait sans détours: »Je ne vois point cet Être entouré d'un nuage.«²⁴⁰

Orpheus wird bei Fabre d'Olivet somit gleich in mehrfacher Weise zu einer Gründungsgestalt europäischer Dimension gemacht. Zum einen wird er als theologische, philosophische und dichterische Gründungsfigur Europas *par excellence* geehrt:

En sortant de rendre hommage à Orphée, à cet homme admirable, auquel l'Europe doit l'éclat dont elle a brillé, et dont elle brillera longtemps. Orphée y a été le véritable créateur de la poésie et de la musique, le père de la mythologie, de la morale et de la philosophie [...] ²⁴¹

Zum anderen ist Orpheus – Fabre d'Olivet zufolge – der Erfinder eines kryptischen Stils, der die letztendlichen Wahrheiten zu umspielen sucht, um dadurch die Neugierde der Adressaten anzufachen und die Lehren gemäß dem jeweiligen Bildungsstand an den Mann zu bringen:

Il ne trouvait point de voile assez beau, de forme assez belle, de charme assez puissant, pour intéresser les cœurs et les attirer vers les vérités sublimes qu'il annonçait.²⁴²

Es sind vor allem solche Anschauungen wie die des Fabre d'Olivet, mit denen sich Gérard de Nerval in seinem Sonett *El Desdichado* auseinandersetzt. In Fabres späterer Schrift *Le Retour aux Beaux Arts, dithyrambe pour l'année 1824* heißt es nämlich vom griechischen Religionsstifter und Dichter in deutlicher Parallele zum Sprecher des *Desdichado* in Vers 12:

Deux fois du sombre Styx franchit le noir torrent.²⁴³

Dupuis, Fabre d'Olivet und im Anschluss an sie dann vor allem der Offenbarungsreligion und Fortschrittsbefähigung des Menschen vermittelnde Pierre-

240 S. 192–194. Vgl. dazu Auguste Viatte, *Les Sources occultes du Romantisme*. Illuminisme – Théosophie. 1770–1820, 2 Bde., Paris, Champion, 1969, Bd. 2, S. 176.

241 S. 45.

242 S. 42.

243 A. F. d'O., *Le Retour aux Beaux Arts, dithyrambe pour l'année 1824*, Paris, Meissonier, 1824; ohne Angabe der Seite zitiert bei Brian Juden, *Traditions orphiques et tendances mystiques dans le romantisme français (1800–1855)*, Paris, Klicksiek, 1971, S. 191.

Simon Ballanche im philosophischen Epos *Orphée* (1829) seiner *Essais de palinogénésie sociale* (1827–1829) rücken den griechischen Dichter und Religionsstifter wieder in die Perspektive eines ›poeta vates‹, die ihm die Vergilsche *Äneis* zugeschrieben hatte²⁴⁴. Orpheus ist für Ballanche der Dichter schlechthin, und die Dichtung ist trotz ihrer Trennung von der Musik wegen ihres symbolistischen Charakters immer noch die Ursprache. Nach dem Sündenfall ist es die Poesie – symbolisiert durch die Laute des Orpheus – die die Einheit der Sprache und der Kultur wieder herstellt²⁴⁵. Aufgabe des Dichters ist es, die Offenbarungen der letztendlichen Wahrheiten ans Tageslicht zu bringen:

De chaque chose, de chaque état de choses, il sort une révélation. Le spectacle de la nature est une immense machine pour les pensées de l'homme. La propriété des êtres, l'instinct des animaux, le spectacle de l'univers, tout est voile à soulever, tout est symbole à deviner, tout contient des vérités à entrevoir, car la claire vue n'est pas de ce monde.²⁴⁶

Er vermag dies mittels der Allegorie, ein Begriff, den Ballanche synonym mit dem des Mythos gebraucht:

La poésie est éminemment allégorique; et l'allégorie n'est autre chose que [...] l'expression d'une pensée universelle: son attribut essentiel consiste dans la faculté d'individualiser [...] la direction des idées et des esprits dans un siècle, à un âge de l'esprit humain.²⁴⁷

Es sind solche Vorstellungen vom ›poeta vates‹, die der *Desdichado* nachhaltig in Frage stellt.

Nervals Gedicht greift zu Beginn ganz traditionelle Motive der überlieferten Liebesdichtung auf, deren Bilder bekanntermaßen äußerst zählebzig sind. Der Sprecher präsentiert sich in einer dreifachen Rolle als Liebender, Dichter und Sänger, die an die Anfänge der volkssprachlichen Lyrik des Mittelalters erinnert, eine Epoche, in die der auf Scotts *Ivanhoe* anspielende Titel des Gedichts ohnehin unmittelbar hineinführt. Die Anfänge der Dichtung sind untrennbar mit dem Namen des aquitanischen Herrschers Guilhem de Peitieu verbunden, im Französischen als Guillaume d'Aquitaine bekannt. Wie in Liedern dieses okzitanischen Trobadors, dem Herrscher über Aquitanien (›le prince d'Aquitaine‹, V. 2), präsentiert sich der Sprecher als ein in Ängsten vor der Zurückweisung

244 P.-S. B., *Orphée* (= *Œuvres de Ballanche*, Bd. 4), Paris/Genève, Librairie de J. Barbezat, 1830, Vgl. Buch 6, V. 119.

245 Vgl. dazu Alan J. L. Bust, »Ballanche et le poète voyant«, *Romantisme* Bd. 2, Jg. 72 / 1972, H. 5, S. 84–101, bes. S. 93 f. Vgl. auch ders. *L'Orphée de Ballanche: Genèse et signification. Contribution à l'étude du rayonnement de la pensée de Giambattista Vico* (Le Romantisme et après en France/Romanticism and after in France. 4), Bern, Lang, 1999.

246 P.-S. B., *Essai sur les institutions dans leur rapport avec les idées nouvelles* (= *Œuvres de Ballanche*, Bd. 2), Paris/Genève, Librairie de J. Barbezat, 1830, S. 13–381, hier: S. 65.

247 S. 273 f. Vgl. Busst, »Ballanche«, S. 98.

und dem Verlassensein befindlicher Liebender, der als Sänger-Dichter um seine Inspirationsquelle kämpft. In Wilhelms Lied *Pos de chantar m'es prez talenz* findet sich z. B. die Beschreibung der Ängste aufgrund einer möglichen Liebeszurückweisung, die mit einer Enteignung und dem Gang des Sprechers ins Exil verbunden ist²⁴⁸. Die für die Minnedichtung zentrale Vorstellung von der Unerreichbarkeit der Dame, gemeinhin versinnbildlicht durch ihren Sitz auf einem hohen Turm, wird bei Nerval ebenfalls eingebracht. Anders als dem mittelalterlichen Minnesänger scheint dem Liebenden und Dichter der Moderne, jenem »ténébreux«, »veuf« und »inconsolé«, der Gegenstand seiner Liebe und die Quelle seiner dichterischen Inspiration vollends abhanden gekommen zu sein. Der Turm, auf dem die Dame der mittelalterlichen Minnedichtung saß, ist verlassen (»la tour abolie«). Der Stern ist erloschen (»ma seule étoile est morte«) und die Laute, die symbolisiert, dass es auch Nerval nicht nur um den Liebenden, sondern zugleich um den Sänger-Dichter geht, erzeugt jene Grundstimmung der Moderne, die Melancholie, nach der medizinischen Körpersaftlehre verursacht durch die »schwarze Galle«. Der Sprecher des *Desdichado* ist auf der Suche nach der Überwindung dieses Zustands. Er kehrt zu den Ursprüngen zurück, die ihm Trost und Erleichterung versprechen. Und diese Ursprünge liegen letztlich historisch weit vor dem Mittelalter.

Der Sprecher begibt sich auf eine Suche nach dem Licht, die unmittelbar in die räumliche Mitte des Sonetts führt: »Rends-moi le Pausilippe«, heißt es in V. 6. Der Blick auf den Vulkanberg Posillipo bei Neapel ist für Nerval ein Blick auf jenes Licht, das zugleich auf dessen Ursprung im Orient zurückweist, wie die Eingangsverse des auf den *Desdichado* folgenden Sonetts *Myrtho* der *Chimères* zeigen:

Je pense à toi, Myrtho, divine enchanteresse,
 Au Pausilippe altier, de mille feux brillant,
 À ton front inondé des clartés d'Orient,
 [...] ²⁴⁹

In diesen Versen, die konnotativ weitaus weniger belastet und damit unidirektionaler sind, kann man geradezu mustergültig sehen, wie Nerval Bilder und

248 »[...] farai un vers, don sui dolenz:/mais non serai obediencz/en Peitau ni en Lem-
 ozi./Qu'era m'en irai en eiril;/en gran paor, en gran peril [...]« (»ich werde ein Lied
 darüber machen,/worüber ich bekümmert bin:/ich werde nicht mehr gehorsam sein [in
 Liebes bzw. Vasallenfragen]/im Poitou und im Limousin./Denn nun werde ich in die
 Verbannung gehen/in großer Furcht, in großer Gefahr [...]«; zitierte Ausgabe: Dietmar
 Rieger, *Mittelalterliche Lyrik Frankreichs I. Lieder der Trobadors, provenzalisch/deutsch*
 [Reclams Universalbibliothek. 7620.3], Stuttgart, Philip Reclam, 1980, S. 36–39, hier: S. 36,
 V. 2–6).

249 G. de N., *Myrtho*, in G. de N., *Œuvres complètes*, Bd. 3, S. 645 f., V. 1–3.

Vorstellungen überlagert und sich so seinen ganz eigenen Synkretismus schafft. Der Gedanke wendet sich einer Gestalt namens Myrtho zu, deren Stirn vom Licht des Orients überflutet ist, wie es in Vers 3 heißt. Da der Zauber Myrthos für den Sprecher offenbar göttlichen Ursprungs ist, wird sie zu einer ›figura Aurorae‹. Die auf diese Weise bereits mit mehreren Anschauungen besetzte Figur wird alsdann von der Personifikationsallegorie des Posillipo überblendet, der ebenfalls lichtbesetzt ist und auf den sich die Äußerung »à ton front inondés des clartés d'Orient« gleichermaßen beziehen kann. Aus dem Hausberg Neapels ist somit für den von Norden kommenden Sprecher auf seiner gedanklichen Reise ein Tor zum Orient geworden²⁵⁰.

Im *Desdichado* sind solche Konnotationen erheblich vielschichtiger. Auch hier sehnt sich der Sprecher in seiner Finsternis (›le ténébreux‹) nach dem Licht, wie der Ruf nach dem Posillipo erkennen lässt. Und diese Reise von der Finsternis zum Licht wird durch eine ganze Reihe von Bildern, die einschlägige Konnotationen freisetzen, erhellt. Die gedankliche Fahrt zum Licht des Orients führt von Neapel aus über das Wasser, eine Fahrt, wie sie der Dichter 1843 realiter unternommen und im *Voyage en Orient* beschrieben hat. Suggestiert wird diese Fahrt über das Wasser von jener durch das Verb »porter« (V. 4) zum Ausdruck gebrachten Bewegung des Getragenwerdens, die unmittelbar an eine Schifffahrt denken lässt. Der Sprecher und Fahrende scheint sich dabei, wie die Seefahrer, an den Gestirnen zu orientieren, was der Hinweis auf das ptolemäische Sternbild der Leier (›mon luth constellé‹, V. 3), aber auch auf die »étoile« desselben Verses belegt. »Ma seule étoile« suggeriert – berücksichtigt man den Kontext der ersten Strophe sowie die Hervorhebung durch »seule« – den Gedanken an Venus, ist der Sprecher doch in Liebesdingen sowie auf der Suche nach dem Licht unterwegs, beides Attribute der antiken Göttin. Als ›Venus Euploia‹ ist sie zudem diejenige, die den Seefahreren eine gute Fahrt schenkt²⁵¹. Denkt man auch hier an den Venusstern, der durch seine Helligkeit stets eine besondere Orientierung geboten hatte, speziell jedoch an das wiederum ptolemäische Sternzeichen der Fische (*Pisces*), das Venus zusammen mit ihrem Sohn Eros wie auf einem Nachen vereint darstellt (Abb. 7), dann führen die Bilder des Sonetts *El Desdichado* hinter die mittelalterliche Vorstellungswelt

250 Zu dieser Stelle in *Myrtho* vgl. Bertrand Marchal, »Du ›ténébreux‹ aux ›clartés d'Orient‹ dans *Les Chimères* de Nerval«, in: Jean-Nicolas Illouz / Claude Mouchard (Hrsg.), »Clartés d'Orient«. Nerval ailleurs, Paris, Teper, 2004, S. 31 – 43, bes. S. 33 f. Marchal führt noch eine weitere Stelle aus Nervals Erzählung *Octavie* an, die die Ankunft des Dichters in Neapel beschreibt: »Notre vaisseau touchait au port de Naples et nous traversons le golfe entre Ischia et Nisida, inondées des feux de l'Orient.« (In: G. de N., *Œuvres complètes*, Bd. 3, S. 605 – 611, hier: S. 606).

251 Vgl. den Artikel »Aphrodite« von Bettina Full, in: Moog-Grünewald (Hrsg.), *Mythenrezeption*, S. 97 – 114, bes. S. 97.

zurück in die der griechischen Mythologie und bei genauerer Betrachtung noch weiter.

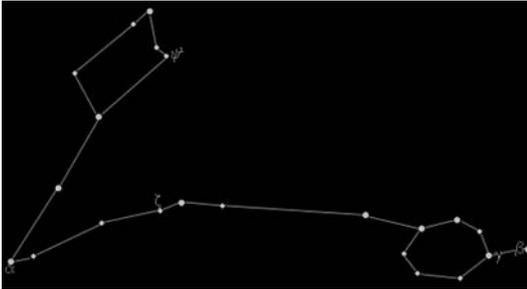


Abb. 7: Sternbild Fische

Der mit dem Schiff reisende Sprecher führt mittels seines Gesangs die Sonne mit sich (»Porte le Soleil«, V. 4): Mit dieser Vorstellung erinnert Nerval auf eine suggestive Weise an den einen der beiden Ursprungsmythen Ägyptens, den vom Sonnenlauf, der durch die Fahrt des Sonnengottes Re auf einer Barke versinnbildlicht wird. Das Sternbild der Fische erinnert von der Form her an die der Sonnenbarke (Abb. 8).



Abb. 8: Die Sonnenbarke

Die Barke trägt den Sonnengott Re mit der Sonnenscheibe am Tag über den Himmel und zwischen Sonnenuntergang und Sonnenaufgang in die Unterwelt, um durch die Vereinigung mit dem Gott Osiris neue Kraft zu finden. Die Sonnenbarke tritt auf dieser Nachtfahrt am Abend in den Mund der Himmelsgöttin Nut ein und verlässt sie am Morgen durch ihren Schoß. Auf ihrem Weg muss sie sich der Herausforderung durch die Drachen-Schlange Apopis stellen. Der Mythos erzählt von der Überwindung des Todes und der Formung der Lebenslinie zu

einem Kreis. Der Sonnenlauf symbolisiert die Dauer; er vermittelt die Vorstellung von der »in der unendlichen Wiederkehr kreisenden Zeit« (ägypt. »Nehet«), wodurch der Mythos eine kosmologische Dimension erhält²⁵².

Es ist kaum vorstellbar, dass Nerval vom Mythos des Sonnenlaufs genaue Kenntnisse hatte, sind doch dessen wesentliche Quellen, z. B. die Übersetzung des *Totenbuchs* (*Amudat*), das detaillierte Vorstellungen von der Fahrt der Sonnenbarke durch das Jenseitsreich enthält, erst seit dem späten 19. Jahrhundert bekannt. Gleichwohl finden sich Beschreibungen bildlicher Darstellungen des Sonnenlaufs schon in der *Description de l'Égypte*, wo ihre Bedeutung jedoch noch vage kommentiert wird:

Dans l'une des barques, est un disque devant lequel un personnage est en adoration. Auroit-on voulu indiquer ici le soleil achevant son cours?²⁵³

1849 – 1851 veröffentlicht Carl Richard Lepsius die Resultate seiner im Auftrag von König Friedrich Wilhelm IV. unternommenen Ägypten-Expedition, mit der sich Nerval, wie der *Voyage en Orient* zeigt, beschäftigt hatte²⁵⁴. Lepsius ediert 1842 als Erster eine Zusammenstellung des ptolemäischen Totenbuch-Papyrus aus Turin unter der Bezeichnung *Totenbuch der alten Ägypter*²⁵⁵. Wie im ägyptischen Mythos vom Sonnenlauf steht auch Nervals Eintritt in die Grotte des Posillipo im Zeichen einer Erneuerung. Nervals *Desdichado* erinnert nicht allein durch die suggestiv eingebrachte Vorstellung von der Fahrt mit dem Boot an diesen Mythos, die in V. 12 mit der Überquerung des Totenflusses Acheron durch den Sprecher wieder aufgegriffen wird (»j'ai [...] traversé l'Achéron«). Auch die archaische Vorstellung vom Eintritt in den Kopf und dem Wiederaustritt aus dem Schoß der Himmelsgöttin, die die Idee der Wiedergeburt vermittelt, wird bei Nerval angedeutet, fällt doch der Blick des Sprechers bei seiner gedanklichen Fahrt zunächst auf die vulkanische Öffnung des Posillipo und endet mit dem Austritt aus der Grotte des Bergs. Das lyrische Ich des *Desdichado* hat sich auf diesem Weg lebensbedrohlichen Herausforderungen stellen müssen, hier denen der Sirene²⁵⁶. Es verlässt die Grotte mit erröteter Stirn (»Mon front est rouge«, V. 10), was auf die Wiedergewinnung des Lichts schließen lässt, wenn man an die Metapher des »front inondés des clartés d'Orient« des Posillipo aus *Myrtho* denkt. Die Formel greift zudem die des *Voyage en Orient* wieder auf, wo es heißt, Orpheus habe die Heiligen Stätten der Ägypter mit dem Zeichen

252 Vgl. dazu Jan Assmann, *Ägyptische Geheimnisse*, München, Wilhelm Fink, 2004, S. 28 f.

253 Vgl. die *Description de l'Égypte*, Bd. 1, Kap. IX, § III, S. 227.

254 Vgl. dazu unten, S. 74.

255 Heute im Ägyptischen Museum von Turin (Turin Museo Egizio Inv. 1791).

256 Vgl. dazu Marchal, der diese Stelle mit der aus dem *Voyage en Orient* zusammenbringt, wo von der Tötung des Drachen durch den Heiligen Georg die Rede ist (S. 38 – 40).

göttlicher Erleuchtung wieder verlassen («[le] front ceint de lueurs divines»²⁵⁷). Die Vorstellung von der Errötung der Stirn durch den »Kuss der Königin«, die die Literatur zu Nerval bislang nicht schlüssig erklären konnte, geht möglicherweise auf Mozarts *Zauberflöte* zurück, die in der Vorstellungswelt Nervals – nicht allein bei der Besichtigung der Pyramiden²⁵⁸ – eine herausragende Stellung einnimmt. Goethe hatte 1795 während der Arbeit am *Faust*, den Nerval ins Französische übersetzt, eine Fortsetzung der *Zauberflöte* (*Der Zauberflöte zweyter Theil*) begonnen, in der er die Königin der Nacht als eine Chimäre, eine Mischung aus Licht- und Rachegeist, ganz ins Zentrum rückt. Und Nerval selbst verfolgt das Projekt einer Adaptation der *Zauberflöte*, die die Musik Mozarts mit einem anderen Libretto zu versehen beabsichtigt. Das berühmteste Bühnenbild zur Mozartschen *Zauberflöte* stammt von Karl Friedrich Schinkel für die Aufführung im Berliner Opernhaus im Jahre 1816 und zeigt die Königin der Nacht auf einer Barke am nächtlichen Himmel, der ganz im Stil der dunkelblauen Sternenhimmel der ägyptischen Königsgräber gehalten ist (Abb. 9). Im *Voyage en Orient* hatte Nerval den Eintritt in die Große Pyramide von Cheops als Eintritt in eine Grotte («une sorte de grotte»²⁵⁹) beschrieben. Der Ort ist für ihn eine Stätte der Initiation. Für Gérard wäre es das Größte, so heißt es im *Voyage*, an diesem Ort die *Zauberflöte* aufzuführen, die eine Oper der Initiation ist²⁶⁰, und die Stimme der Königin der Nacht zu hören:

Qu'il serait beau [...] d'exécuter et de représenter ici *La Flûte enchantée* de Mozart! Imaginez-vous [...] la *Reine de la Nuit* [...] lançant à la voûte sombre des trilles éblouissants.²⁶¹

Auch für Nerval ist die Königin der Nacht ein Mischwesen aus Licht und Dunkelheit.

Bertrand Marchal hat darauf hingewiesen, dass der Begriff *Grotte*, ital. *grutta* vom griechischen κρυπτή, *Krypta*, abstammt. Krypten sind nicht nur verborgene Grabstätten, sondern, wie sie Freud später beschrieben hat, verdrängte, unzugängliche Zonen der Erinnerung, eine für einen halluzinatorisch veranlagten Schriftsteller wie Nerval nahe liegende Vorstellung. Der Name Posillipo bedeutet im Griechischen »das, was den Kummer enden lässt«²⁶². Nervals Sprecher im *Desdichado* scheint demnach mit der Fahrt in die Grotte in solche Krypten einzudringen. Er scheint in den Bildern, den Vorstellungen und den Mythen die Krypten aufzuschließen, das Ursprüngliche, die Gründungsge-

257 Vgl. dazu oben, S. 69.

258 Vgl. dazu oben, S. 77.

259 G. de N., *Voyage en Orient*, in: *Œuvres complètes*, Bd. 2, S. 170–881, hier: S. 387.

260 So die grundlegende These von Assmann, *Die Zauberflöte*.

261 G. de N., *Voyage en Orient*, S. 391.

262 Vgl. »Du ›ténébreux‹ aux ›clartés d'Orient‹«, S. 41 f.

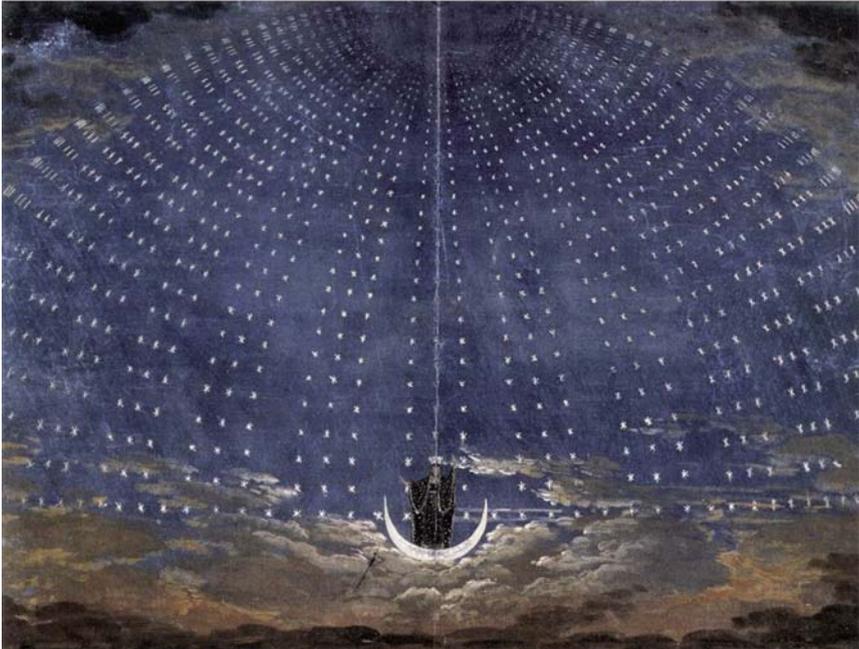


Abb. 9: Bühnenbild zum Auftritt der Königin der Nacht in Mozarts *Zauberflöte* von Karl Friedrich Schinkel, Königliche Oper Berlin 1815, Gouache, 46,3 cm x 61,6 cm (Wikimedia Commons)

schichten freizulegen. Doch ist die Erneuerung des Sprechers angesichts der Erfahrung in der Grotte wirklich gelungen? Hat er jenes Licht wiedergefunden, das ihm, dem »ténébreux«, der die schwarze Sonne vor sich herträgt, abhanden gekommen ist? Und geht er wirklich als ein Erleuchteter nach der Begegnung mit der Königin und als Getrösteter aus der Grotte des Posillipo hervor? Ist die Dichtung des Autors Nerval durch die Beleuchtung der Krypten tröstlich?

An dieser Stelle stellt sich die Frage nach der personellen Mitte des Gedichts, in dem Orpheus als zentrale Figur in Erscheinung tritt. Der Sprecher des *Desdichado* ist auf der Suche nach einem Vorbild, welches er in Orpheus findet. Die Attribute »ténébreux«, »veuf« und »inconsolé«, die er sich gleich zu Beginn des Sonetts verleiht, bereiten konnotativ das Erscheinen des Orpheus in dieser personellen Mitte des Gedichts vor. Charakteristika wie »abolie«, »étoile morte«, »cœur désolé« führen diese Konnotationen in den Quartetten fort. Und das Bild vom »luth constellé« in V. 3 verweist bereits eindeutig auf das Erscheinen der mythischen Figur, ist das von Ptolemäus beschriebene Sternbild der »Leier« – eine Form der Laute (Bogen- oder Jochlaute) – nach den griechischen Sternensagen die letztendliche Erscheinungsform des Orpheus am Himmel: Erfunden vom Gott Hermes, der griechischen Entsprechung des ägyptischen Gottes Thot, geht das Instrument in Besitz seines Halbbruders Apollon über, der es wiederum Orpheus überlässt. Nach dessen Tod wird die Leier an den Sternenhimmel versetzt. Orpheus erscheint namentlich im zweiten Teil des Gedichts. Nach der Fahrt zum Licht, von der der erste Teil, die beiden Quartette, handelt, wirft der zweite Teil, die beiden Terzette, vor allem Fragen auf und entwickelt Gegensätze. Und diese Gegensätze werden durch Orpheus als Religionsstifter auf der einen Seite und Dichter-Sänger auf der anderen Seite verkörpert. Als Religionsstifter ist Orpheus Urheber des dionysisch-bacchantischen Kultes, als Sänger der Erfinder von Liebesphantasien. Kultisch-religiöse Konnotationen und solche dichterischer Einbildungskraft stehen sich in den wechselnden Wahrnehmungen des Sprechers des *Desdichado* gegenüber. Schon am Ende des zweiten Terzettes, beim Eintritt in die Grotte, steht das Aufeinandertreffen von Rebe, die Dionysos dem Mythos nach seinem Herzen entsprossen ließ, und Blume bzw. Rose im Zentrum. In der Grotte selbst trifft der Sprecher auf die Königin und die Sirene. Und nach dem Aufenthalt in der Grotte erinnert er sich an die Seufzer der Heiligen sowie an die Schreie der Fee. Entsprechend lautet die zentrale Frage: »Suis-je Amour ou Phébus?«, d. h. Liebender oder Seher, eine Frage, die sich Orpheus ebenfalls hätte stellen können. Auf der Suche nach seiner Identität durch die Erleuchtung, die Initiation in die letztendlichen Dinge, die den Sprecher in die Grotte des Posillipo führt, steht schließlich die Erkenntnis, dass die unterschiedlichen Vorstellungswelten nicht zusammenkommen. Der Sprecher ist wie Orpheus eine zerrissene Existenz, der zwar als Dichter und Musiker seine Macht über die wilden Tiere, die Steine und die Mächte der Unterwelt ausübt, als Religionsstifter jedoch scheitert, ja scheitern

muss, da er der irrigen Meinung ist, Eurydike dem endgültigen Tod entreißen und sie ins diesseitige Leben zurückholen zu können. Der Orpheus des Mythos, Begründer des Kultes des Dionysos, der als Mysteriengott fungiert und das Glück der Verstorbenen sichern soll²⁶³, erleidet das Schicksal der Zerstückelung des Osiris sowie des Dionysos, dessen Beinamen ›Zagreus‹, der ›Zerstückelte‹, bedeutet, mit dem Unterschied, dass er nicht wie Osiris durch eine Restitution seines Körpers in einen neuen Zustand und damit in ein neues Leben überführt wird: Nach seiner Rückkehr aus der Unterwelt wendet er sich – der religiös motivierten älteren Überlieferung des Mythos durch Aischylos zufolge²⁶⁴ – von Dionysos ab und huldigt dem Helios-Apoll. Daraufhin wird er im Auftrag des Dionysos zerrissen und seine Köperteile werden verstreut, sein Haupt ins Meer geworfen.

Der Sprecher des *Desdichado* sucht sein Vorbild in dieser mythischen Figur. Der Gang in die Grotte entpuppt sich somit keineswegs als ein Gang ins Licht, als Gang zum Ursprung des vulkanischen Feuers. Im Grunde genommen stellt der *Desdichado* die Frage nach dem Dionysischen und dem Apollinischen vor Nietzsches *Geburt der Tragödie aus dem Geiste der Musik* (1872). Die Vorstellung von Orpheus, der zwischen der Verehrung des Dionysos, des Musikalisch-Affekthaften und der des Apollo, der für die Schau der Zusammenhänge steht, schwankt, äußert sich in jenem »modulant tour à tour« des Verses 13.

Nervals Gedicht geht durch die Suche nach gründungsmythischen Erzählungen bis in die Ursprünge der europäischen Mythologie in Ägypten zurück. Die Mythen von der Fahrt der Sonnenbarke sowie von der Zerstückelung und der Wiedersamensetzung des Osiris im Zeichen kosmischer Harmonie scheinen jedoch nur noch als Horizont in der Ferne auf; sie sind nur noch suggestiv qua Konnotationen des Lesers in der Krypta der kollektiven Erinnerung angedeutet. Die Suche des Sprechers nach Identität über seine Hinwendung zum Orient endet bei der für Nerval höchst widersprüchlichen Figur des griechischen Sängers und Religionsstifters Orpheus in einer geographischen Region, in der der Kult des Orphismus bezeugt ist. Diese Region öffnet den Blick auf die Krypta ›Ägypten‹, deren Weisheit letztlich unwiederholbar vergraben zu sein scheint. Die Bemerkung des Erzählers der Geschichte *Sylvie der Filles du Feu*: »[...] nous buvions l'oubli dans la coupe d'or des légendes [...]« spiegelt die Ambivalenz der modernen Zeit wider: Das Vergessen löst das Bedürfnis aus, in die Ursprünge der Zeit zurückzublicken und sich die gründungsmythischen Geschichten in Erinnerung zu rufen: Gleichzeitig markiert dieser Rückblick jedoch die Unaufhebbarkeit des Kryptischen, das stets schemenhaft bleibt: »des formes vagues, des teintes roses et bleues, des fantômes

263 Vgl. Walter Burkert, *Die Griechen und der Orient*. Von Homer bis zu den Magiern, München, Beck, 2003, S. 82. (Übersetzung der italienischen Originalausgabe, einer Publikation der »Lezioni veneziane« unter dem Titel: *Da Omero ai Magi*. La tradizione orientale nella cultura greca, Venedig, 1999).

264 Vgl. dazu Münzer, »Orpheus«, Sp. 1283 f.

métaphysiques!²⁶⁵ Das Gedicht *El Desdichado* ist somit ein Musterbeispiel der doppelten Bewegung der Nervalschen Dichtung, der Öffnung in eine unendliche Tiefe der Vergangenheit sowie eine Übernahme von Anschauungen mythischer Geschichten unterschiedlicher Schichten der Vergangenheit, ohne dass der daraus resultierende Synkretismus zu einer »inneren Mitte« führt, die dem suchenden Ich eine Identifikation verschafft²⁶⁶. In fast ähnlichen Worten und Vorstellungen wie Nerval im *Desdichado* hatte Théophile Gautier diese Befindlichkeit im Gedicht *Melancholia*, einer Ekphrasis der *Melencolia I* Dürers, in seiner Sammlung *La Comédie de la Mort* von 1838 zum Ausdruck gebracht. Die Gegenwart des verlorenen Glaubens und der verlorenen Leidenschaft ist eine Zeit der verblassenden Sonne, eines »soleil tout noir«²⁶⁷:

La passion est morte avec la foi; la terre
Accomplit dans le ciel sa ronde solitaire,
Et se suspend encore aux lèvres du soleil;
Mais le soleil vieillit, son baiser moins vermeil
Glisse sans les chauffer sur nos fronts [...]²⁶⁸

Der Blick des Sprechers auch dieses Gedichts fällt auf das Feuer eines Vulkans, das sich bei näherem Hinsehen als Eis entpuppt:

D'en-bas, le mont Gemmi vous paraît tout en feu,
Il fume, il étincelle, il est rouge, il est bleu.
Montez, vous trouverez la neige froide et blanche [...]²⁶⁹

Dieser Berg ist für Gautier eine Personifikationsallegorie des modernen Menschen, dessen Gründungsgeschichten verblasst sind und der somit von seinen Ursprüngen abgetrennt ist, mit dunklen Aussichten für die Zukunft:

Nous sommes le Gemmi, le reflet du passé
Brille encore sur nos fronts. Ce reflet effacé,
Il ne restera plus qu'une neige incolore [...]
Mais, hélas! il n'est pas pour nous d'aube nouvelle,
Et la nuit qui nous vient est la nuit éternelle [...]²⁷⁰

265 G. de N., *Sylvie*. Souvenirs du Valois, in: *Œuvres complètes*, Bd. 3, S. 537–579, hier: S. 538 f.

266 Vgl. treffend Stierle, *Dunkelheit und Form*, S. 64 und S. 66.

267 Théophile Gautier, *Melancholia*, in: *Œuvres poétiques complètes de Théophile Gautier*, hrsg. von Michel Brix, Paris, Bartillat 2004, S. 209–216, hier: S. 214, V. 168.

268 S. 215, V. 225–229.

269 S. 215, V. 231–233.

270 S. 216, V. 235–237 und V. 241 f.

5.3. Die Geschichtsphilosophie des Gedichts *Horus*

Inwieweit die Gründungsgeschichte Europas nach Nerval in der Krypta des modernen Gedächtnisses verborgen ist, zeigt abschließend auch ein Blick auf das Gedicht *Horus* der *Chimères*, das sich ebenfalls zentraler Erinnerungsbilder Ägyptens bedient:

Horus

Le dieu Kneph en tremblant ébranlait l'univers:
Isis, la mère, alors se leva sur sa couche,
Fit un geste de haine à son époux farouche,
Et l'ardeur d'autrefois brilla dans ses yeux verts.

»Le voyez-vous, dit-elle, il meurt, ce vieux pervers,
Tous les frimas du monde ont passé par sa bouche,
Attachez son pied tors, éteignez son œil louche,
C'est le dieu des volcans et le roi des hivers!

L'aigle a déjà passé, l'esprit nouveau m'appelle,
J'ai revêtu pour lui la robe de Cybèle...
C'est l'enfant bien-aimé d'Hermès et d'Osiris!«

La Déesse avait fui sur sa conque dorée,
La mer nous renvoyait son image adorée,
Et les cieux rayonnaient sous l'écharpe d'Iris.²⁷¹

Das Sonett ist unter vielfältigen Gesichtspunkten besprochen worden, die versuchen, die unterschiedlichen mythischen Stränge voneinander zu scheiden, um eine möglichst klare Erzählung und klare Reflexionen zu extrahieren. Das Gedicht entzieht sich jedoch an vielen Stellen der Analyse durch eine »unlösbare Dunkelheit« und ist daher bald als Musterbeispiel des Nerval'schen »Synkretismus des Synkretismus«²⁷², bald als alchemistisches Enigma²⁷³ gesehen worden. Für die Frage der Beschäftigung Nervals mit der ägyptischen Kultur ist das Sonett vor allem deshalb von Interesse, weil es eine geschichtsphilosophische Perspektive entwirft, die gerade durch die z. T. willkürliche Inbezugsetzung unterschiedlicher Mythen besonders deutlich wird. Der alte Gott Kneph, so die Erzählung des Gedichts, wird – sterbend – von seiner Gattin Isis-Kybele, die in der letzten Strophe an Venus-Aphrodite erinnert, verstoßen. Diese gebiert ein Kind – das Symbol einer neuen Geistes-Zeit –, wobei offenbar an die Titelfigur des Horus als Sohn der Isis gedacht ist. Die Vorstellung von der Verdrängung der

271 *Les Chimères*, in: G. de N., *Œuvres complètes*, Bd. 3, S. 646.

272 Stierle, *Dunkelheit*, S. 68 und S. 66.

273 Vgl. Georges le Breton, »La clé des *Chimères*: l'alchimie«, *Fontaine* (Edition d'Alger) Bd. 8, Nr. 44/1945, S. 441 – 460, bes. S. 444.

alten durch die jungen Götter zu Beginn des Gedichts sowie die Erinnerung an die dem Meer entstehende Göttin Venus-Aphrodite am Ende ruft einen Ursprungsmythos der Griechen auf: Kronos entmannt seinen Vater Uranos, der seine eigenen Kinder verschlingt, wirft dessen Geschlechtsteil ins Meer, und aus der aufspritzenden Gischt entsteht Venus-Aphrodite, die sich in Zypern an Land begibt. Dieser Mythos wird Nerval – darauf hat Franz Rauhut aufmerksam gemacht²⁷⁴ – durch den französischen Übersetzer und Bearbeiter von Georg Friedrich Creuzers *Mythologie und Symbolik der alten Völker, besonders der Griechen* (1812), Joseph Daniel Guignaut, nahegebracht, der 1835 im Anhang zum zweiten Band seiner *Religions de l'Antiquité, considérée principalement dans leurs formes symboliques et mythologiques* (1825 – 1851) die Geschichte der Entmannung des Uranos zusammenfasst. Für Guignaut liegt – im Anschluss an grundlegende Vorstellungen von Giambattista Vicos *Scienza nova* (1725) zur Geschichtlichkeit des Weltenlaufs – der Sinn dieser Geschichte darin, dass Schöpfung nichts anderes als historische Entwicklung und historische Auseinandersetzung bedeutet. Durch die Kastration des eifersüchtigen Gottes Uranos ist dessen zeitlose allumfassende Herrschaft beendet worden:

[...] la création se développe par la haine aussi bien que par l'amour, par la lutte et le combat ainsi que par l'union. Ouranos, jaloux du progrès nécessaire des choses, se flatte vainement de l'arrêter; il est mutilé par Cronos, et le règne du temps va succéder à celui de l'espace. [...] Voilà la première époque de l'histoire du monde, la transition décidée de l'idée à la forme [...]²⁷⁵

Schaut man auf die Attribute, die Nerval der älteren Göttergeneration verleiht, so zeigt sich, dass der Dichter die christliche Schöpfungslehre hinter sich lässt. Kneph, der in einer früheren Fassung des Gedichts mit dem Titel *À Louise d'Or Reine* (1840?²⁷⁶) noch als »Le vieux père« (V. 1²⁷⁷) bezeichnet wurde, wird in griechischen Darstellungen als der ägyptische Schöpfergott Chnum beschrieben, der oft auf einer Töpferscheibe sitzend bzw. Ton modellierend dargestellt wird. In der synkretistischen Sicht Nervals trägt er durch den Verweis auf seinen alles verschlingenden Rachen (»sa bouche«, V. 6) Züge des Kronos, durch die Charakterisierung als hinkender Gott Merkmale des Hephaistos bzw. Vulkan, jenes besonders hässlichen Gatten der Venus, als eifersüchtiger Gott Züge des alttestamentlichen Jahwe (»son œil louche«, V. 7). Sein verheerendes Wirken (»ébranlait l'univers«, [V. 1] und »farouche« [V. 3]) weist ihn im Hintergrund als

274 Vgl. Franz Rauhut, »Nervals *Horus*. Palastrevolution bei den Göttern als Zeitwende«, *Neuphilologische Mitteilungen* Bd. 82/1981, S. 75 – 88, bes. S. 81.

275 Joseph Daniel Guignaut, *De la Théogonie d'Hésiode*. Dissertation de philosophie ancienne, Paris, Rignoux, 1835, S. 27.

276 Zur bislang ungeklärten Datierung dieses Gedichts vgl. Rauhut, »Nervals *Horus*«, S. 75.

277 Abgedruckt in: G. de N., *Œuvres complètes*, Bd. 1, S. 734.

Typhon-Seth aus, der den Lauf der von ihm geschaffenen Welt zu zerstören droht²⁷⁸. Schon die ursprüngliche Phase des Wirkens des Schöpfergottes zeigt den Lauf der Welt als einen historischen Widerstreit der Kräfte von Hass und Liebe, wie Guignaut es formuliert. Die Zeit dieser allmächtigen Gottheit, die Feuer und Eis zugleich beherrscht («C'est le dieu des volcans et le roi des hivers!», V. 8), ist gekommen. An seine Stelle tritt Isis, die zur Palastrevolution aufruft und – so deutet es das Gedicht an – als vormals leidenschaftliche Göttin («l'ardeur d'autrefois», V. 4) den Fortbestand der Dinge sichert. Ihre Attribute, die »grünen Augen« (V. 4) und das Kleid der phrygischen Vegetationsgöttin Kybele (V. 10) verleihen ihr die Rolle einer »Mutter Natur« und Bewahrerin des Lebens. Am Ende wird sie zu Venus-Aphrodite, der Göttin des Meeres, deren bekannte Untreue in der Formel »ardeur d'autrefois« aufgenommen zu sein scheint²⁷⁹. Das sprichwörtliche göttliche Auge, das »Auge der Vorsehung«, das die gesamte christliche Ikonographie durchzieht und auch den Frontispiz des Vicoschen Geschichtsentwurfs der *Scienza nuova* ziert, wird bei Nerval als »œil louche« entlarvt. An seine Stelle tritt die geschichtsphilosophische Konzeption der Erhaltung des natürlichen Seins, verkörpert durch Isis. Interessant ist jedoch besonders die dritte Stufe der historischen Wandlung, die die Terzette des Sonetts andeuten. Die neue Geistzeit (V. 9) ist eine Zeit des Bildes. Anders als im Mythos, dessen Erzählung durch Botticellis Bild *Nascità di Venere* Nerval mit der Erwähnung der Muschel aufgreift, geht Venus im Gedicht *Horus* nicht an Land, sondern versinkt im Meer. Was bleibt, ist eine – mit einer bewussten sprachlichen Doppeldeutigkeit bezeichnete – »image adorée«, ein goldumrahmtes bzw. bewundertes Bild. Und ein solches Bild ist auch Horus, der die neue Geisteszeit laut Titel des Gedichts verkörpert. Gezeugt von Isis und Osiris, dem die Göttin in Sperbergestalt für den Akt kurzzeitig wieder Leben einhaucht – an diesen Akt spielt die »ardeur d'autrefois« vermutlich konkret an –, wird Horus zum Bewahrer des ägyptischen Königtums und zum Sieger über seinen Bruder Seth. Er steht für den immerwährenden Ausgleich der widerstrebenden Kräfte als Mensch und Gott zugleich. Als Himmelsfalke spannt er seine Flügel schützend über das Land, als Träger des Auges, des Symbols der Königsmacht, ist er der Ahnherr der ägyptischen Pharaonen. Den Geist der neuen Zeit mit dem Namen eines antiken Gottes zu belegen, der durch eine vielgestaltige Symbolik (Falke, Auge) im kulturellen Gedächtnis Europas in Erinnerung geblieben ist, zugleich jedoch einen Namen trägt, der »der Ferne« bedeutet, sagt nun seinerseits Zen-

278 Vgl. dazu im Einzelnen Manfred Krüger, *Gérard de Nerval. Darstellung und Deutung des Todes*, Stuttgart, Berlin, Köln, Mainz, Kohlhammer, 1966, S. 77–79.

279 So die Interpretationen von Krüger, *Gérard de Nerval*, S. 79, und Rauhut, »Nervals *Horus*«, S. 84.

trales über Nervals Dichtung aus. Sie steht am Beginn des modernen Symbolismus, von dem das Manifest *Le Symbolisme* (1886) von Jean Moréas sagt:

[...] le caractère essentiel de l'art symbolique consiste à ne jamais aller jusqu'à la conception de l'Idée en soi. Ainsi, dans cet art, les tableaux de la nature, les actions des humains, tous les phénomènes concrets ne sauraient se manifester eux-mêmes; ce sont là des apparences sensibles destinées à représenter leurs affinités ésotériques avec des Idées primordiales.²⁸⁰

In diesem Sinne symbolisiert der ägyptische Gott Horus als Teil des europäischen Gründungsmythos von der ägyptischen Weisheit die »idée primordiale« der Kontinuität des Universums. Die diskursiv jedoch kaum mehr aufzulösende Bildlichkeit und Rückführbarkeit dieses komplexen Mythos auf eine solche »idée primordiale« entrückt die Greifbarkeit eines europäischen Gründungsmythos ägyptischer Provenienz in eine weite Ferne. Sie wird zu einem Fremden, wie der Name Horus sagt, begraben in der Krypta der kollektiven Erinnerungen Europas, zu der man allenfalls in einem »état de rêverie *supernaturaliste*«²⁸¹ vordringen kann.

280 *Le Figaro* vom 13. September 1886, Jg. 128, H. 38, S. 150 (Supplément littéraire).

281 Im Vorwort der *Filles du Feu* bezeichnet Nerval so seinen Zustand, in dem er die *Chimères* geschrieben habe (*À Alexandre Dumas*, S. 458).

6. Gustave Flauberts antimythische Betrachtung Ägyptens

Die literarische Reflexion der ägyptischen Kultur spielt im Werk Gustave Flauberts eine erhebliche Rolle. Mit der *Tentation de saint Antoine*, einem dialogischen, wie für eine Theateraufführung konzipierten Stück²⁸², das den Autor sein ganzes Leben lang beschäftigt hat²⁸³, greift Flaubert den spätantiken Stoff der Antonius-Legende des Athanasius von Alexandria auf, deren Schauplatz in Ägypten liegt. Die *Tentation* setzt sich wie zahlreiche weitere Frühwerke Flauberts mit Fragen eines religiösen und kulturellen Synkretismus spätantiker Prägung auseinander. Sie knüpft damit an die Auseinandersetzung des 19. Jahrhunderts mit der alexandrinischen Schule an. Flaubert bewegt sich wie viele seiner Zeitgenossen im Paradigma der Erinnerungsgeschichte Ägyptens. Nach der Fertigstellung der ersten Version der *Tentation* im Jahre 1849 – weitere werden 1856 und 1874 folgen – unternimmt Flaubert von 1849 bis 1851 eine Reise nach Ägypten, die er in Aufzeichnungen sowie Briefen dokumentiert hat, ohne diese Aufzeichnungen jedoch zu publizieren²⁸⁴. Seine Visionen von Ägypten verarbeitet er dann später insbesondere in dem Karthago-Roman *Salammbô* (1862). Flaubert fährt vor allem aus gesundheitlichen Gründen in das klimatisch für ihn günstige Ägypten. Er reist zusammen mit dem Literaten und

282 Vgl. den Brief an Alfred Le Poittevin vom 13. Mai 1845: »J'ai vu un tableau de Breughel [...] qui m'a fait penser à arranger pour le théâtre *La Tentation de saint Antoine*.« (In: Gustave Flaubert, *Correspondance*, 5 Bde., hrsg. von Jean Bruneau, und Yvan Leclerc [Bibliothèque de Pléiade. 244. 284. 374. 443. 539], Paris, Gallimard, 1973–2007, Bd.1, S. 228–230, hier: S. 230).

283 So heißt es im Brief an Mlle Leroyer de Chantepie vom 5. Juni 1872: »C'est l'œuvre de toute ma vie, puisque la première idée m'en est venue en 1845, à Gênes, devant un tableau de Breughel et depuis ce temps-là je n'ai cessé d'y songer et de faire des lectures afférentes.« (Flaubert, *Correspondance*, Bd. 4, S. 530 f., hier: S. 531).

284 Zu den vielfältigen, zumeist ästhetischen Gründen für die Unterlassung der Publikation vgl. Claudine Gothot-Mersch, »Préface«, in: Gustave Flaubert, *Voyage en Orient (1849–1851). Égypte – Liban – Palestine – Rhodes – Asie Mineure – Constantinople – Grèce – Italie* (Collection Folio Classique. 4407), Paris, Gallimard, 2006, S. 7–49, bes. S. 28–32. Allein eine kurze Partie, die Flaubert auf dem Nil zwischen dem 7. und dem 20. Februar 1849 geschrieben hat, wurde veröffentlicht.

Photographen Maxime du Camp, der durch seine Aufnahmen der Reise als einer der Pioniere der Photographie in die Annalen eingehen wird. Flauberts Auseinandersetzung mit der ägyptischen Kultur ist durch diese Umstände zwangsläufig auch von Überlegungen zum neuen Medium der Photographie geprägt. Sie ist jedoch darüber hinaus weit intensiver durch Reflexionen beeinflusst, die der Autor im Zusammenhang mit der Niederschrift der ersten Version der *Tentation de saint Antoine* angestellt hat. Wenn in der Literatur zu Flaubert immer wieder die These geäußert wird, die Orientreise habe Flaubert völlig verändert und durch die Erfahrungen in Ägypten habe er letztlich seinen Stil gefunden²⁸⁵, der unmittelbar nach der Rückkehr mit der Abfassung von *Madame Bovary* zu Tage tritt, so lassen sich diese Befunde durch einen Blick auf die *Tentation* relativieren.

Flauberts Vorstellungen vom Orient, wie sie sich in seinen Jugendwerken äußern, sind naturgemäß von jenen Phantasien durchdrungen, die die Romantik diesem Sujet verliehen hat. Ab 1845 trägt er sich mit dem Gedanken, einen *Conte Oriental* zu verfassen, dessen Entwürfe jedoch über das Manuskriptstadium nie hinausgelangen. Zwei traditionelle Sichtweisen auf den Orient stehen – dies hat Jean Bruneau gezeigt²⁸⁶ – im Mittelpunkt von Flauberts frühem Denken: Die Vorstellung von einem exotischen Orient projiziert der Autor vor allem auf Indien, ein Land, welches er nie bereist und nie zum Gegenstand seiner Texte gemacht hat²⁸⁷. Die andere Vorstellung vom Orient als einem Raum historischer Tiefe, aus dem heraus eine weitreichende Reflexion über die Ursprünge und die Erneuerung der eigenen Kultur möglich ist, verbindet sich bei Flaubert mit der Idee der Wüste, im Besonderen mit der Ägyptens. Über die Auseinandersetzung mit Texten der Antike, die Flaubert in seiner Jugendzeit intensiv betrieben hat, wird diese Vorstellung von der Wüste mit Leben gefüllt. Wenn es von der Wüste in den *Mémoires d'un fou* (1838) heißt: »[...] je rêvais de lointains voyages dans les contrées du Sud, je voyais l'Orient et ses sables immenses [...] je voyais les cales bondir vers l'horizon rougi par le soleil, je voyais des vagues bleues, un ciel pur, un sable d'argent [...]«²⁸⁸, dann umschreibt dies die Begegnung mit einem Orient, die es ermöglicht, völlig auf sich geworfen in der Konfrontation

285 Vgl. dazu Pierre-Marc de Biasi, »Introduction«, in: Gustave Flaubert, *Voyage en Égypte*, Paris, Grasset, 1991, S. 9 – 112, hier: S. 21. Dagegen Sylvie Laüt-Berr, *Flaubert et l'antiquité. Itinéraires d'une passion (Romantisme et modernités. 41)*, Paris, Champion, 2001, S. 61, die eine Kontinuität in Flauberts Sicht der Dinge seit dem Frühwerk sieht.

286 Vgl. Jean Bruneau, *Le Conte Oriental de Gustave Flaubert. Documents inédits*, Paris, De-noël, 1973, bes. S. 37 – 80.

287 Vgl. ebd., S. 49.

288 Gustave Flaubert, *Les Mémoires d'un fou*, in: G. F., *Œuvres de jeunesse*, hrsg. von Claudine Gothot-Mersch und Guy Sagnes (= *Œuvres Complètes. Bd. 1*) (Bibliothèque de la Pléiade. 479), Paris, Gallimard, 2001, S. 461 – 515, hier: S. 473.

mit der Natur über die letzten Dinge, d.h. vor allem Fragen der Religion, nachzudenken:

[...] Flaubert y réalise mieux son amour pour la lumière, qui [...] illumine les sables; [...] le désert représente le lieu idéal du voyage, comme la mer. L'homme s'y trouve seul devant la nature [...] C'est pourquoi les extases panthéistes de Flaubert ont lieu dans une nature sauvage et sous un soleil brûlant [...]²⁸⁹

Flauberts frühes Interesse am antiken Ägypten ist ganz von der Suche nach solchen Tiefendimensionen geprägt. Am Ende der ersten Version der *Éducation sentimentale*, die der Autor zwischen 1843 und 1845 erstellt, unterwirft sich der künstlerisch veranlagte Protagonist Jules nach seiner Enttäuschung in Liebesdingen einem umfassenden Bildungsprogramm. Auf der Suche nach dem perfekten künstlerischen Ausdruck spürt er den Ursachen und Bedeutungen jenes Übernatürlichen nach, das den Anfang und den Untergang einer Kultur – gemeint ist die eigene Zeit – charakterisiert: »ce surnaturel qui se pose au début de l'art d'un peuple, et que l'on retrouve à sa fin, comme deux figures mystérieuses sculptées sur son berceau et sur son tombeau«²⁹⁰. Jules geht den Gründungsgeschichten der europäischen Kultur nach. An deren Anfängen stehen die in die Tiefe des Raumes schauenden ägyptischen Sphinxgestalten:

C'était sans doute pour exprimer quelque chose que se taillaient dans le granit ces sphinx monstrueux qui restent couchés sur le sable des déserts. Vers quel horizon regardent, du fond de leurs pagodes, les yeux béants des idoles? Que signifie leur sourire d'ivresse? Et pour quoi prendre sont ces bras nombreux qui leur pendent le long du corps? On les contempera longtemps et pas un homme ne saura ce qu'elles veulent dire.²⁹¹

Jules ist ein typischer Repräsentant der modernen Zivilisationskrankheit des »ennui« und der Melancholie, der tief in seinem Innern einen Kern unverbrauchter Energie birgt, die der Erzähler als »l'azur d'un ciel d'Orient tout pénétré de soleil«²⁹² beschreibt. Er vergleicht das Leben des Protagonisten mit dem eines Reisenden, der soeben auf der Plattform der großen Pyramide von Cheops angekommen ist. Auch dieser, zu Tode ermattet vom Aufstieg und umgeben vom Tod in Gestalt der umliegenden Gräber sowie auf der Plattform verendeter Vögel, sieht in der Tiefe des Raums wie in einer Fata morgana die Harmonie der Gegensätze, in der seine Seele mit dem Unendlichen verschmilzt:

289 Bruneau, *Le Conte oriental*, S. 48.

290 Gustave Flaubert, *L'Éducation sentimentale* (1845) in: G. F., *Œuvres de jeunesse*, S. 833 – 1080, hier: S. 1038.

291 Ebd.

292 S. 1072.

Arrivé au haut de la pyramide, le voyageur a les mains déchirées, les genoux saignants, le désert l'entoure, la lumière le dévore; une âpre atmosphère brûle sa poitrine. Accablé de fatigue et ébloui de clartés il se couche agonisant sur la pierre, au milieu des carcasses d'oiseaux qui sont venus y mourir. Mais relève la tête! regarde, regarde; et tu verras des cités avec des dômes d'or, et des minarets de porcelaine [...] ouvre les yeux! Ces montagnes arides portent des vallons verts dans leurs flancs! Il y a des chants d'amour sous ces huttes de bambous, et dans ces vieux tombeaux les rois d'autrefois dorment encore tout couronnés. [...] l'horizon s'allonge, touche au ciel et s'y confond. Regarde, prête l'oreille, écoute et contemple, ô voyageur! ô penseur! et ta soif sera calmée et toute ta vie aura passé comme un songe car tu sentiras ton âme s'en aller vers la lumière et voler dans l'infini!²⁹³

Die Wüste wird hier zu einer Metapher von Tod und Leben ineins, die der Künstler Jules jedoch nicht adäquat zum Ausdruck bringen kann. Er erkennt sein Unvermögen, die erfahrene Tiefe zu vermitteln: »Quelle petite place il se sent tenir entre l'inspiration et la réalisation!«²⁹⁴ Der Erzähler vergleicht den Protagonisten mit einem einsamen Herrscher auf seinem Thron, der den Tribut von seinen Untertanen empfängt und dabei in vollem Umfang die Ironie seiner desolaten Lage verspürt:

Assis à l'écart sur un trône solitaire, comme un roi qui reçoit des tribus, il se [...] récréé [...] de l'ironie qui plane sur cet ensemble.²⁹⁵

Die erste Fassung der *Éducation sentimentale* endet mit der lapidaren Feststellung: »Jules est parti hier pour l'Orient [...]«²⁹⁶ Diesen Aufbruch in den Orient, um die Fagen zu klären, die die Frühfassung der *Éducation* offen gelassen hatte, unternimmt Flaubert gedanklich in der *Tentation de saint Antoine*, bevor er ihn dann selbst mit der Ägyptenreise realisiert.

6.1. Die *Tentation de saint Antoine* und Ägypten

Der Schauplatz der *Tentation de saint Antoine* ist die Hütte des Anachoreten Antonius auf einem Berg in der ägyptischen Wüste, in der Fassung von 1874 mit dem Zusatz »dans la Thébaïde«²⁹⁷ präzisiert. Der nach der Legende des Athanasius in Mittelägypten geborene Mönch flieht wie viele andere unter den Christenverfolgungen des Diokletian der ersten Dekade des 4. Jahrhunderts in

293 Ebd.

294 S. 1074.

295 Ebd.

296 S. 1079.

297 Zitiert nach der Ausgabe: Gustave Flaubert, *La Tentation de saint Antoine*. Appendice: versions de 1849 et 1856, hrsg. von M. Guirnebert und M. Virolleaud (= *Œuvres complètes de Gustave Flaubert*, Bd. 3), Paris, Conard, 1924, S. 1.

die Wüste. Er wird dort zu einem Begründer des Mönchtums, das sich in der Nachfolge der christlichen Märtyrer sieht. Das Sujet der *Tentation* ist die Versuchung des Einsiedlers durch zahlreiche Gestalten, die von der Personifikation der Wollust über Vertreter der frühchristlichen Sekten bis hin zum Teufel reichen. Antonius sieht sich nicht nur körperlichen Versuchungen ausgesetzt; er wird insbesondere mit den unterschiedlichsten religiösen und philosophischen Anschauungen konfrontiert. Der Text ist somit eine Auseinandersetzung mit gründungsmythischen Fragen *par excellence*. Flauberts *Tentation* spielt all jene Modelle durch, die den Status einer gründungsmythischen Geschichte beanspruchen. Er stellt die Frage, welcher Gründungsmythos am Beginn der europäischen Geschichte und Kultur steht und ob eine der Geschichten gründungsmythischen Charakter hat. Allein durch seinen Schauplatz bezeichnet der Text dieses grundlegende Problem: Auf einem Berg in der ägyptischen Wüste spielt die Schlüsselszene im Konflikt zwischen Polytheismus und Monotheismus, die Übergabe der Gesetzestafeln an Moses, die den Bund zwischen dem Gott des *Alten Testaments* und den Israeliten besiegelt und die in der Folge zum Verbot der Anbetung von Bildzeichen sowie zur Etablierung des Gegensatzes zwischen ›wahr‹ und ›falsch‹ führt. Es ist der Ort, an dem der Gott der Offenbarung auf die Weisheit Ägyptens trifft, in der Stilisierung der religiösen Debatten seit dem 18. Jahrhundert, wo der Gott des Glaubens auf den Gott der Philosophen stößt.

Die *Tentation* ist ein gattungsüberschreitender Text. Sie trägt naturgemäß Züge der Heiligenlegende, deren erzählerische Realisierung allerdings durch zahlreiche parodistische Züge konterkariert wird. Sie hat dramatische Seiten, epische Elemente sowie Charakteristika eines philosophisch-theologischen Dialogs. Grundlegende Anschauungen, die dieser gleichsam totalisierende Text verbreitet, werden unmittelbar durch die Eingangsbeschreibungen zu Beginn deutlich.

Antoine est seul, assis sur le banc, occupé à faire ses paniers; il lève la tête et regarde vaguement le soleil qui se couche. [...] Le ciel est rouge, le gypaète tournoie, les palmiers frissonnent; sur la crotte de porc voilà les scarabées qui se traînent; l'ibis a fermé son bec pointu et la cigogne blanche, au sommet des obélisques, commence à s'endormir la tête passée sous son aile; la lune va se lever.

Demain le soleil reviendra, puis il se couchera, et toujours ainsi! toujours!²⁹⁸

Der Text führt in eine Situation des Immergleichen ein. Die Zeitvorstellung, die hier anhand des ägyptischen Mythos vom Sonnenkreislauf entworfen wird, lässt keine substantielle Veränderung zu. Bewegungen sind minimal und nirgendwo zielgerichtet. So läuft Antonius eine Schildkröte über den Weg (»Une tortue

298 S. 205 f.

s'avance entre les rochers [...]«), die gleich darauf stillsteht (»La tortue reste immobile, Antoine la considère [...]«) und anschließend ihre ziellose Bewegung wieder aufnimmt (»La tortue s'avance derrière lui [...]«²⁹⁹). Die Eingangsstimmung des Textes ist die des ›ennui‹, die die Moderne mit der mittelalterlichen Mönchskrankheit der ›acedia‹ verbindet, welche Antonius befallen hat³⁰⁰:

Oh! mon Dieu! les fleuves s'ennuient-ils à laisser couler leurs ondes? la mer se fatigue-t-elle à battre ses rivages? et les arbres, quand ils se tordent dans les grands vents, n'ont-ils pas des envies de partir avec les oiseaux qui rasent leurs sommets?³⁰¹

So wie Flaubert zeitliche Unterschiede einebnet und damit linearen Zeitvorstellungen eine Absage erteilt, so werden auch alle weiteren Kontrastierungen, die es ermöglichen, Positionen zu bestimmen und Anschauungen in ihrer Wertigkeit zu fixieren, aufgehoben³⁰². Wenn das Schwein des Anachoreten ebenfalls zu Beginn des Textes mit einem Vergleich der Bedeutung bestimmter Tiere in verschiedenen Religionen seine Heiligkeit nachzuweisen sucht, so werden mit dieser Überlegung nicht nur der etablierte Gegensatz zwischen hohem und niedrigem Ansehen, somit zwischen hoch und niedrig, relativiert:

Les Égyptiens ne mangent pas le bœuf, les Perses ne mangent pas l'aigle, les Juifs ne mangent pas de moi; je suis plus sacré que le bœuf, plus sacré que l'aigle.³⁰³

Die Argumentation des Schweins zeigt die Fragwürdigkeit der Argumentation in religiösen Dingen überhaupt: Der Befund der Heiligkeit des Tieres beruht auf einem Pseudosyllogismus, da die Voraussetzung für die Achtung der genannten Tiere bei Ägyptern und Persern eine völlig andere ist als bei den Juden. Die in der Theologie seit der Scholastik praktizierte syllogistische Argumentation, die zahlreiche solcher Pseudokonstruktionen hervorgebracht hat, wird durch die Rede des Schweins *ad absurdum* geführt. Zugleich parodiert der Autor jedoch auch die in seiner Zeit insbesondere durch die Schriften des Indologen Friedrich Max Müller (1823–1900) entstehende vergleichende Religionsforschung, mit deren Vorläufern, insbesondere Georg Friedrich Creuzers *Symbolik und Mythologie der alten Völker, besonders der Griechen* (1813), Pierre-Simon Ballanches *Essais de Palingénésie sociale* (1827), Émile Saissets *Essais sur la philosophie*

299 S. 206 und 208.

300 Antonius äußert gleich zu Beginn angesichts der Ereignislosigkeit seines Lebens sein Bedauern, dass er nicht Märtyrer geworden ist: »Quelle vie que la mienne! les jours sont longs pour celui qui vieillit dans la pénitence! Il avait raison le vieil anachorète mon maître, qui me disait de chercher plutôt le martyre !« (S. 206 f.)

301 S. 206.

302 Vgl. dazu Rainer Warning, »Der Chronotop Paris bei den Realisten«, in: Andreas Kahlitz/Wulf Oesterreicher/R. W. (Hrsg.), *Zeit und Text. Philosophische, kulturalanthropologische, literarhistorische und linguistische Beiträge*, München, Wilhelm Fink, 2003, S. 269–310, bes. S. 294–306.

303 *La Tentation de saint Antoine*, S. 213.

et la religion au XIX^e siècle (1845) und Jacques Matters *Histoire de l'École d'Alexandrie, comparée aux principales écoles contemporaines* (1840–1844), sich Flaubert intensiv beschäftigt hat. Der vom Schwein angewandte Vergleich nivelliert die religiösen Unterschiede. Er führt allenfalls zu der Vorstellung, dass es auch heilige Tiere im Christentum gibt und dass dem Schwein eine ähnliche Stellung wie den heiligen Tieren der Ägypter zukommt. Am Beispiel des Schweins betreibt Flaubert somit ein Spiel aus Symbolisierung und gleichzeitiger Desymbolisierung. Dieses vom Autor ständig praktizierte literarische Verfahren, das die Literatur anhand zahlreicher Beispiele seiner Texte beschrieben hat³⁰⁴, wendet er auch bei der Betrachtung der Jungfrau Maria an.

Als Antonius in der Nacht im Gebet an Maria gedankenverloren innehält, zeichnen sich am Horizont als Schatten zwei große Hörner ab (»Sur le rocher on voit passer rapidement la silhouette de deux grandes cornes [...]«³⁰⁵). Diese erinnern nicht nur an den Teufel, dessen Stimme Antonius zu verführen sucht, sondern zugleich an die Kuh Hathor, die wie die Gottesmutter im Christentum in der ägyptischen Kultur als lebensspendende Gottheit verehrt wird. Ihr Wohnort ist der Himmel, von wo aus sie den Verstorbenen zum Aufstieg dorthin nach dem Tod verhilft. Als Kuh mit zwei langen Hörnern wird bei den Ägyptern dann auch Isis, jene andere zentrale Leben spendende und Leben erhaltende weibliche Gottheit dargestellt. Wenn Antonius in seiner Marienverehrung ein Licht über dem Kopf der Gottesmutter erblickt, so konnotiert dies die Sonnenscheibe, die in zahlreichen Darstellungen von Hathor und Isis zwischen den Hörnern über dem Kopf abgebildet ist. Als eine Stimme – vermutlich die des Teufels – versucht, Antonius durch den Hinweis auf Marias körperliche Schönheiten zu erotischen Phantasien zu verführen, gewinnt die Gottesmutter in der Vorstellung des Anachoreten konkrete körperliche Gestalt. Ihr Schleier wird vom Wind weg-

304 Pierre-Marc de Biasi hat gezeigt, dass der Begriff der »désymbolisation« auf Jules Michelets Schrift *Les Origines du droit français* von 1837 zurückgeht, und umschreibt das grundsätzliche Problem, das die Zeit im Zusammenhang mit diesem Begriff diskutiert: »La question de fond [...] porte sur la modalisation historique des rapports entre la langue et la notion de symbole. L'hypothèse générale pourrait, sous une forme simplifiée, se formuler ainsi: l'Orient est le berceau du langage symbolique tel que l'Occident s'en empare pour le désymboliser dans le langage du Droit [...]« (Pierre-Marc de Biasi, »Un Conte à l'orientale. La tentation de l'Orient dans la *Légende de Saint Julien l'Hospitalier*«, *Romantisme* Bd. 11/1981, H. 34, S. 47–66, hier: S. 58). Vgl. auch Gisèle Séginger, *Le mysticisme dans La Tentation de saint Antoine de Flaubert. La relation sujet-objet* (Archives des Lettres Modernes. 215), Paris, Lettres Modernes, 1984, bes. S. 51–54. Vgl. ebenfalls die Arbeiten von Frederic Paul Bowman, »Flaubert et le syncrétisme religieux«, *Revue d'histoire littéraire de la France* Jg. 81/1981, H. 4–5, S. 621–636, sowie ders., »Symbole et désymbolisation«, *Romantisme* Bd. 15/1985, H. 50, S. 53–60. Vgl. auch Ildikó Lörinszky, »Pour une approche mythocritique de l'œuvre flaubertine: Le cas *Salammbô*«, *Neohelicon* Bd. 28/2001, H. 2, S. 117–145, bes. S. 118–125.

305 *La Tentation de saint Antoine*, S. 213.

geweht, so dass der Leser an einer Entschleierung teilnimmt, wie sie aus der Initiation in die Geheimnisse der Göttin Isis tradiert ist: »Le vent arrache le voile de la Vierge; il s'envole.«³⁰⁶ Darüber hinaus gewinnt der Leser auch noch den Eindruck an der Geburt der schaumgeborenen Göttin Venus teilzunehmen:

ANTOINE

avec ravissement.

Oh! elle s'allonge! elle se développe, elle s'étend!

La forme de la Vierge, se détachant de l'image, surgit tout à coup, de grandeur naturelle. Antoine recule tout en la regardant.

Ah! elle sent les fleurs d'église, et comme d'un lac il s'exhale d'elle-même des vapeurs lumineuses.³⁰⁷

Und wenig später sagt die Stimme zu Antonius:

Mais c'est une femme, rien qu'une femme! Tiens, ses vêtements s'écartent. La veux-tu voir, sous tes baisers, au vent frissonner nue comme une Vénus?³⁰⁸

Flauberts *Tentation* gewinnt auf diese Weise Züge eines Textes der Initiation. Maria, Hathor-Isis und Venus symbolisieren die Kontinuität des Lebens als Werk des Himmels. Durch die Entschleierung werden die ineins gesetzten göttlichen Gestalten ihres religiösen Symbolwertes entkleidet. Am Ende bleibt der Selbsterhaltungstrieb der Natur, eine Erkenntnis, in die der Leser wie ein Initiand eingeführt wird. Zugleich werden auch hier die Unterschiede der Religionen eingeebnet. Flaubert arbeitet nicht wie die Verteter der vergleichenden Religionswissenschaft die unterschiedlichen Funktionen der vergleichbaren Göttergestalten in den diversen Religionen heraus. Er praktiziert einen Synkretismus, um ein groteskes Szenario zu entwerfen, das als neue Form des Grotesken, als »grotesque des idées« bezeichnet werden kann³⁰⁹. Aus dem Geist des Polytheismus heraus scheinen alle religiösen Vorstellungen problemlos von einer Religion in eine andere übersetzbar zu sein, mit dem Ziel, die Bedeutung des Religiösen zu zerstören³¹⁰. Historische Filiationen haben ebenfalls nur einen scheinbar historischen Charakter: So erfolgt der Aufmarsch der Götter, die Antonius herausfordern, in der Reihenfolge Indien, Persien, Ägypten, Griechenland bis hin zur jüdisch-christlichen Tradition, ohne dass sich daraus

306 S. 214.

307 S. 214.

308 S. 215.

309 Vgl. dazu Gisèle Séginger, »La *Tentation* et les savoirs«, *Flaubert. Revue critique et génétique* Bd. 1/2009, S. 1–11, hier: S. 6–8.

310 Vgl. dazu mit weiteren Beispielen aus der *Tentation* Bowman, »Flaubert et le syncrétisme«, S. 632 und S. 628–631.

historische Verküpfungen oder erkennbar gesetzmäßige Entwicklungen ableiten ließen³¹¹.

Ein Höhepunkt der *Tentation* ist das Aufeinandertreffen von Sphinx und Chimäre in der Mitte des Textes. Wie im Schlusstableau des späteren Gedichts *Spleen II* (1861) der *Fleurs du Mal* von Charles Baudelaire³¹² taucht die Sphinx in der Abenddämmerung auf: »A travers le crépuscule se montre le Sphinx; il allonge ses grandes pattes, replie sa queue et se couche sur le ventre [...]«³¹³ Traditionsgemäß ist die Sphinx die Hüterin des Rätsels allen Ursprungs, was zugleich die Vorstellung beinhaltet, dass es einen ursprünglichen Zusammenhang der Dinge gibt. Auch bei Flaubert taucht die Sphinx als dieses Symbol auf, wenn Sie sich als Hüterin der Gräber präsentiert, und ihr Blick sich stets sinnierend in die Ferne richtet:

La nuit, quand je marche dans les corridors du labyrinthe, que derrière moi s'ouvrent et se ferment d'elles-mêmes les portes des tombeaux, et que j'écoute le vent bramer dans les galeries où passe la lune traînant contre les murs sa clarté silencieuse, [...] je reste au bas, sur la marche des escaliers, à regarder les étoiles dans les vasques de porphyre.³¹⁴

Abenddämmerung bedeutet in Flauberts Text jedoch zugleich Götterdämmerung: Die Sphinx als Symbol des Wissens um die verborgenen Dinge in der Tiefe des Horizonts (»Sphinx terrible, qui dardes sur l'horizon ton grand œil éternel [...]«³¹⁵) wird wie alle religiösen Vorstellungen in der *Tentation* desymbolisiert. Aus dem Symbol der Weisheit wird bei Flaubert letztlich eine Figur des Vergessens. Gegen alle Widerstände der Zeit, die andauert, bemüht sich die Sphinx, die Weisheit und das überlieferte Wissen über die Ursprünge der Schöpfungen zu bewahren. Dies gelingt ihr jedoch nur unvollständig, da sie ständig von unfreiwilligen Erinnerungen erschüttert wird, die der von den Nekropolen herüberwehende Abendwind hervorruft:

Pour ne pas l'oublier, je me répète, dans mon silence, le mystère des créations, ce que m'a conté le Temps, ce que m'ont dit les pluies du ciel, ce que chantait la caravane des empires qui a défilé à mes pieds. Ils ont passé comme les cigognes, et sans les suivre je les ai vus tous qui disparaissaient dans l'horizon. Parfois le vent du soir, rasant les sables, me chasse au visage des plumes d'oiseau avec la cendre des nécropoles, et tout à coup je tressaille à des souvenirs qui me reviennent. Tout dure; sur le sommet des montagnes tombe la neige, l'Océan dans son grand lit se balance encore, le chacal piaule près des sépulcres, les blés se courbent aux mêmes brises, les momies sans

311 Vgl. ebd., S. 633. Vgl. auch Séglinger, »La *Tentation* et les savoirs«, S. 3.

312 Vgl. dazu unten, S. 158–164. Auf diesen Bezug verweist auch Yves Vadé, »Le Sphinx et la Chimère II«, *Romantisme* Bd. 7/1977, H. 1, S. 71–81, bes. S. 76.

313 S. 393.

314 S. 394 f.

315 S. 394.

pourrir se tiennent rangées dans leur souterrain, les obélisques tiennent encore, je vois la poussière qui tourbillonne, le soleil qui luit, j'entends le vent qui souffle.³¹⁶

Abendstimmung und Tod prägen das Auftreten der Sphinx in Flauberts *Tentation*. Sie schaut träumend und rechnend zugleich in die Tiefe, weil sich ihr die Dinge der Ferne letztlich gar nicht erschließen: »[...] je garde mon secret, je rumine les choses, des théories confuses bourdonnent en moi [...]«³¹⁷ Und während sie sinniert und kalkuliert, versinkt sie im Staub, der durch den allmählichen Verfall der Pyramiden entsteht:

Cependant je sens monter sur moi la poudre du désert, et je vois se ronger atome par atome le grès des pyramides.³¹⁸

Wiederum ganz wie die Sphinx in der untergehenden Abendsonne in Baudelaires *Spleen II* ist sie dem Zustand des »ennui« verfallen und erhofft sich von der sie umschwirrenden Chimäre, dem Symbol der dichterischen Einbildungskraft, Erlösung:

O fantaisie! fantaisie! emporte-moi sur tes ailes pour désennuyer et délasser ma tristesse.³¹⁹

Gemäß der Logik des Flaubertschen Schreibens seit der *Tentation* wird jedoch auch die Symbolkraft der Chimäre dekonstruiert. Die Möglichkeit, die verlorene Erinnerungskraft der Sphinx durch die Dichtung zu kompensieren, lehnt Flaubert als Lösung ab. Die Chimäre baut jene Luftschlösser, die insbesondere die dichterische Phantasie der Romantik beflügelt hat. Sie befriedigt – den Anschauungen der Epoche vor Flaubert zufolge – die charakteristische Sehnsucht nach der tiefendimensionalen »harmonie des contraires«. Ihre Ausgeburten rufen zudem jenes ästhetische Gefühl eines »angenehmen Schauders« angesichts kolossaler Erscheinungen hervor, die sich in der undeutlichen Wahrnehmung der Abendstimmung abzeichnen und beim betrachtenden Subjekt seinerseits ein Gefühl der Erhabenheit auslösen, das aufgrund des Vermögens des Subjekts, sich innerlich über die Bedrohung durch die monumentale Erscheinung hinwegzusetzen, in Enthusiasmus umschlägt:

Moi, je suis légère et joyeuse ; je découvre aux hommes des perspectives éblouissantes, avec des paradis dans les nuages et des félicités lointaines; je leur souffle à l'âme les éternelles manies, projets de bonheur, plans d'avenir, rêves de gloire, et les serments d'amour, et les résolutions vertueuses. Autour du flambeau des poètes je voltige en délire, mon haleine passe dans leur chevelure, et ils bondissent au contact soudain des pensées qui les frôlent; d'une voix faite pour eux j'apporte à leur oreille l'harmonie

316 S. 395. Hervorhebungen von mir.

317 S. 395.

318 S. 395.

319 S. 396.

des mondes, j'évoque les formes de leurs œuvres, qui passent à la file comme des fantômes de rois, couronne en tête et les bras étendus; je leur murmure des rythmes, je leur étale des couleurs, je les fonds en tendresses, je les déchire avec des énergies d'un autre monde, et il leur apparaît à travers un crépuscule d'or des colosses terrifiants qui les font crier d'enthousiasme.³²⁰

Als die Chimäre sich in die Sphinx verliebt («O inconnu! inconnu! je suis amoureuse de tes yeux [...]»³²¹), kommt es zu einem Kopulationsversuch, der im Chaos endet und scheitert. Die moderne Dichtung, so die desymbolisierende Quintessenz dieser Szene, vermag keine Verbindung mit der Weisheit einzugehen. Ihr steht es nicht mehr an zu behaupten, wie noch in der Epoche vor Flaubert, das Rätselhafte, das Wissen über die Entstehungsgründe der Schöpfung aufzubewahren.

Flauberts *Tentation* ist ein Text der Dekonstruktion. In immer wiederkehrenden Entwicklungen weichen auratische Ereignisse schockhaften Erfahrungen. Bestand der grundlegende Mythos der ägyptischen Kultur in der Zusammensetzung der zerstückelten Leiche des Osiris, um durch das mythische Geschehen die Kontinuität des Seins zu symbolisieren, so geht der Autor der *Tentation* mit seinem Text den umgekehrten Weg der Zerstückelung. Die *Tentation* ist antimythisch: Die Göttin Isis steht nicht mehr für die Leben spendende Natur, die, wie auf Abbildungen der in der Revolution errichteten Fontaine de la Régénération zu sehen, das Volk ernährt (Abb. 10).



Abb. 10: *Fontaine de la Régénération* (Bastille), Gravure nach einer Zeichnung von Charles Monnet vom 10. August 1793

320 S. 396. Hervorhebungen von mir.

321 S. 396.

Sie ist abgemagert, unfruchtbar, auf der Suche nach den Gliedmaßen ihres Gatten Osiris und gezwungen, sich zu verschleiern:

J'entends dans les roseaux Isis toute éplorée qui se lamente au clair de lune, elle ne se lasse pas de chercher les membres de son époux répandus sur la terre noire d'Égypte. Elle l'appelle, il ne vient pas, elle râle de désir, et sur son cœur amaigri elle presse en pleurant le phallus de sycamore qui ne la fécondera plus que du débile Harpocrate, fruit avorté de leurs amours funèbres; autour d'elle jappe Anubis à tête de chien, qui court dans les sables en flairant son père ; il tire la langue de soif, et la déesse s'affaissant rabat son voile sur sa figure.³²²

Derjenige, der hier spricht, ist der Stier Apis. Er gilt den Ägyptern als heiliges Tier, das als Fruchtbarkeitsgott verehrt wird. Zugleich hat der Stier eine Funktion im Totenkult, da er als Manifestation der Gottheit angesehen wird, der auch Pharao entstammt. Sein Tod wird mit einem rituellen Apis-Fest gefeiert. Nach seinem Tod wird Apis einbalsamiert, mit Osiris gleichgesetzt und als Apis-Osiris verehrt. In der *Tentation* läuft dieser Stier ziellos umher, seiner kultischen Funktionen beraubt:

Où irai-je? jusqu'au dernier brin d'herbe j'ai brouté l'oasis, j'ai écrasé avec mes dents le scarabée que je portais sous la langue [...]³²³

Nur aus der Erinnerung an frühere Zeiten sind diesem »dieu qui pleure«³²⁴ seine kultischen Funktionen geläufig. Sein bevorstehender Tod durch Schlachtung hat keinerlei rituelle Bedeutung mehr:

Autrefois les filles de roi se faisaient ensepulturer dans des coffres faits à mon image. [...] D'Héliopolis à Memphis les processions me conduisaient; alors dans les bourgs, la nouvelle éclatait, joyeuse comme l'inondation [...] J'étais Osiris, Sérapis, Anubis, j'étais Dieu; j'étais le Démiurge apparu, l'Âme incarnée, le Grand-Tout qui se faisait visible, pacifique et beau! [...]

LA MORT

[...] ils t'écorcheront, te mangeront, te tanneront, ils feront des souliers avec ta peau, tu seras passé à la broche et détaillé en côtelettes, et l'on chassera dans le sillon tes petits-fils esclaves avec les tendons desséchés de tes jarrets.³²⁵

Dem bei Flaubert sinnentleerten Apis-Kult folgt der Aufmarsch der griechischen Götter Uranus und Saturn, deren Entmannung für das Ende des Goldenen Zeitalters steht. Die verstümmelten Götter Ägyptens und Griechenlands – so

322 S. 455.

323 Ebd.

324 S. 456.

325 Ebd.

lassen es die Worte des Uranus erkennen – zeugen vom Verlust der Orientierung an himmlischen Zeichen:

[...] quelque chose a rompu le fil qui liait les destinées humaines aux mouvements des astres. Saturne m'a mutilé, et la face de Dieu ne se voit plus dans le disque du soleil.³²⁶

Flauberts *Tentation* ist ein Text der Deauratisierung. Mit dieser radikalen schriftstellerischen Einstellung, die jedwede Teleologie zerstört und deren Grundfigur die Diskontinuität darstellt, unternimmt der Autor seine Reise nach Ägypten. Er bricht auf in dem Bewusstsein, dass es keine gründungsmythischen Anschauungen mehr gibt. Er wählt Ägypten als Reiseziel, gerade weil er die Vorstellung von einem Gründungsmythos der europäischen Kultur zerstören will.

6.2. Flauberts Reise nach Ägypten

Bei seiner Abreise aus der verhassten normannischen Provinz, die an diesem Tag durch den Verwandten Louis Bonenfant verkörpert wird (»Je ne me suis jamais senti de mouvement de haine envers personne comme envers lui, à ce moment [...]«³²⁷) trifft Flaubert auf den lokalen Postbeamten M. Morin, der ihn zu seiner bevorstehenden Fahrt nach Ägypten beglückwünscht:

[...] (il) me disait [...] en me donnant une poignée de main: »Vous allez voir un grand pays, (une) grande religion, un grand peuple« etc. et un tas de phrases.³²⁸

Allein diese Bemerkungen nehmen dem Leser der Flaubert'schen Aufzeichnungen seiner Reise die Erwartung einer wie auch immer gearteten Tiefendimension. Eine solche Erwartung – dies zeigt der kommentierende Schlenker der Äußerungen des Postmeisters – gehört zu jenen »idées reçues«, Zeichen der grenzenlosen menschlichen Dummheit, die der Autor sein Leben lang bekämpfen wird. Wenn Flaubert in einem Brief an Louise Colet aus dem Jahre 1853 schreibt, die Aufzeichnungen der Orientreise enthielten keinerlei Überlegungen (»[...] je n'ai pas écrit une seule réflexion [...]«³²⁹) – wohl mit ein Grund dafür, dass er die Aufzeichnungen nicht veröffentlicht hat –, dann sind es jedoch gleichwohl die impliziten Reflexionen, die dem Reisebericht Gewicht verleihen. Die Reisenotizen lassen im Verbund mit den Briefen aus Ägypten ein klares

326 S. 457.

327 Die Flaubert'schen Reiseaufzeichnungen werden zitiert nach der Ausgabe: Gustave Flaubert, *Voyage en Égypte*, hrsg. von Pierre-Marc de Biasi, Paris, Grasset, 1991, hier: S. 122.

328 Ebd.

329 Brief vom 27. März, in: Flaubert, *Correspondance*, Bd. 2, S. 279–289, hier: S. 281.

literarisches Konzept erkennen, das die mit der *Tentation de saint Antoine* eingeschlagene Linie nahtlos fortsetzt.

Wirft man einen genauen Blick auf die in den Notizen sowie den Briefen der Reise gesammelten Eindrücke, so zeigt sich auch hier, dass Flaubert dichotomisierende Unterscheidungen, die zu historischen Differenzierungen führen und sinnstiftende kulturelle Entwürfe produzieren, einebnen. Abgrenzungen von Antike und Moderne, Kultur und Natur, Vertikalität und Horizontalität, Erhabenem und Komischem, Verhaltensordnung und Obszönität weichen der Vorstellung vom Leben als einem ständigen Wechsel der genannten Größen. Flauberts Reise führt überdies zur Entwicklung und Inszenierung eines Lebensstils, den er kontrastiv zu dem seines Mitreisenden Maxime du Camp auslebt und ins Bild setzt.

Du Camp ist der typische Repräsentant der in die Zukunft gewandten, dynamischen Moderne, der in Pariser Literaturkreisen spätestens seit seiner Gedichtsammlung *Chants modernes* (1855) als »chanteur du Progrès« gehandelt wird. Schon bei der Ankunft in Alexandria stört sich Flaubert an der Umtriebigkeit und der Begeisterungsfähigkeit seines Freundes:

À peine avions-nous touché terre que déjà l'infâme Du Camp avait des excitations à propos d'une négresse qui puisait de l'eau à une fontaine. Il est également excité par les égrillons. Par qui n'est-il pas excité! ou pour mieux dire, par quoi?³³⁰

Im Verlauf der Reise wird diese Einstellung, die sexuelle Erregung mit kultureller Erregung über die Andersartigkeit des Gesehenen zu verbinden bzw. die eine in die andere umzumünzen weiß, Flaubert zunehmend verhasst. Zu einem Symbol dieser Energie und für Flaubert zugleich der modernen Lebensweise wird die von Du Camp praktizierte Photographie. Immer wieder ist die Rede von den »rages photographiques«³³¹ des Mitreisenden. Maxime revoltiert geradezu, wenn Flaubert ihm vorhält, die Moderne führe zu Orientierungslosigkeit und Leere:

Ah! bonnes époques tranquilles, bonnes époques à perruques, vous viviez d'aplomb sur vos hauts talons et sur vos cannes. Mais le sol nous tremble. Où prendre notre point d'appui [...] Ce qui nous manque à tous [...] c'est le principe intrinsèque, c'est l'âme de la chose, l'idée même du sujet. [...] Nous devenons savants, archéologues, historiens,

330 Brief an Louis Bouilhet vom 1. Dezember 1849, in: Flaubert, *Correspondance*, Bd. 1, S. 536–542, hier: S. 540.

331 So im Brief an die Mutter vom 12. März 1850, in: Flaubert, *Correspondance*, Bd. 1, S. 597–600, hier: S. 599. Vgl. auch den Brief an die Mutter vom 15. April 1850, in: Flaubert, *Correspondance*, Bd. 1, S. 612–614, bes. S. 613: »Je ne sais pas comment Maxime ne se fait pas crever avec la rage photographique qu'il déploie.« Als sich Du Camp einen Schnupfen zuzieht, heißt es beinahe mit Schadenfreude: »Il a gobé cela sous sa tente de photographie [...]« (Brief an die Mutter vom 2. Dezember 1849, in: Flaubert, *Correspondance*, Bd. 1, S. 542–545, hier: S. 544).

médecins, gnaffes et gens de goût. Qu'est-ce que tout ça y fait? Mais le cœur? la verve? la sève? [...] Ces idées révoltent le jeune Du Camp qui a de tout autres idées, c'est-à-dire qui a des projets très remuants pour son retour et qui veut se lancer dans une activité démoniaque.³³²

Flaubert wird die »dämonische Aktivität« seines Freundes später einer vernichtenden Kritik unterziehen, als er sich zu Du Camps 1853 in der *Revue de Paris* veröffentlichtem Bericht der Reise (*Le Nil, lettres sur l'Égypte et la Nubie*) äußert:

L'ami Max a commencé à publier son voyage en Égypte [...] C'est curieux de nullité. Je ne parle pas du style, qui est archiplat [...] Mais comme fond, comme faits, il n'y a rien! Les détails qu'il a le mieux vus, et les plus caractéristiques dans la nature, il les oublie. [...] Quelle dégringolade rapide!³³³

Demgegenüber bereist Flaubert Ägypten in der Einstellung des zeitgenössischen Dandys und Flaneurs. Er reist mit einem Mandat des französischen Agrarministeriums, allerorten statistische Daten zur landwirtschaftlichen Produktion und zur Organisation der Verteilung der Güter zu erheben³³⁴. Diesem Mandat entzieht er sich jedoch von Beginn der Reise an, wie eine seiner drastisch-ironischen Bemerkungen zeigt:

J'écris sur une table carrée [...] Près de moi, à environ dix millimètres, gisent mes instructions ministérielles qui m'ont bien l'air de vouloir torcher mon cul un de ces jours.³³⁵

Die gesamte Reise über – dies berichtet Du Camp in seinen *Souvenirs littéraires* (1882 – 1883) – begleiten Flaubert »ennui« und »lassitude«. Seine Haltung ist die einer scheinbar totalen Indifferenz, z. B. wenn er Du Camp vollends die Wahl der Routen überlässt, die die beiden zurücklegen:

Gustave Flaubert n'avait rien de mon exaltation, il était calme et vivait en lui-même. Le mouvement, l'action lui étaient antipathiques. Il eût aimé voyager, s'il eût pu, couché sur un divan et ne bougeant pas, voir les paysages, les ruines et les cités passer devant lui comme une étoile de panorama qui se déroule mécaniquement. Dès les premiers jours de notre arrivée au Caire, j'avais remarqué sa lassitude et son ennui. [...] Il me [...] (répondit): »[...] charge-toi de déterminer les itinéraires, je te suivrai; il m'est indifférent d'aller à droite ou à gauche.«³³⁶

332 Brief an Louis Bouilhet vom 2. Juni 1850, in: Flaubert, *Correspondance*, Bd. 1, S. 626 – 639, hier: S. 627 f.

333 Brief an Louise Colet vom 7. Oktober 1853, in: Flaubert, *Correspondance*, Bd. 2, S. 446 – 448, hier: S. 448.

334 Vgl. dazu den Brief an Bouilhet vom 2. Juni 1850, S. 628.

335 Brief an Bouilhet vom 1. Dezember 1849, in: *Correspondance* Bd. 1, S. 536 – 542, hier: S. 537.

336 Maxime Du Camp, *Souvenirs littéraires*. Flaubert, Fromentin, Gautier, Musset, Nerval, Sand,

Flaubert geht nicht gegen seine Melancholie an. Ganz im Gegenteil pflegt er sie, da sie ihm hilft, die Dinge genauer und klarer wahrzunehmen. Als die beiden einen jener zahlreichen Bordellbesuche absolvieren, verzichtet er – ganz entgegen seinen sonstigen Gewohnheiten – auf den Besuch bei einer der Damen, um sich den melancholischen Eindruck dieses Ortes nicht durch einen anderen zu zerstören:

[...] je n'ai pas baisé [...] exprès, par parti pris, afin de garder la mélancolie de ce tableau et faire qu'il restât plus profondément en moi. Aussi je suis parti avec un grand éblouissement, et que j'ai gardé. [...] Si j'eusse baisé, une autre image serait venue par-dessus celle-là et en aurait atténué la splendeur.³³⁷

Flaubert bezeichnet diese Haltung als heldenhafte, von der Atharaxie geprägte Künstlereinstellung (»*artistisme* [...] *stoïque*«³³⁸). Sie macht ihn zu einem besonders scharfen Beobachter. Sein »*artistisme*« setzt dem fotografischen Enthusiasmus Du Camps einen besonderen Blick entgegen, den Flaubert im Verlauf der Reise auf die Erscheinungen wirft und gegen Ende des Ägyptenaufenthaltes theoretisch umreißt:

Il vaut mieux être œil, tout bonnement. Nous vivons [...] dans une paresse crasse, passant toutes nos journées couchés sur nos divans à regarder ce qui se passe, depuis les chameaux et les troupeaux de bœufs du Sennaâr jusqu'aux barques qui descendent vers Le Caire chargées de négresses et de dents d'éléphants. Nous sommes maintenant [...] dans un pays où les femmes sont nues [...], car pour tout costume elles n'ont que des bagues.³³⁹

Der Blick Flauberts ist sezierend. Er führt im Verlauf der Reise immer wieder zur Entblößung des Gesehenen, hier geradezu symbolisiert durch die Nacktheit der nubischen Frauen am Endpunkt der Reise in Oberägypten. Seine Wahrnehmung dekonstruiert jede äußere Hülle der Erscheinung wie die mit den Eindrücken verbundenen Ordnungsvorstellungen, um das Gesehene auf seinen Grund zurückzuführen. Baudelaire wird diesen Grund später in Auseinandersetzung mit dem Fortschrittsehtusiasmus der *Chants modernes* eines Du Camp als »état sauvage« bezeichnen:

hrsg. von Michel Chaillou (Le Regard Littéraire), Paris, Editions Complexe, 2002, S. 125. Vgl. auch Gustave Flaubert, *Voyage en Orient (1849–1851)*. Égypte – Liban – Palestine – Rhodes – Asie Mineure – Constantinople – Grèce – Italie, hrsg. von Claudine Gothot-Mersch (Collection Folio Classique. 4407), Paris, Gallimard, 2006, S. 327 f. mit Anm. 286.

337 Brief an Bouilhet vom 13. März 1850, in: Flaubert, *Correspondance*, Bd. 1, S. 600–609, hier: S. 605.

338 Ebd. Vgl. auch die Lesart der Stelle von Antoine Youssef Naaman, dem Herausgeber der *Lettres d'Égypte de Gustave Flaubert*, Paris, Nizet, 1965 als »*troïque*« (S. 242).

339 Brief an Bouilhet vom 13. März 1850, in: Flaubert, *Correspondance*, Bd. 1, S. 600–609, hier: S. 602.

Quoi de plus absurde que le Progrès, puisque l'homme, comme cela est prouvé par le fait journalistique, est toujours semblable et égal à l'homme, c'est-à-dire toujours à l'état sauvage.³⁴⁰

Flauberts alles entlarvender künstlerischer Blick richtet sich in Ägypten naturgemäß auch auf die antiken Baudenkmäler. Jedwede Begeisterung und Ergriffenheit angesichts der Monumente, die deren Erhabenheit bezeugen würden und damit ein menschliches Begriffs- und Erklärungsvermögen übersteigende, im Grunde unerklärliche historische Tiefe erkennen ließen, werden durch sezierende Reflexionen oder die Gegenstände herabwürdigende Beobachtungen konterkariert. Besonders ergriffen sind die beiden Reisenden angesichts der von Du Camp fotografierten Sphinx (Abb. 11), der sie sich in einem furiosen Ritt durch die Wüste genähert haben.



Abb. 11: Maxime Du Camp, *Le Sphinx*, aus: 2 albums et 168 phot. du voyage en Egypte, en Nubie et en Syrie de Maxime Du Camp en 1849–1850, provenant de la bibliothèque d'Henri Duveyrier

Noch deutlicher als die Notizen über die Reise zeigt eine Stelle aus einem Brief an Louis Bouilhet diese Ergriffenheit, deren Eindruck Flaubert unmittelbar durch verniedlichende Formulierungen zu schmälern sucht:

Quant à ce vieux Sphinx qui est au pied des Pyramides et qui semble les garder, nous sommes arrivés dessus au triple galop. Et j'ai éprouvé là un bon vertige. Max(ime) était plus pâle que mon papier. C'est bougrement drôle, et difficile à comprendre, ça avait été *plus fort que moi*.³⁴¹

340 Baudelaire, *Les Fusées*, in: Ch. B., *Œuvres complètes*, Bd. 1, S. 663 (XIV).

341 Brief vom 15. Januar 1850, in: Flaubert, *Correspondance*, Bd. 1, S. 567–576, hier: S. 570. Hervorhebungen von mir.

Der Beschreibung des schreckenerregenden Anblicks lässt er dann die der Verstümmelung der Statue sowie ihres negroiden Aussehens folgen, bevor er den poetischen Eindruck durch eine Wendung ins Obszöne zerstört:

Il a le nez mangé comme par un chancre, les oreilles écartées de la tête comme un nègre [...] On n'a pas tous les jours des émotions aussi po-hê-tiques, Dieu merci, car le petit bonhomme en péterait.³⁴²

Die Pyramiden rufen eine ähnliche Reaktion bei den beiden Reisenden hervor wie die Sphinx. Je länger sie sich in ihrer Nähe aufhalten, desto größer und erhabener ist ihr Eindruck (»Plus on les voit, plus elles paraissent grandes [...]«³⁴³). Im gleichen Atemzug nimmt Flaubert dem Bauwerk jedoch seine historische Größe, wenn es mit einer Anspielung auf das berühmte Diktum Napoleons heißt: »[...] quoique je n'y aie pas vu les quarante siècles«³⁴⁴. Auch auf der Plattform der großen Pyramide stellen sich keine grandiosen historischen Gefühle ein: »[...] on serre son manteau contre soi, vu que le froid vous pince fort, et on tait sa gueule; voilà tout.«³⁴⁵ Die Szene gerät endgültig zur Dekonstruktion historischer Größe, als Napoleon durch den arabischen Führer auf die Rolle eines Enthaupters der in Ägypten verhassten Mameluken reduziert wird:

Du haut de la Pyramide un de nos guides nous montrait l'endroit de la bataille et nous disait »Napouléouñ – sultan Kebir? Aieouat, Mameluks« et avec les deux mains il faisait le geste de décapiter des têtes.³⁴⁶

Auch die Besichtigung des Innern der Pyramide entpuppt sich als Groteske, als die beiden Reisenden durch Fledermauskot kriechend die Gänge verlassen, ihnen dort in der gleichen Haltung drei englische Touristen entgegenkommen und man Höflichkeitsformeln austauscht:

[...] nous glissons sur les crottes des chauves-souris [...] En sortant à quatre pattes d'un couloir, nous rencontrons des Anglais qui veulent y entrer, et tout dans la même posture que nous – nous échangeons des politesses et chacun suit sa route.³⁴⁷

Fledermaus- und Vogelkot werden zum Signum des Umgangs der Natur mit den ägyptischen Monumenten. Flaubert sieht in dieser Natur einen regelrechten Verbündeten für seine Sicht der antiken Denkmäler. Der Autor verweigert sich jedweder Ruinenpoesie, da die Bauwerke statt mit den auf zeitgenössischen

342 Ebd.

343 Brief an die Mutter vom 14. Dezember 1849, in: Flaubert, *Correspondance*, Bd. 1, S. 548 – 553, hier: S. 551.

344 Brief an Jules Cloquet vom 7. September 1850, in: Flaubert, *Correspondance*, Bd. 1, S. 684 – 687, hier: S. 685.

345 Brief an den Bruder vom 15. Dezember 1849, in: Flaubert, *Correspondance*, Bd. 1, S. 553 – 556, hier: S. 554.

346 Flaubert, *Voyage en Égypte*, S. 215.

347 S. 211 f.

Gemälden vorfindlichen Flechtgewächsen und Moos vor allem mit Vogeldreck bedeckt sind. Damit zeigt die Natur, was sie von den Denkmälern hält:

[...] une chiade blanche d'oiseaux tombe d'en haut et s'épate par le bas comme une coulée de plâtre – c'est par la merde des oiseaux que la nature proteste en Egypte – c'est là tout ce qu'elle fait pour la décoration des monuments – ça remplace le lichen et la mousse [...] ³⁴⁸

Der gigantische Tempel von Edfou dient zugleich als öffentliche Latrine des Dorfes. Und die in der Romantik verklärte Memnon-Statue, die bei der aufgehenden Sonne Töne abgibt, welche als göttliche Ursprache angesehen wurden ³⁴⁹, ist bei Flaubert voller Inschriften und Vogeldreck, ansonsten jedoch stumm:

J'ai passé une nuit aux pieds du colosse de Memnon [...] Le vieux gremlin [...] est couvert d'inscriptions. Les inscriptions et les merdes d'oiseaux, voilà les deux seules choses sur les ruines d'Égypte qui indiquent la vie. La pierre la plus rongée n'a pas un brin d'herbe. Ça tombe en poudre comme une momie, voilà tout [...] un curieux symbolisme. ³⁵⁰

Flaubert kann, wie er immer wieder betont, den Monumenten nichts abgewinnen, da sie ihm nichts mitzuteilen haben (»Je ne sais si la vue des ruines inspire de grandes pensées [...]« ³⁵¹). Historische Erinnerungen wollen sich trotz immer wieder unternommener Anstrengungen nicht einstellen. Flauberts Vorstellung, sich im Zuge seines »artistisme« zum Auge zu machen, impliziert, dass dieses Auge Erhabenheit nicht erkennen will und damit einebnert. In diesem Sinne ist das Auge »dumm«, ein »œil de bœuf«, welches sich über die Versuche eines Jean Racine, die Erhabenheit der Vision eines Théramène am Ende von *Phèdre* (1677) in passende Worte zu kleiden, amüsiert:

[...] en m'efforçant de penser à tous les souvenirs historiques qui devaient m'arriver, et ne m'arrivaient pas, tandis que mon œil, stupide comme celui du bœuf, regardait l'eau (du Nil; Vf.), tout bonnement. Plusieurs fois j'ai songé à Racine dans son cabinet, avec sa perruque et son habit XVII^e siècle, se creusant l'imagination pour arranger la plaine liquide avec la montagne humide [...] ³⁵²

So bleibt Flaubert letztlich nur die groteskisierende Verzerrung der Monumente zu Phantasiebildern, wie er sie angesichts der gigantischen Tempelanlage von Karnac im Stil des Marquis de Sade entwirft und wie sie später im Roman *Salammô* wiederkehren:

348 S. 375.

349 Vgl. dazu unten, S. 160–162.

350 Brief an Bouilhet vom 2. Juni 1850, in: Flaubert, *Correspondance*, Bd. 1, S. 626–639, hier: S. 633.

351 S. 627.

352 Brief an Bouilhet vom 1. Dezember 1849, in: Flaubert, *Correspondance*, Bd. 1, S. 536–541, hier: S. 539.

Je n'oublierai jamais la première impression que m'a faite le palais de Karnac. Ça m'a semblé une demeure de géants, où l'on devait servir dans des plats d'or des hommes entiers à la brochette, comme des alouettes.³⁵³

Das in den Notizen der Reise sowie in den Briefen immer wieder zu beobachtende Verfahren der Groteskisierung, das Flaubert selbst an mehreren Stellen in seinen Briefen thematisiert, findet seine besondere Anwendung bei der Beschreibung der modernen Kultur Ägyptens. Das Groteske als ästhetische Kategorie wurde vor allem von Victor Hugo in der *Préface* seines Theaterstücks *Cromwell* (1827) besprochen. Hugo trägt mit der Einführung dieses zuvor bereits in der Kunst praktizierten Verfahrens, ästhetische Mischgestalten zu schaffen, dem im 19. Jahrhundert gewachsenen Bedürfnis nach komplexeren Ausdrucksformen Rechnung. Die Ursprünge des Grotesken liegen für Hugo im christlichen Mittelalter. Diese Epoche erfasst das Leben in seiner Totalität und damit seiner Wahrheit³⁵⁴. Das Christentum sieht die Spiritualität und die Materialität, das Hohe und das Niedrige, das Ewige und das Vergängliche als die notwendigerweise zusammengehörenden Seiten des Lebens. Es hat der Moderne auf der einen Seite die Melancholie und die Meditation, auf der anderen Seite die Neugier sowie die Fähigkeit zur Analyse vererbt. Derart ausgestattet, erfasst der Künstler der Moderne die Dinge wie vom Feldherrnhügel herab mit einem Blick in all ihren Widersprüchen:

[...] la muse moderne verra les choses d'un coup d'œil plus haut et plus large. Elle sentira que tout dans la création n'est pas humainement *beau*, que le laid y existe à côté du beau, le difforme près du gracieux, le grotesque au revers du sublime, le mal avec le bien, l'ombre avec la lumière.³⁵⁵

In der Dichtung der Moderne steht das Groteske dem Erhabenen zur Seite:

[...] dans la poésie nouvelle, tandis que le sublime représentera l'âme telle qu'elle est, épurée par la morale chrétienne, [le grotesque] lui jouera le rôle de la bête humaine.³⁵⁶

Nach einer Phase des Übergewichtes des Grotesken über das Sublime (»la prédominance du grotesque sur le sublime«³⁵⁷) kommt es letztlich zu einem Gleichgewicht (»Le moment est venu où l'équilibre entre les deux principes va

353 Brief an die Mutter vom 17. Mai 1850, in: Flaubert, *Correspondance*, Bd. 1, S. 619–624, hier: S. 620.

354 »Le christianisme amène la poésie à la vérité.« (Victor Hugo, *Préface*, in: V. H., *Cromwell*, in: V. H., *Théâtre complet de Victor Hugo*, 2 Bde., hrsg. von Roland Purnal, J.-J. Thierry und Josette Mélèze (Bibliothèque de la Pléiade. 166. 170), Paris, Gallimard, 1963–1964, Bd. 1, S. 409–454, hier: S. 416.

355 S. 416.

356 S. 420.

357 S. 422.

s'établir [...]»³⁵⁸). Die perfekte Dichtung liegt im vollkommenen Ausgleich der beiden Kategorien: »[...] la poésie vraie, la poésie complète, est dans l'harmonie des contraires.«³⁵⁹

Flauberts Blick ist ein anderer. Er sieht sich nicht als ›alter deus‹ und schaut nicht von oben herab auf die Dinge, wie es die Verweigerung dieser Perspektive von der Plattform der Cheopspyramide zeigt. Religiöse Gefühle sind ihm ohnehin fremd, wie eine spätere, geradezu blasphemische Bemerkung in Jerusalem zeigt: »O grotesque, tu es donc comme le soleil! Dominant le monde de ta splendeur, ta lumière étincelle jusque dans le tombeau de Jésus!«³⁶⁰ Flaubert nimmt eine ganz andere ›harmonie des contraires‹ wahr als Hugo, da bei ihm die Seite des Erhabenen entfällt. Sein »œil de bœuf« richtet den Blick nur auf die ›stupidité‹ der Dinge, und somit tritt das Groteske – für Hugo Ausdruck der ›bête humaine‹ – dominant in den Mittelpunkt. Dieses wird bei der Beschreibung der Kultur des modernen Ägyptens überdeutlich. In einem Brief an Louis Bouilhet wird dies mit einer Spitze gegen die pathetisierende Rhetorik Hugos thematisiert, wenn Flaubert seine ersten Eindrücke der Reise schildert:

[...] voici jusqu'à présent comment je résume ce que j'ai ressenti: [...] étonnement énorme des villes et des hommes. Hugo dirait: »J'étais plus près de Dieu que de l'humanité!« [...] il y a un élément nouveau, que je ne m'attendais pas à voir et qui est immense ici, c'est le grotesque. Tout le vieux comique de l'esclave rossé, du vendeur de femmes bourru, du marchand filou [...]»³⁶¹

Anders als Nerval nimmt Flaubert Hochzeiten nicht als versteckte Isisprozessionen wahr, und er sieht auch in rituellen Beschneidungen und Derwischtänzen keine dionysischen Mysterien. Ihn interessieren an solchen »drôleries«³⁶² vor allem die Bouffonnerien zumeist obszöner Natur. Auch die Verschleierung der Frauen, die Nerval in einem eigenen Kapitel seines *Voyage en Orient* (»Les Femmes du Caire«) so sehr beschäftigt hatte, wird bei Flaubert Gegenstand einer beißenden Satire, da man durch den Schleier zwar nicht die Gesichter der Frauen sehe, dafür an anderer Stelle jedoch umso mehr:

Hormis les femmes de la plus basse classe, toutes sont voilées, avec des ornements sur le nez qui pendent et ballottent comme au frontal des chevaux. En revanche, si l'on ne voit pas leur figure, on leur voit à toutes la poitrine. – En changeant de pays, la pudeur change de place [...]»³⁶³

358 Ebd.

359 S. 425.

360 Gustave Flaubert, *Voyage en Orient*, hrsg. von Maurice Nadeau (= *Les Œuvres de Gustave Flaubert*, Bd. 5), Lausanne, Editions Rencontre, 1964, S. 218.

361 Brief vom 1. Dezember 1949, in: Flaubert, *Correspondance*, Bd. 1, S. 536 – 542, hier: S. 538.

362 S. 540.

363 Brief an die Mutter vom 17. November 1849, in: Flaubert, *Correspondance*, Bd. 1, S. 523 – 530, hier: S. 529.

Bei Flaubert gibt es auch keine tiefendimensionale Verklärung der orientalischen Sensualität und Liebe. Diesbezügliche Abenteuer der Reisenden spielen sich ausschließlich in Bordellen ab, deren erbärmliche Zustände der Autor genauestens festhält (»L'ensemble était un effet de peste et de léproserie [...]«³⁶⁴). Die Begegnung mit der Prostituierten Kuchiouk-Hanem scheint auf den ersten Blick auf eine solche Verklärung hinauszulaufen. Kuchiouk erscheint wie eine verschleierte Lichtgestalt auf der Höhe einer Treppe:

Sur l'escalier, »en« face de nous, la lumière l'entourant, et se détachant sur le fond bleu du ciel, une femme debout, en pantalons roses, n'ayant autour du torse qu'une gaze d'un violet foncé.³⁶⁵

Als Kuchiouk ihren Bientanz beginnt, wird die Szene jedoch zu einer grotesken Bouffonnerie, in der der Erzähler als Akteur seinen Part einnimmt:

Kuchiouk nous danse l'abeille. Préalablement pour qu'on puisse fermer la porte, on renvoie Fergalli et un autre matelot, »jusqu'alors« témoins des danses, et qui, au fond du tableau, en constituaient la partie grotesque – on a mis sur les yeux de l'enfant un petit voile noir, et on a rabattu sur les yeux du vieux musicien un bourrelet de son turban bleu – Kuchiouk s'est déshabillée en dansant. Quand on est nu, on ne garde plus qu'un fichu avec lequel on fait mine de se cacher et on finit par jeter le fichu – voilà en quoi consiste l'abeille.³⁶⁶

In der Nacht träumt Flaubert von der Nachhaltigkeit einer Liebesbeziehung (»quelle douceur ce serait pour l'orgueil si en partant on était sûr de laisser un souvenir – et qu'elle pensera à vous plus qu'aux autres, que vous resterez en son cœur [...]«³⁶⁷), während er gleichzeitig die Wanzen an den Wänden des Zimmers von Kuchiouk zerquetscht. Der Gedanke an eine Beziehung wie die von Judith und Holofernes, wie sie Flaubert nie haben wird, vernichtet auch hier jede romantische Tiefendimension und jedwede Erwartung einer Erhabenheit. Als Flaubert bei der Rückkehr von den Nilkatarakten in Esna erneut auf Kuchiouk trifft, ist der Zauber der ersten Begegnung dahin:

La maison, la cour, l'escalier (en) ruiné, tout est là – mais elle n'est plus là, elle, sur le haut, le torse nu, éclairée dans le soleil [...] Elle arrive, sans tarbouch, sans collier – ses petites tresses tombent au hasard – nu-tête [...] elle a l'air fatigué, et d'avoir été malade [...] De tout cela il en est résulté une tristesse infinie [...] c'est fini, je ne la reverrai plus [...]»³⁶⁸

364 Flaubert, *Voyage en Égypte*, S. 197.

365 Ebd., S. 280 f.

366 S. 285.

367 S. 287.

368 S. 362 f.

Louise Colet wird Flaubert später vorwerfen, er habe durch die Erwähnung der Wanzen an den Wänden der Kurtisane Kuchiouk ihre Aura genommen. Dem hält der Autor entgegen, dass es genau das Zusammenspiel dieser Disparatheiten ist, das für ihn den Charme des Orients ausmacht:

Ce que j'aime au contraire dans l'Orient, c'est cette grandeur qui s'ignore, et cette harmonie de choses disparates. Je me rappelle un baigneur qui avait au bras gauche un bracelet d'argent, et à l'autre un vésicatoire. Voilà l'Orient vrai et, partant, poétique: des gredins en haillons galonnés et tout couverts de vermine. Laissez donc la vermine, elle fait au soleil des arabesques d'or. Tu me dis que les punaises de Kuchiouk-Hânem te la dégradent; c'est là, moi, ce qui m'enchantait. Leur odeur nauséabonde se mêlait au parfum de sa peau ruisselante de santal. Je veux qu'il y ait une amertume à tout, un éternel coup de sifflet au milieu de nos triomphes, et que la désolation même soit dans l'enthousiasme.³⁶⁹

Die Wahrnehmung der ägyptischen Kultur gipfelt – gleichsam symbolisch – in jener grotesken Erscheinung des Kamels, die den Besucher nicht nur zur Nachahmung seiner krampfartig ausgestoßenen gutturalen Laute reizt, sondern auch aufgrund seines wogenden Gangs fasziniert. Die für Flaubert typische in Ägypten zu beobachtende Bewegung ist das ›dandiner‹, das in den Briefen und den Notizen ständig wiederkehrt:

Une des plus belles choses, c'est le chameau. Je ne me lasse pas de voir passer cet étrange animal qui sautille comme un dindon, et balance son cul comme un cygne. Ils ont un cri que je m'épuise à reproduire. J'espère le rapporter, mais c'est difficile à cause d'un certain gargouillement qui tremblote au fond du râle qu'ils poussent.³⁷⁰

bleiben also die gewaltigen Natureindrücke, auf die sich Flaubert durch Lektüren und Bildbetrachtungen vor seiner Reise gründlich vorbereitet hat³⁷¹. In der Literatur zum Autor ist immer wieder die Rede von der Verweigerung des Pittoresken in den Landschaftsbeschreibungen³⁷². Flaubert wendet sich in der Tat gegen jene zahlreichen Naturbilder, die seit der Romantik massenhaft vorzufinden sind. Im Grunde arbeitet er mit seinen Landschaftstableaus jedoch nur einen der Ästhetik des Pittoresken inhärenten Zug heraus, so dass man eher davon sprechen kann, dass der Autor als einer der Ersten die Ästhetik des Pittoresken konsequent zu Ende denkt und umsetzt. Das Pittoreske, das sich in erster Linie auf Landschaftsdarstellungen bezieht und von ähnlichen Anschauungen wie dem Grotesken ausgeht, wird gegen Ende des 18. Jahrhunderts

369 Brief an Collet vom 27. März 1853, S. 283.

370 Brief an Bouilhet vom 1. Dezember 1849, S. 539.

371 Vgl. S. 538.

372 Vgl. stellvertretend Friedrich Wolfzettel, *Ce désir de vagabondage cosmopolite*. Wege und Entwicklung des französischen Reiseberichts im 19. Jahrhundert, Tübingen, Niemeyer, 1986, S. 329, der vom »Widerstand sowohl gegen landeskundliches als gegen pittoreskes Sehen« Flauberts spricht.

in die Ästhetik eingeführt, als die Vorstellung von der Domestizierung der äußeren und inneren Natur durch das Vernunftsubjekt obsolet geworden ist. Der Erfahrung des Komplexen wird Geltung verschafft. Ein Feld, auf dem dies geschieht, ist vor allen anderen der Gartenbau, und zwar in Gestalt des pittoresken Landschaftsgartens. Die festgefügtten Konturen des ›hortus deliciarum‹ werden zugunsten der Gestaltung großer Landschaftsteile aufgegeben. Im pittoresken Garten wird die Landschaft nicht in erster Linie gedacht, sondern gesehen. Der Betrachter wird dadurch belastet. Ihm allein ist aufgegeben, mögliche Strukturen zu erkennen und eine Einheit der Perspektive herzustellen. Der Begriff ›pittoresk‹ kommt aus dem Italienischen, wo ›pittoresco‹ im 16. und 17. Jahrhundert bedeutet: »in der Weise der Malerei«³⁷³. Pittoreske Landschaftsgärten entstehen zunächst in England, wo es in den siebziger Jahren des 18. Jahrhunderts durch William Gilpin, Richard Payne Knight und Sir Uvedale Price auch zu einer Theoretisierung, zu einer Ästhetik des Pittoresken, kommt³⁷⁴. Das Pittoreske tritt als dritte ästhetische Kategorie in die Mitte zwischen dem Schönen und dem Erhabenen. Es erscheint als eine Mischung aus den Kriterien von Schönerem und Erhabenem, die dadurch relativiert werden. Eine Landschaft ist dann pittoresk, wenn die Konturen ihrer Objekte undeutlich und mögliche Strukturen verborgen sind³⁷⁵. Die zentralen Kriterien der pittoresken Landschaft sind die der Rauheit (›roughness‹) und Kompliziertheit (›intricacy‹). »I am [...] persuaded«, so heißt es in Uvedale Price's *Essays on the Picturesque* von 1794, »that the [...] qualities of roughness, and of sudden variation, joined to that of irregularity, are the most efficient causes of the picturesque.«³⁷⁶ Der Betrachter einer pittoresken Landschaft schaut nicht aus der Ferne mit kontrolliertem Blick, sondern wird in die Landschaft hineingeführt. Es ist eine Landschaft, die eine Vielzahl von Assoziationen und Emotionen hervorruft. Gefordert ist ein Betrachter, der sich angesichts der stets wechselnden visuellen Reize sowie der Beweglichkeit seines eigenen Standpunktes für sich jeweils eine

373 Vgl. den Artikel »Pittorésco« bei Salvatore Battaglia, *Grande Dizionario della lingua italiana*, 21 Bde., Torino, Unione Tipografico-Editrice Torinese, 1961–2002, Bd. 13, S. 590 f. Vgl. auch Christopher Hussey/Luigi Salerno, »The Picturesque«, in: Massimo Pallottino (Hrsg.), *Encyclopedia of World Art*, 15 Bde., New York, Toronto, London 1959–1968, Bd. 11, Sp. 336–342, bes. Sp. 336 f., sowie Wil Munsters, *La Poétique du pittoresque en France de 1700 à 1830*, Genève, Droz, 1991, bes. S. 23–26.

374 Die Debatte ist dokumentiert bei Malcolm Andrews (Hrsg.), *The Picturesque. Literary Sources & Documents*, 3 Bde., Mountfield, Helm Information, 1994.

375 Für Alan Liu ist das Pittoreske vor allem eine Konstellation eines »arrested desire« (Alan Liu, *Wordsworth. The Sense of History*, Stanford, Cal., Stanford University Press, 1989, S. 62).

376 Uvedale Price, *Essays on the Picturesque*, in: Andrews (Hrsg.), *The Picturesque.*, Bd. 2, S. 42–230, hier: S. 85.

Einheit des Gesehenen herstellen muss³⁷⁷. Der zu Beginn des 19. Jahrhunderts aufkommende Typ des Reisenden, der Landschaft vor allem als pittoreske Landschaft wahrnimmt, bedient sich kleiner konvexer Spiegel, die je nach Winkel immer neue Perspektiven zeigen³⁷⁸. Das ganz an der Textur der Landschaft interessierte Pittoreske ist zugleich ein Angriff auf die instrumentelle Vernunft. Es hebt die Transparenz von Zeichen und Bezeichnetem auf. Repräsentierte in der Vorstellungswelt der Klassik und des frühen 18. Jahrhunderts die schöne Landschaft Ordnung und soziale Harmonie und die erhabene Landschaft den gelungenen Akt der Selbstbewahrung, so ist die pittoreske Landschaft dagegen disseminial.

Die Tableaus der Landschaften Ägyptens bei Flaubert bringen diesen Aspekt des Pittoresken zum Ausdruck. Die Wahrnehmungen der Landschaft sind stets die einer Natur in Bewegung, so dass das Spiel der Eindrücke, insbesondere das der Farben, eine adäquate Darstellung für den Maler – und man kann ergänzen auch für den Schriftsteller – gar nicht möglich macht:

[...] je suis resté tout seul à regarder la mer. [...] Le fond de l'eau était plus varié de couleurs, à cause de toutes ses coquilles [...] Quant à la couleur de la surface de la mer, toutes les teintes possibles y passaient, y chatoyaient, se dégradait de l'une sur l'autre, s'y fondaient ensemble depuis le chocolat jusqu'à l'améthyste, depuis le rose jusqu'au lapis-lazuli et au vert le plus pâle. C'était inouï, et si j'avais été peintre, j'aurais été rudement embêté en songeant combien la reproduction de cette vérité (en admettant que ce fût possible) paraîtrait fausse.³⁷⁹

Der Sonnenuntergang über der Ebene von Sakkarah, den Flaubert vom Deck seines Nilschiffes aus betrachtet, besteht aus einem Farbenspiel des Lichtes in der ganzen Disparatheit seiner Erscheinungen, dem man als ordnendes Prinzip allenfalls ein Wogen wie das der Wellen des Meeres abgewinnen kann:

A la tombée du jour le ciel est devenu tout rouge à droite, et tout rose à gauche. – les pyramides de Sakkarah tranchaient en gris dans le fond vermeil de l'horizon. C'était une incandescence qui tenait tout ce côté-là du ciel et le trempait d'une lumière d'or. Sur l'autre rive, à gauche, c'était une teinte rose [...] Le rose allait montant et s'affaiblissant, il devenait jaune, puis un peu vert – le vert pâlisait et, par un blanc insensible,

377 Vgl. John Dixon Hunt, *The Figure in the Landscape*. Poetry, Painting and Gardening during the Eighteenth-Century, Baltimore, Hopkins, 1976, S. 289: »The picturesque in garden design has crammed space with materials determined to keep the eye endlessly busy.« Vgl. auch Joe Mordaunt Crook, *The Dilemma of Style*. Architectural Ideas from the Picturesque to the Post-Modern, London, Chicago, Murray, 1987, S. 32. Er spricht vom »Picturesque habit of breaking up architectural composition into a series of scenic tableaux – based on the principle of the mobile spectator«.

378 Vgl. dazu Christopher Hussey, *The Picturesque*. Studies in a Point of View, London, Cass, 1967, S. 83 – 127, sowie Hunt, *The Figure in the Landscape*, S. 175 ff.

379 Brief an Bouilhet vom 2. Juni 1850, S. 637.

gagnait le bleu qui faisait la voûte sur nos têtes où se fondait la transition (brusque) des deux grandes couleurs.³⁸⁰

Das Wogen des Lichtes komplettiert jene Bewegung des Nils, auf dem die Reisenden sich befinden. Der Fluss selbst bewegt seine gelben Erdmassen wie der Ozean seine Wellen, und diese Bewegung korrespondiert mit der Stimmung des Reisenden, einer tiefen Melancholie:

L'eau du Nil est toute jaune, elle roule beaucoup de terre, il me semble qu'elle est comme fatiguée de tous les pays qu'elle a traversés et de murmurer toujours la plainte montone de je ne sais quelle lassitude de voyage. [...] Ce fleuve-là, tout comme l'Océan, laisse donc remonter la pensée jusqu'à des distances presque incalculables.³⁸¹

Flauberts Fazit seiner Reise nach Ägypten fällt überaus ernüchternd aus: Reisen bildet nicht. Der Blick in die Tiefe der Zeit und des Raums, den die Betrachtungen der Landschaften Ägyptens symbolisieren, bringt für Flaubert keine Erkenntnisse ursprünglicher Zusammenhänge. Im Gegenteil: Die Reise führt zu Bedeutungsgrenzungen und letztlich zu einer gedanklichen Leere und Sterilität:

[...] je ne crois pas [...] que le changement, s'il y en a un, soit à mon avantage. [...] j'aurai perdu par la dissémination et la rêverie. – Je deviens très vide et très stérile. Je le sens, cela me gagne comme une marée montante.³⁸²

Die Erkenntnisse des Reisenden sind stets die gleichen. Was er von den Bauendenkmälern und der modernen Kultur Ägyptens wahrnimmt, folgt dem Prinzip des grotesken Zusammenspiels disparater Erscheinungen und bei der Landschaftsbetrachtung dem der pittoresken Dissemination. Mit der Aufgabe der Vorstellung von einer Entwicklung der Geschichte in einer als linear verstandenen Zeit kehrt Flaubert allerdings zu einer grundlegenden Vorstellung der Ägypter zurück: zum Mythos von der ewigen Wiederkehr des Gleichen, die bei ihm nicht so sehr als Kreislaufbewegung wie im Osiris-Mythos gedacht ist, sondern als wogende Bewegung.

6.3. Die literarische Umsetzung der Ägyptenerfahrungen im Roman *Salammô*

Die gedanklichen Experimente der *Tentation de saint Antoine* sowie die Anschauungsmuster der Beschreibung der Ägyptenerfahrungen finden ihren Niederschlag in Flauberts Karthago-Roman *Salammô*. Der Autor wählt weder

380 Flaubert, *Voyage en Égypte*, S. 137 f.

381 S. 137.

382 Brief an Bouilhet vom 2. Juni 1850, S. 637.

einen ägyptischen Schauplatz für die Handlung seines Antike- bzw. Orientromans noch ein historisch bekanntes Sujet, um, so vermutet Sainte-Beuve, durch die geringe Kenntnis über Ort, Zeit und Handlung des Romans den Lesern nicht den unvoreingenommenen Blick auf seinen »sujet sauvage«, das Bild eines gleichsam monströsen Afrikas, zu verstellen:

[...] il était allé choisir exprès un pays de monstres et de ruines, l'Afrique, – non pas l'Égypte trop décrite déjà, trop civilisée, trop connue, mais une cité dont l'emplacement même a longtemps fait doute parmi les savants, une nation éteinte dont le langage lui-même est aboli, et dans les fastes de cette nation un événement qui ne réveille aucun souvenir illustre [...] Voilà quel était son nouveau sujet, étrange, reculé, sauvage [...] ³⁸³

Für Sainte-Beuve, der den Roman einer profunden Kritik unterzieht, ist Flauberts Sujet jedoch »presque inaccessible«³⁸⁴. Zwischen der antiken und der modernen Lebenswelt liegt für den Kritiker ein Bruch, der dem modernen Leser keinen Zugang über die Überlieferung der Sitten und Gebräuche durch die vorangehenden Generationen mehr ermöglicht und damit auch keine Vertrautheit mit dem Gegenstand (»familiarité et affinité avec le sujet«) mehr zulässt:

L'Antiquité [...] ne comporte pas [...] le roman historique proprement dit, qui suppose l'entière familiarité et l'affinité avec le sujet. Il y a, d'elle à nous, une solution de continuité, un abîme. [...] On ne peut recomposer la civilisation antique de cet air d'aisance et la ressusciter tout entière [...] Ce qui est possible avec elle, c'est une sorte de roman-poème, qui la représente un peu idéalement, une œuvre plus ou moins dans le genre des *Martyrs* [...] ³⁸⁵

Gegen diese Vorwürfe wehrt sich Flaubert heftig. Insbesondere fühlt er sich vom Vergleich mit Chateaubriand getroffen, der ein seinen Intentionen diametral entgegengesetztes Anliegen verfolgt:

[...] le système de Chateaubriand me semble diamétralement opposé au mien. Il partait d'un point de vue tout idéal. Il rêvait des martyrs *typiques*. Moi, j'ai voulu fixer un mirage [...] ³⁸⁶

Flauberts Ziel ist es, eine Welt zu spiegeln, die bewusst keine Rückschlüsse über ihre zeitlichen und örtlichen Spezifika zulässt. Die Vorstellung, eine »fata morgana« zu fixieren, zeigt, dass es ihm zum einen darum geht, Spiegelungen, falsche

383 Charles Augustin Sainte-Beuve, »*Salammbô*, par M. Gustave Flaubert«, in: C. A. S.-B., *Nouveaux lundis*, 13 Bde., Paris, Lévy, 1863–1870, Bd. 4, S. 31–95, hier: S. 34. Hervorhebung von mir.

384 Ebd.

385 S. 80.

386 Brief von Flaubert an Sainte-Beuve vom 23.–24. Dezember 1862, in: Flaubert, *Correspondances*, Bd. 3, S. 275–285, hier: S. 276.

visuelle Eindrücke und damit die Frage der Betrachtungsperspektiven des Lesers zu thematisieren. Zum anderen steht die Frage nach dem nur schwer zu ermittelnden Grund der Spiegelung und damit die nach der Reflexion von Ursprüngen und gründungsmythischen Problemen im Raum. Die dargestellte Welt in *Salammô* ist vor allem vom gedanklichen Ausbruch aus der modernen Zivilisation geprägt: »C'est là une Thébaïde où le dégoût de la vie moderne m'a poussé.«³⁸⁷ Mit dem Hinweis auf seine einfache (»simple«) und nüchterne (»sobre«) Sicht auf die Dinge³⁸⁸ erhebt Flaubert den Anspruch auf Wahrheit, den Sainte-Beuve ihm abspricht (»Vous commencez par douter de la réalité de ma reproduction [...]«³⁸⁹). Gezeigt wird die Welt der Barbaren, das Leben unter den Bedingungen des Polytheismus³⁹⁰. Dass Flaubert bei dieser Darstellung ebenfalls einer Idee verpflichtet ist, die er sich vom Leben unter polytheistischen Bedingungen macht, wird von ihm selbst nicht explizit thematisiert. Diese Idee korrespondiert in auffälliger Weise mit den zentralen Attributen der Ästhetik des Pittoresken und des Grotesken, die den Autor schon bei seinen Beobachtungen in Ägypten geleitet hatten.

Flauberts Roman *Salammô* erzählt vom Krieg und von der Liebe. Geschildert wird die historische Auseinandersetzung zwischen den Karthagern unter Hamilcar Barca, dem Vater Hannibals, und den von Karthago aus zahlreichen Barbarenvölkern rekrutierten Söldnern um 240 v. Chr., die mit der Niederlage der Barbaren endet. In den geradezu uferlosen Schlachten, die weite Teile des Romans füllen, stehen Hamilcar, der Karthager Hannon und zeitweilig der numidische König Narr'Havras als Anführer der »zivilisierten« Karthager dem griechischen Sklaven Spendius sowie dem Lybier Mâtho als Führer der »barbarischen« Söldner gegenüber. Der banale Anlass des drei Jahre andauernden Aufstandes ist die Weigerung der Karthager, den Söldnern ihren verdienten Lohn auszuzahlen. In die Kriegshandlung eingewoben ist die der Liebe zwischen Mâtho und der Tochter Hamilcars, Salammô. Beide Handlungen sind miteinander verknüpft: Mâtho stiehlt den Schleier (»zaïmph«) der karthagischen Göttin Tanit. Salammô sucht Mâtho daraufhin im Lager der feindlichen Barbaren auf, und nach der Vereinigung mit Mâtho bringt sie den Schleier nach Karthago zurück. Der Roman schließt mit einer Siegesfeier, die zugleich das Fest

387 Brief an Ernest Feydeau vom 29. November 1859, in: Flaubert, *Correspondance*, Bd. 3, S. 59 f., hier: S. 59.

388 Vgl. Brief an Sainte-Beuve vom 23.–24. Dezember 1862, S. 276.

389 Ebd., S. 275.

390 Diesen Aspekt des Romans untersucht schwerpunktmäßig Joachim Küpper in einem grundlegenden Aufsatz (»Erwägungen zu *Salammô*«, in: Brunhilde Wehinger [Hrsg.], *Konkurrierende Diskurse*. Studien zur französischen Literatur des 19. Jahrhunderts. Zu Ehren von Winfried Engler [Zeitschrift für französische Sprache und Literatur. Beihefte. 24], Stuttgart, Steiner, 1997, S. 269–310, bes. S. 275 und S. 278).

der Hochzeit Salammbôs mit Narr'Havras ist. Während dieser Feier erliegt Mâtho der Folter, und Salammbô vergiftet sich.

Der Roman *Salammbô* beginnt mit einer Gartenszenerie. In den Gärten des Hamilcar in einer Vorstadt von Karthago feiern die Söldner der Karthager ein ausuferndes Siegesfest. Die üppige Natur unterstreicht die Opulenz des Festes:

Des figuiers entouraient les cuisines; un bois de sycomores se prolongeait jusqu'à des masses de verdure, où des grenades resplendissaient parmi les touffes blanches des cotonniers: des vignes, chargées de grappes, montaient dans le branchage des pins: un champ de roses s'épanouissait sous des platanes; de place en place sur des gazons, se balançaient des lis; un sable noir, mêlé à de la poudre de corail, parsemait les sentiers, et, au milieu, l'avenue des cyprès faisait d'un bout à l'autre comme une double colonnade d'obélisques verts.³⁹¹

Der die Küchen des Palastes von Hamilcar umgebende Park ist offenbar von Menschenhand gestaltet, wie es die Anlage von Wegen, der Zypressenalleen in der Mitte sowie der Vergleich der Bäume mit Obelisken suggerieren. Überdies finden sich traditionelle Gartenformen: der Obstgarten durch die Erwähnung von Feigenbäumen, Granatapfelbäumen und Weinreben, der Blumengarten durch die Nennung von Rosen und Lilien sowie der Nutzgarten durch den Hinweis auf die Baumwollblüten. Diesen Formen einer domestizierten, zivilisierten Natur stehen aber auch die einer wilden Vegetation gegenüber. Die Feigenbäume scheinen die Küchen zu überwuchern, der Wald aus Ahornbäumen dringt bis in das Grün des Gartens vor, das nur noch als »masses de verdure« wahrgenommen werden kann. Es handelt sich um eine ›coincidentia oppositorum‹, um ein unfreiwilliges, unkontrolliertes Zusammenspiel unterschiedlicher Teile der Natur, wenn z. B. die Weinreben die Pinienbäume überwuchern. Der Eindruck des Gartens vermittelt dem Betrachter keine ordnende Perspektive, sondern eine pittoreske Szenerie. Allein das Farbenspiel ist pittoresk: Der Blick des Betrachters springt von grünen Feigen zu gelbem Ahorn, zu grünen Gewächsen, alsdann zu rotem Granat, weißer Baumwolle, zu roten Rosen und weißen Lilien, um dann den Gegensatz zwischen schwarzem Sand und korallrotem Streu auf den Wegen wahrzunehmen. Die Üppigkeit dieses pittoresken Landschaftsgartens bereitet den Leser unterschwellig auf die bevorstehende Ausuferung des Gelages vor, die vor allem auf die Abwesenheit des karthagischen Führers Hamilcar zurückzuführen ist. So orientierunglos, wie sich der Garten dem Betrachter präsentiert, so führunglos sind die Stadt Karthago und das Heer der Barbaren³⁹².

391 Zitierte Ausgabe: Gustave Flaubert, *Salammbô*, hrsg. von Henri Thomas (Collection Folio), Paris, Gallimard, 1970, S. 43 f.

392 Mit Fragen der Perspektivierung in *Salammbô* befasst sich insbesondere Jean Rousset, ohne allerdings auf die Ästhetik des Pittoresken einzugehen (»Positions, distances, perspectives

Das Zusammenspiel der Gegensätze setzt sich nahtlos bei der Beschreibung der Architektur des Palastes fort. Der wie ein Leopardfell gelb gescheckte Palast (»Le palais, bâti en marbre numidique tacheté de jaune«³⁹³) ist Zeugnis der Wildnis und zugleich Beherrschung von Natur und Mensch. An den Ecken der überdimensionierten Treppe befindet sich jeweils eine Galeere als Zeichen der kriegerischen Einstellung und zugleich Überlegenheit der Karthager, während die eisernen Gitter vor den Skorpionen schützen (»ses grillages d'airain qui le défendaient en bas des scorpions«³⁹⁴). Der Palast ist Ausdruck einer zivilisatorischen Überfülle und zugleich einer sich dahinter verbergenden Wildheit. Er wird zum anthropologischen Signum seines Besitzers: »son opulence farouche, aussi solennel et impénétrable que le visage d'Hamilcar.«³⁹⁵ Die Undurchschaubarkeit der Lage im Garten des Palastes verdichtet sich durch die weiteren Beschreibungen zunehmend. Früchte auf den Tischen sind zu Pyramiden aufgestapelt (»Les pyramides de fruits«³⁹⁶): die Zeichen der Fülle des Lebens symbolisieren durch ihre Anordnung in Form eines Grabmals zugleich den Tod. Das Gelage der sich aus den unterschiedlichsten Völkern zusammensetzenden Barbaren wird olfaktorisch zur »exhalaison de cette foule en sueur.«³⁹⁷ In die Wahrnehmung dieses pittoresken Vielvölkergemischs³⁹⁸ und der vielfarbigen Speisen reihen sich Vorstellungen des Grotesken, wie Flaubert sie bereits angesichts der Tempel von Karnak in den Aufzeichnungen der Ägyptenreise geäußert hatte. Hatte er der gigantischen Anlage ihre Erhabenheit durch die sadeske Phantasie genommen, man habe dort Menschen an riesigen Spießeln gegrillt, so kehren ähnlich groteskisierende Vorstellungen in *Salammbô* wieder:

[...] l'on voyait au milieu du jardin, comme sur un champ de bataille quand on brûle les morts, de grands feux clairs où rôtissaient des bœufs.³⁹⁹

Der Leser wird durch die Eingangsbeschreibungen der Gärten, des Palastes sowie des Festes in die grundlegenden Koordinaten der Handlung unter den Bedingungen einer barbarischen Welt eingeführt. Die pittoreske Darstellung verhindert die Möglichkeit des Betrachters, den Blick zu fixieren. Dieser verliert sich in der Überfülle kontingenter Details. Schönheit und Erhabenheit werden stets relativiert bzw. dekonstruiert. In Form des Grotesken tritt das Hässliche

dans *Salammbô*«, *Poétique* Bd. 6/1971, S. 145–154). Rousset spricht von einem wiederkehrenden »dispositif« einer »grande perspective panoramique [...] récusant [...] tout point de vue particulier pour fondre ensemble ceux de chacun [...] en un ultime concentré les diverses données [...]« (S. 147).

393 Flaubert, *Salammbô*, S. 44.

394 Ebd.

395 Ebd.

396 S. 46.

397 S. 44.

398 Vgl. S. 44 f.

399 S. 45.

und Grausame neben das Schöne. Flauberts Roman beginnt wie der mittelalterliche epische Roman der ritterlichen *aventure* mit einem Fest und schließt mit einem solchen. Anders als im Ritterroman gibt es bei Flaubert jedoch keine Entwicklung im Sinne einer moralisch-ethischen Vervollkommnung der Protagonisten: Diese sind ohne Psyche und Innenleben und erlauben somit auch nicht die Beobachtung von Entwicklungen. Das Eingangsfest des Romans artet aus in Zerstörung und Tod. Gleiches gilt für das Fest am Ende des Romans. Alle distinktiven Merkmale, Dichotomien, die eine Entwicklung von einem zum anderen Pol ermöglichen würden, fallen zusammen. In dem Moment, in dem der Roman von der Liebe berichtet, in dem Moment berichtet er zugleich vom Krieg. Sieg und Hochzeit fallen mit Niederlage und Tod zusammen. Die Bewegung des Romans ist die eines wellenförmigen Hin und Her, ohne linearen Fortschritt: »[...] tout oscillait à la fois d'un seul mouvement.«⁴⁰⁰ Damit erteilt der Roman eine Absage an die geschichtlichen Denkmodelle seiner Zeit. Die Erzählung lässt zugleich das aristotelische Erzählmodell hinter sich.⁴⁰¹

Flauberts *Salammô* ist ein Roman der Initiation. Dieses seit der griechischen Antike mit der Rezeption der ägyptischen Kultur verbundene Sujet erfährt insbesondere durch den einflussreichen frühaufklärerischen Roman *Sethos* des Abbé Terrasson seine Verbreitung. Die Figuren der Initiation in Flauberts Roman sind die beiden Protagonisten Salammô und Mâtho. Ihre Lebenswelt ist die des Mythos, an dessen Verbindlichkeit sie glauben. Als Salammô zum ersten Mal auf dem Fest der Barbaren in Erscheinung tritt, um die Entgleisung des Gelages zu verhindern, betritt sie die Szene als symbolbeladene Gestalt. Sie ist nicht allein die bis dahin der Öffentlichkeit weitgehend unbekannte Tochter des Herrschers Hamilcar, sondern zugleich die Repräsentantin der in Karthago verehrten Göttin Tanit. Wie eine Epiphanie dieser Gottheit erscheint die Tochter des Hamilcar in einem Lichtschein auf der Treppe des Palastes (»Le palais s'éclaira d'un seul coup à sa plus haute terrasse [...]«⁴⁰²). Eingehüllt in schwarze Gewänder (»couverte de vêtements noirs«⁴⁰³) und hinter sich die bleichen Priester der Göttin Tanit (»Derrière elle [...] se tenaient deux longues théories d'hommes pâles [...]«⁴⁰⁴) wirkt sie wie die Erscheinung der Mondgöttin selbst. Wenig später wird diese Verbindung zur Göttin explizit gezogen, wenn es heißt:

C'était la lune qui l'avait rendue si pâle, et quelque chose des Dieux l'enveloppait comme une vapeur subtile. Ses prunelles semblaient regarder tout au loin au-delà des espaces terrestres.⁴⁰⁵

400 S. 69.

401 Vgl. dazu insbes. Küpper, »Erwägungen zu *Salammô*«, S. 292.

402 Flaubert, *Salammô*, S. 55.

403 Ebd.

404 Ebd.

405 S. 57.

Durch einen Dunstschleier halb verdeckt, symbolisiert Salammbô – dies macht die Blickführung des Lesers auf ihren Mund deutlich – darüber hinaus die sinnliche Liebe, die durch das Motiv der Verführung durch die Schlange – hier angedeutet durch den Schmuck in Gestalt einer Muräne – ebenfalls mythisch unterlegt wird:

Des tresses de perles attachées à ses tempes descendaient jusqu'aux coins de sa bouche, rose comme une grenade entrouverte. Il y avait sur sa poitrine un assemblage de pierres lumineuses, imitant par leurs bigarrures les écailles d'une murène.⁴⁰⁶

Mátho, der spätere Anführer der Söldner, ist von dieser verschleierte Erscheinung, die sich zudem durch ihre für alle unverständlichen Worte in einem kanaänischen Idiom gleichsam mit einem Sprachschleier umgibt, derart fasziniert, dass er dem Geheimnis Salammbôs auf den Grund zu gehen sucht. Die Initiation in *Salammbô* erstreckt sich demnach auf die Religion und die Liebe. Dies wird durch die Geste Salammbôs untermauert, Wein in den Kelch Máthos einzugießen, ist der Wein doch Symbol der religiösen Vereinigung mit der Gottheit und in der Anakreontik der Vereinigung in der sinnlichen Liebe. Als Mátho hinter Salammbô herblickt, die in einem Wagen am Horizont verschwindet und einen Schleier hinter sich wehen lässt, wird der Prozess der Initiation des Helden eingeleitet.

Das Heer der Söldner zieht nach dem Ende des Festes in den Krieg gegen die Karthager. Die erste Stadt, die es erreicht, ist die Heilige Stadt Sicca, die Stadt der Göttin Tanit, wo die Kämpfer von den Priesterinnen der Göttin – umhüllt von blauen Schleiern – empfangen werden. Auch hier betreibt Flaubert mythischen Synkretismus, da er den Tempel der Gottheit als »temple de la Vénus carthaginoise«⁴⁰⁷ bezeichnet und damit gleichzeitig erneut unterstreicht, dass die Initiation in die Geheimnisse der Mondgöttin Tanit zugleich die in die Liebe bedeutet. Beide Aspekte werden stets zusammen gedacht: Der liebeskranke Mátho (»[...] la fille d'Hamilcar me poursuit!«⁴⁰⁸) denkt, er sei Opfer eines Versprechens von Salammbô an die Gottheit:

Je suis sans doute la victime de quelque holocauste qu'elle aura promis aux Dieux? ... Elle me tient attaché par une chaîne que l'on n'aperçoit pas.⁴⁰⁹

Mátho beschließt, den Schleier der Salammbô-Tanit zu lüften und die Ferne zu überwinden: »Elle est lointaine et tout inaccessible! La splendeur de sa beauté

406 S. 56.

407 S. 79.

408 S. 81.

409 S. 82.

fait autour d'elle un nuage de lumière [...]»⁴¹⁰ Mâtho macht sich auf die Suche nach dem Schleier der Gottheit Tanit, dem »zâimph«.

In den beiden zentralen Kapiteln des Romans geht es um die Initiation: In Kap. V: »Tanit« wird die Gottheit entschleiert und in Kap. XI: »Sous la tente« werden die Geheimnisse der Liebe gelüftet. Zusammen mit seinem griechischen Begleiter, dem Sklaven Spendius, dringt Mâtho in den Tempel der Tanit (»dans le sanctuaire de Tanit«⁴¹¹) ein, um den Schleier der Gottheit (»un voile mystérieux, tombé du ciel«⁴¹²) zu entwenden. Die Fruchtbarkeitssymbole an den Wänden erinnern ihn an Salammô, womit einmal mehr die Themen Religion und Liebe miteinander verschmolzen werden: »A travers les éblouissements mystiques, il songeait à Salammô. Elle se confondait avec la Déesse elle-même [...]«⁴¹³ Für Mâtho, der wie Salammô an die Macht der Zeichen glaubt, da in einer polytheistischen Gesellschaft Zeichen und Dinge nicht zu trennen sind⁴¹⁴, wird das Innere des Tempels ein Ort des Schreckens. Wie der Held des Initiationsromans *Sethos* durchläuft auch er eine Feuer-, Wasser- und Luftprobe: Die beiden Eindringlinge durchschreiten einen Raum, dessen Boden voller Feuerfunken ist, sie spüren eine nasse Kordel an ihren Beinen, und der Wind bringt ihre Kerzen zum Erlöschen⁴¹⁵. Die Ankunft bei der Göttin gestaltet sich alsdann als eine Folge fortwährender Entschleierungen und mit ihnen verbundener Enttäuschungen: In einem ersten Raum stoßen sie auf einen flackernden Lichtschein, entdecken jedoch nur eine Lampe unter einem bis auf den Boden ragenden Gewand einer Statue. Auf dem Fußboden des Saales findet sich nur das Abbild einer Frau (»une peinture noire représentant une autre femme.«⁴¹⁶) Im Anschluss müssen sie einen Wandteppich beiseite schieben, bevor sie in einen Saal voller difformierter Bestien gelangen, an dessen Ende sie die Göttin auf einem Elfenbeinthron erblicken. Das Ganze entpuppt sich als ein Spektakel wie in einer Geisterbahn: Die Bestien beginnen zu brüllen, das von der Göttin ausgehende Licht spiegelt sich, als sich plötzlich alles ihren Blicken entzieht. Erst in einem weiteren Saal voller weiterer Götterstatuen finden sie den Schleier der Tanit.

Die Initiation in die Geheimnisse der Isis – so hatte es Warburton in seiner *Divine legation of Moses* beschrieben⁴¹⁷ – ist ein Prozess der Desillusion des

410 Ebd.

411 S. 133.

412 Ebd.

413 S. 138.

414 Von Salammô heißt es: »[...] elle acceptait comme vrais en eux-mêmes de purs symboles [...]« (S. 282).

415 S. 139 f.

416 S. 139.

417 Zu Flauberts Beschäftigung mit der Mythenkritik der Aufklärung vgl. Robert Griffin, *Rape of the Lock*. Flaubert's Mythic Realism (French Forum Monographs. 70), Lexington, French

Mysten, an dessen Ende die Erkenntnis der Weisheit der Religionsgeber steht, das Volk im Glauben an die Macht der Gottheit und ihre Gesetze zusammenzuhalten. In Terrassons *Sethos* ist mit der Initiation und der Erkenntnis, dass die Religion eine reine Erfindung ist, die Ausbildung des Pharaonensohns zum verantwortungsbewussten Herrscher abgeschlossen. In Flauberts *Salammbô* endet die Initiation in einer grundlegenden Entlarvung der religiösen Zeichen sowie des mit ihnen verbundenen Mythos als Instrumente der Macht interessierter Personen. Als Mâtho auf den Schleier der Tanit stößt, legt er besitzergreifend seine Hand auf den Schleier, der ihm zu einem Instrument der Macht auch über Salammbô wird.

Mâtho posa la main dessus [...] il s'écria: – »Mais si j'allais chez elle? Je n'ai plus peur de sa beauté. Que pourrait-elle faire contre moi? Me voilà plus qu'un homme, maintenant. [...] Salammbô! Je suis ton maître!«⁴¹⁸

In diesem Moment hat nicht nur die völlige Entweihung des religiösen Symbols begonnen. Auch die in der Romantik so sakralisierte Liebe wird als reine Machtausübung und Erfüllung sinnlichen Begehrens decouvert. Mâtho, geschützt durch den Schleier der Tanit, dringt in das Schlafgemach der Salammbô ein. Er zieht den Vorhang an ihrem Bett (»un grand rideau«⁴¹⁹) zur Seite, und sein – lüsterner – Blick fällt auf die schlafende Tochter Hamilcars (»[...] sa large tunique blanche se courbait en molles draperies, jusqu'à ses pieds, suivant les inflexions de sa taille [...]«⁴²⁰). Er zeigt Salammbô den *zaimph* der Göttin Tanit und erklärt:

J'ai été le chercher pour toi dans les profondeurs du sanctuaire! [...] Pour t'obéir, je descendrais par la caverne d'Hadrumète dans le royaume des Ombres...⁴²¹

Flaubert betreibt nicht nur erneut Mythensynkretismus⁴²², wenn der Prometheus-Mythos vom Diebstahl und Frevel an den Göttern ineins mit dem Orpheus-Mythos vom Abstieg in die Unterwelt gesetzt wird. Der Mythos von Orpheus, der durch seine Liebe zu Eurydike, die sich in seinen Gesängen äußert, die Schranken des Jenseits überwinden kann und der Liebe damit eine sakrale Dimension verleiht, wird durch die Szenarien in *Salammbô*, die Machtausübung Mâthos über die Geliebte und quasi Vergewaltigung, in sein Gegenteil verkehrt. »J'aurais dû l'enlever!« sagt Mâtho wenig später zu Spendius, der im gleichen

Forum, Publishers, 1988, S. 15 – 110. Vgl. auch Lörinsky, »Pour une approche mythocritique«.

418 S. 142 f.

419 S. 147.

420 Ebd.

421 S. 148.

422 Zum Mythensynkretismus in *Salammbô* vgl. auch Bernard Masson, »*Salammbô* ou la barbarie à visage humain«, *Revue d'histoire littéraire de la France* Jg. 81/1981, H. 4/5, S. 585 – 596, bes. S. 585 f.

Moment den *zaïmph* achtlos in eine Ecke wirft⁴²³. Als Salammbô später vom Priester der Tanit, Schahabarim, angehalten wird, sich aufzuopfern und in das Zelt Mâthos zu gehen, um den Schleier zurückzuholen, hat dieses Symbol der religiösen Macht längst seine Kraft verloren. Die Karthager haben die Gottheit gewechselt und sind zum männlichen Gott des Feuers, Moloch, übergelaufen.

Bei der Beschreibung der Vereinigung der beiden Protagonisten im Zelt des Mâtho wendet Flaubert jenes bereits aus der Wahrnehmung der Liebesszenen mit seiner ägyptischen Kurtisane Kuchiouk Hanem gewonnene Prinzip der grotesken Kontrastierung traumhafter Idealität und desillusionierender Banalität an. Die Stätte der Liebesbegegnung wird in ein geradezu Danteskes Höllenszenario gelegt. Mâthos Zelt befindet sich neben einem Graben, in dem mit gebrochenen Beinen die Gegner der Barbaren liegen, deren Köpfe aus dem Graben herausragen und deren Stöhnen die Begegnung der Protagonisten akustisch untermalt. Das durch Brotkrümel verdreckte Lager wird durch ein Zelt voller Löcher überdeckt, durch die der Wind die durch Ausdünstungen der Kampfelefanten geschwängerte, staubige Luft hereinträgt. An diesem – an die Bordelle Ägyptens aus Flauberts Reiseberichten erinnernden – Ort verliert die Liebe jedwede Idealität: Von Mâtho heißt es: »Il aurait voulu [...] l'absorber, la boire.«⁴²⁴ Und Salammbô muss alle Kräfte aufbieten, um ihre Abneigung zu überwinden, glaubt sie doch noch immer an die magischen Käfte des Schleiers der Göttin Tanit:

[...] ce malaise, cette répugnance augmentaient d'une façon si aiguë que Salammbô se retenait pour ne pas crier. La pensée de Schahabarim lui revint; elle se résigna.⁴²⁵

Indem sich Salammbô Mâtho hingibt, ist auch sie zu Moloch übergelaufen:

»Moloch, tu me brûles!« et les baisers du soldat, plus dévorateurs que des flammes, la parcouraient; elle était comme enlevée dans un ouragan, prise dans la force du soleil.⁴²⁶

Der Schleier der Tanit wird ab jetzt mit Füßen getreten: »[...] il étala sur ses jambes le *zaïmph*, comme un simple tapis.«⁴²⁷ Salammbô verlässt die Szene enttäuscht und voller Melancholie, obwohl sie den *zaïmph* entwendet hat (»[...] elle fut surprise de ne pas avoir ce bonheur qu'elle s'imaginait autrefois. Elle restait mélancolique [...]«⁴²⁸). Der Roman endet mit dem Tod der beiden Protagonisten, denen die Initiation allein Enttäuschung durch die Desymbolisation der Zeichen (»[...] le rétablissement du *zaïmph* n'ayant pas servi [...]«⁴²⁹)

423 S. 154.

424 S. 304.

425 Ebd.

426 S. 309.

427 S. 310.

428 S. 312.

429 S. 360.

und den Verlust des mythischen Weltempfindens gebracht hat: »Ainsi mourut la fille d'Hamilcar pour avoir touché au manteau de Tanit.«⁴³⁰

Flauberts *Salammbô* ist ein Roman über eine Lebenswelt, die durch den Glauben an den Mythos gesteuert wird. Er ist ein Versuch zu erforschen, ob es einen Gründungsmythos Europas jenseits der vernunft- und verstandesbedingten kritischen Einstellung seiner Bewohner geben kann. Deren rationale, kritische Einstellung vertreten im Roman Figuren wie der Grieche Spendius⁴³¹, der im Verlauf der Handlung die mythenkritische Einstellung des modernen Lesers verkörpert, die dieser Flaubert zufolge nicht in der Aufklärung, sondern bereits in Griechenland gewonnen hat. Flauberts Roman zielt auf die Enttäuschung gründungsmythischer Erwartungen der Zeitgenossen, da er ein Bild der Antike entwirft, mit dem der Leser nicht rechnet:

[...] le bon lecteur »François« [...] a une idée toute faite sur l'antiquité, il m'en voudra de lui donner quelque chose qui ne lui ressemblera pas [...] Car ma drogue ne sera ni romaine, ni latine, ni juive.⁴³²

Die Suche nach einem Gründungsmythos Europas führt Flaubert in die Barbarei. Im antiken Karthago, dessen Bild durchweg von Vorstellungen aus der Beschäftigung mit der polytheistischen Lebenswelt des alten Ägypten geprägt ist, fallen Tod und Liebe zusammen. Die ursprüngliche Welt ist ohne jede Aura – so wie die der gegenwärtigen Lebenswelt des Autors, der Normandie, die Flaubert durch seine Reise nach Ägypten und seinen Karthagoroman gedanklich hinter sich lassen wollte.

430 S. 459.

431 So stellt Spendius schnell fest, dass der Tempel der Tanit leer ist: »[...] le temple est vide [...]« (S. 140) Wie der skrupellose, allein im Eigeninteresse handelnde Priester Schahabarim, weiß er von Beginn an, dass derjenige, der die Verfügungsgewalt über die Zeichen der Gottheiten hat, auch der Inhaber der Macht ist. Auch der numidische Führer Narr'Havras, der bald auf Seiten der Karthager, bald auf denen der Barbaren kämpft, orientiert sich ausschließlich an der Macht: »[...] il comptait faire son profit de tous les désordres [...]« (S. 80).

432 Brief an Ernest Feydeau vom November 1857, in: Flaubert, *Correspondance*, Bd. 2, S. 782 f., hier: S. 783.

7. Théophile Gautiers *Roman de la momie* und die Ästhetik der Mumifizierung

Einer der einflussreichsten Autoren der Moderne ist Théophile Gautier. Gautier ist nicht allein aufgrund der von ihm begründeten ästhetischen Theorie des ›l'art pour l'art‹ bedeutend. Er ist zugleich einer der zentralen Literatur- und Kunstkritiker der Zeit. Ägypten spielt in den literarischen Werken Gautiers eine herausragende Rolle. Im Zentrum der Beschäftigung des Autors mit der ägyptischen Kultur steht die Geschichte der Tahoser im *Roman de la momie* von 1857, der Tochter eines Hohen Priesters, die den Pharaonenthron besteigt. Diesem Roman gehen zwei Erzählungen voraus: *Une nuit de Cléopâtre* (1838), die von der Liebesnacht der Herrscherin mit ihrem Sklaven Meïamoun handelt, sowie *Un pied de momie* (1840), die Geschichte von einem Mumienfuß, dessen Besitzer im Traum die Eignerin dieses Fußes, die Prinzessin Hermonthis, erscheint. Ägypten ist aber auch Thema der Lyrik Gautiers, insbesondere in dem Gedicht *Le Sphinx* aus der Sammlung *La Comédie de la mort* von 1838, in dem der Autor mythensynkretistisch eine Sphinxstatue als Mischwesen aus Isis und dem antiken Monster beschreibt. In dem Gedicht *Nostalgies d'Obélisques* der Sammlung *Emaux et camées* (1852) erzählt der 1836 nach Paris auf die Place de la Concorde verbrachte Obelisk seinem ›Bruder‹ in Luxor, wie er nunmehr aller geheimnisvollen historischen Tiefe entrissen und aller religiösen Bedeutung entthoben in einem Land ohne echten Totenkult und ohne Krypten in Langeweile sein Dasein fristet⁴³³.

Von den Autoren der Moderne, die sich mit der Kultur Ägyptens befasst haben, ist Théophile Gautier derjenige, der besonders intensiv auf die Erkenntnisse der Ägyptenreisenden sowie der Wissenschaften, insbesondere der Archäologen und der Ägyptologen, zurückgreift. Besonders vertraut ist dem Autor die *Histoire des usages funèbres et des sépultures des peuples anciens* seines Freundes Ernest Feydeau von 1856, mit dem er sich regelmäßig brieflich aus-

433 Vgl. dazu Nichola A. Haxell, »Hugo, Gautier and the Obelisk of Luxor (Place de la Concorde) During the Second Republic«, *Nineteenth-Century French Studies* Bd. 18/1989–1990, H. 1–2, S. 64–77.

tauscht. In der Widmung des Ägyptenromans *Le Roman de la momie* (1857) wird Feydeau die Rolle des Stofflieferanten zugewiesen, während Gautier für sich beansprucht, die fiktive Geschichte beigetragen zu haben:

[...] en m'ouvrant votre érudition et votre bibliothèque, vous m'avez fait croire que j'étais savant et que je connaissais assez l'antique Égypte pour la décrire; sur vos pas je me suis promené dans les temples, dans les palais, dans les hypogées, dans la cité vivante et dans la cité morte [...] L'histoire est de vous, le roman est de moi; je n'ai eu qu'à réunir par mon style, comme par un ciment de mosaïque, les pierres précieuses que vous m'apportiez.⁴³⁴

Darüber hinaus speist der Autor sein Wissen aus Reise- bzw. Expeditionsberichten von Dominique Vivant Denon, Giovanni Battista Belzoni, Achille Constant Théodore Emile Prisse d'Avennes, Maxime Du Camp, Schriften der Ägyptologen Richard Lepsius, Jean-François Champollion, Ippolito Rosellini sowie antiken Ägyptenbeschreibungen von Herodot und Diodorus von Sizilien⁴³⁵. Schließlich gehört Gautier zu den Eingeladenen bei der Eröffnung des Suezkanals (1869) und hat die Eindrücke dieser Reise in seinem *Voyage en Egypte* niedergelegt⁴³⁶.

Gautier ist – dies haben gerade neuere Arbeiten gezeigt – vor allem an ästhetischen Fragen interessiert. Auf den ersten Blick scheint daher jenes Interesse an Ägypten ausgeblendet zu sein, das die anderen Zeitgenossen der Moderne beschäftigt: Die Frage nach der Tiefendimension, nach der Weisheit Ägyptens als einem Gründungsmythos Europas. Die ägyptische Kultur ist für den Autor ein bevorzugtes Feld, auf dem er sein ästhetisches Konzept sinnfällig machen kann⁴³⁷. Kunst ist für Gautier stets frei von moralischen und ideologischen Zwecken. Dieses Programm des »l'art pour l'art« wird bereits im Vorwort der Verserzählung *Albertus* (1833), der Geschichte über einen Maler, formuliert: »La

434 Zitierte Ausgabe: Théophile Gautier, *Le Roman de la momie et autres récits antiques*, hrsg. von Claude Aziza (Pocket classiques. 6049), Paris, Pocket, ²1998 (¹1991), S. 19 (Die Seitenzahlen im laufenden Text beziehen sich auf diese Ausgabe).

435 Vgl. dazu Jean Richer, *Études et recherches sur Théophile Gautier prosateur*, Paris, Nizet, 1981, S. 98 – 100. Vgl. auch Martin Neumann, »Le Roman de la momie: Ägyptische Kunst und Kultur als Konkretisation eines ästhetischen Ideals«, in: Michael Bernsen/M. N. (Hrsg.), *Die französische Literatur des 19. Jahrhunderts und der Orientalismus*, Tübingen, Niemeyer, 2006, S. 133 – 149, bes. S. 136.

436 Hrsg. von Paolo Tortonese, Paris 1991. Zu dieser Reise vgl. detailliert Estelmann, *Sphinx aus Papier*, S. 337 – 347. Zu den Quellen, die Gautier benutzt, vgl. Richer, *Études et recherches*, S. 100, sowie im Detail Jean-Marie Carré, *Voyageurs et écrivains français en Égypte*, 2 Bde., Le Caire, I. F. A. O., ²1956 (¹1931), Bd. 2, S. 129 – 173. Zu Gautiers Bericht von der Reise nach Ägypten vgl. Estelmann, *Sphinx aus Papier*, S. 337 – 347, sowie Michael F. Klinkenberg, *Das Orientbild in der französischen Literatur und Malerei vom 17. Jahrhundert bis zum fin de siècle*, Heidelberg, Winter, 2009, bes. S. 437 – 448.

437 So die Position von Neumann, »Le Roman de la momie«, S. 136.

peinture, la sculpture, la musique ne servent absolument à rien.«⁴³⁸ Es findet schließlich seine Ausgestaltung im Vorwort des Romans *Mademoiselle de Maupin* (1834–1836), wo sich Gautier gegen die moralische Anreicherung der Künste (»affectation morale qui règne«), sowie Konzepte einer »sainteté de l'art« im Stil eines Laménais und einer zusätzlichen Ausprägung der ohnehin religiös inspirierten Künste durch politische Konzepte (»Quelques-uns font infuser dans leur religion un peu de républicanisme [...]«) wendet⁴³⁹.

Die eingangs zitierte Stelle aus der Widmung des *Roman de la momie* an Feydeau ist für die ästhetische Konzeption des Autors in zweifacher Weise aufschlussreich. Sie zeigt Gautiers Konzept des Künstlers als »artifex«, als Handwerker, der sein Material bearbeitet. Und dieser Künstler hat eine Vorliebe für das Steinernes, wenn er seine Tätigkeit als Romancier mit der des Maurers vergleicht, der den Zement für das Mosaik (»ciment de mosaïque«) aus wertvollen Steinen (»pierres précieuses«) beisteuert, die Feydeau ihm zur Verfügung gestellt hat. Im Schlussgedicht *L'Art* der *Emaux et Camées*, jener Sammlung, die das Prinzip der Bedichtung des Steinernen bereits im Titel führt, heißt es alsdann:

Tout passe. – L'art robuste
Seul a l'éternité:
Le buste
Survit à la cité [...]⁴⁴⁰

Allein das Steinernes widersetzt sich der Vergänglichkeit, die hier mit dem Bereich des menschlichen Zusammenlebens, der »cité«, gleichgesetzt wird. Es übersteht die sich ablösenden Zivilisationen und steht somit über dem Wandel des menschlichen Lebens. In diesem Sinne ist die ägyptische Kultur geradezu ein Musterfall für Gautiers Kunst, hat dieses Land doch nichts als Ewiges vorzuweisen, wie es im »Prolog« des *Roman de la momie* heißt: »[...] l'Égypte ne peut faire rien que d'éternel.« (S. 34)

Gautier will – dies hat kürzlich Helmut Meter gezeigt – im Grunde keine fremdkulturelle Spezifik ergründen⁴⁴¹. Seine Figuren wollen nur aus dem »ennui« ihrer Welt ausbrechen. Gautier sucht anders als die meisten seiner Zeitgenos-

438 In: Théophile Gautier, *Poésies complètes*, 3 Bde., hrsg. von René Jasinski, Paris, Nizet, 1970, Bd. 1, S. 82. Vgl. auch Neumann, »*Le Roman de la momie*«, S. 136.

439 »Préface«, in: *Œuvres. Choix de romans et de contes*, hrsg. von Paolo Tortonese, Paris, Laffont, 1995, S. 177–204, hier: S. 179.

440 *Œuvres poétiques complètes de Théophile Gautier*, hrsg. von Michel Brix, Paris, Bartillat, 2004, S. 571, V. 39–42.

441 Vgl. »Ästhetisierte Alterität – Théophile Gautiers Orientalismus im Spiegel seiner Frauengestalten«, in: Bernsen/Neumann (Hrsg.), *Die französische Literatur und der Orientalismus*, S. 113–132, bes. S. 122.

sen – so Meter – in Ägypten nicht »eine neue Offenbarung, eine existentielle Grundlage oder gar eine allumfassende kulturelle Matrix«⁴⁴². Sein Roman ist eine an der Macht der Bilder orientierte Ästhetisierung der sinnlichen Erscheinungen der ägyptischen Kultur, eine Suche nach vollendeten Formen des Schönen, die unter historischen und humanen Gesichtspunkten indifferent ist⁴⁴³.

So zutreffend diese Einschätzungen sind, so gilt gleichwohl, dass der *Roman de la momie* eines der zentralen Sujets der europäischen Gründungsmythologie thematisiert: das der kultur- und religionsgeschichtlichen Ablösung der polytheistischen Götterwelt Ägyptens durch die des montheistischen alttestamentlichen Gottes Israels. Der Roman stellt somit auf eine grundsätzliche Art und Weise die Frage nach dem Gründungsmythos Europas. Er thematisiert den Mythos von der Weisheit Ägyptens als einem Gründungsmythos Europas.

Der *Roman de la momie* hat eine Rahmenhandlung, die davon berichtet, wie ein englischer Lord namens Evandale und ein deutscher Wissenschaftler namens Rumphius die mumifizierte Leiche der ägyptischen Pharonin Tahoser in einem Grab im Tal der Könige entdecken, auf das sie durch einen geschäftstüchtigen griechischen Devotionalienhändler namens Argyropoulos gestoßen sind. Die Haupthandlung des Romans enthält die Geschichte der Tahoser, die Rumphius nach der Verbringung der Mumie nach Europa in dreijähriger Übersetzungsarbeit einem Papyrus entnimmt, der dem Sarkophag beigegeben war. Tahoser ist die Tochter des Oberpriesters Pétamounoph. In sie hat sich der Pharao Ahmosis verliebt. Tahoser ist aber ihrerseits in den Israeliten Poëri verliebt, in dessen Haus sie sich als arme hilfsbedürftige Frau verkleidet einschleicht. Des Nachts folgt sie Poëri auf die andere Seite des Nils, als er seine Geliebte Ra'hel besucht. Ohnmächtig wird sie vor der Hütte der Jüdin Ra'hel aufgefunden und von dieser aufgenommen, die ihr schließlich anbietet, die Liebe zu Poëri zu teilen. Der Pharao lässt Tahoser suchen und findet sie durch den Verrat der Bediensteten Ra'hels, Thamar. Tahoser wird in den Palast des Herrschers gebracht, der um ihre Liebe wirbt. Der Roman endet mit der aus *Exodus* 7–14 bekannten Geschichte von den zehn Plagen und dem Auszug der Israeliten aus Ägypten. Nach dem Tod des Pharaos im Meer besteigt Tahoser den ägyptischen Herrscherthron. Danach wird die Rahmenhandlung wieder aufgenommen, indem berichtet wird, dass sich der englische Lord Evandale in die Mumie der Tahoser verliebt hat.

Der *Roman de la momie* ist aufgrund dieser Rahmenhandlung immer wieder in die Rubrik des archäologischen Romans eingeordnet worden⁴⁴⁴. Durch die Verwebung der fiktiven Geschichte der Tahoser mit der biblischen Geschichte vom

442 S. 130.

443 Vgl. ebd.

444 Vgl. Richer, *Etudes et recherches*, S. 102 f.

Auszug der Israeliten aus Ägypten gibt er sich zudem den Anstrich eines historischen Romans⁴⁴⁵. Beide gängigen Romantypen des 19. Jahrhunderts, der archäologische wie der historische Roman, suggerieren die Vermittlung historischer Tiefe. Diesen Erwartungshorizont scheint zunächst auch Gautiers *Roman de la momie* zu befriedigen, heißt es doch bereits in der Widmung an Feydeau, dieser habe eine verschwundene Zivilisation wieder auferstehen lassen: »[...] vous avez [...] ressuscité une gigantesque civilisation disparue.« (S. 19)

Die eigentliche Handlung des *Roman de la Momie* beginnt mit einer Graböffnung. Durch die Vermittlung des Devotionalenhändlers Argyropoulos dringen Rumphius und Evendale in das Pharaonengrab im Tal der Könige ein. Dem aus dem Okzident stammenden englischen Lord sowie dem deutschen Wissenschaftler scheinen sich mit dieser Graböffnung ihre historischen Wurzeln im Orient zu erschließen. Dass der Mittelsmann dieser Graböffnung aus Griechenland stammt, zeigt, dass Gautier sich auf die Tradition der Ergründung der ägyptischen Kultur durch die Neugier der Griechen stützt. Von Beginn an steht die Entdeckungsreise der beiden Okzidentalern im Zeichen der Entdeckung ursprünglicher, durch weitere historische Ereignisse nicht verfälschter Geschichte: »Une tombe que n'auront fouillés ni les rois passeurs, ni les Mèdes de Cambyse, ni les Grecs, ni les Romains, ni les Arabes, et qui nous livres ses richesses intactes [...]« (S. 21) Der Fußabdruck eines Priesters im Grab führt die Protagonisten und mit ihnen den Leser in die Zeit vor der – mit dem Leben Christi bezeichneten – okzidentalen Zivilisation und zugleich in eine Epoche des scheinbar vorzivilisatorischen historischen Stillstandes:

Sur la fine poudre grise qui sablait le sol se dessinait très nettement [...] la forme d'un pied humain; le pied du dernier prêtre [...] qui s'était retiré, quinze cents ans avant Jésus-Christ [...] La poussière, aussi éternelle en Égypte que le granit, avait moulé ce pas et le gardait depuis de trente siècles [...] – Qui sait? (dit) le savant: en tout cas, cette trace légère [...] a duré plus longtemps que les civilisations [...] que l'on croyait éternels [...] (S. 43)

Diese Reise in eine der europäischen okzidentalen Kulturentwicklung vorgängige historische Periode wird zugleich metaphorisch als Reise in die Unterwelt beschrieben. Evendale und Rumphius begehen eine Grenzüberschreitung, die mit der Fahrt auf einer Barke über den Nil von Theben auf die andere Flussseite, auf der das Tal der Könige liegt, beginnt:

445 Diese biblische Szene war Gautier – Richer zufolge – vor allem aus Rossinis Oper *Moïse en Égypte* (1818) geläufig, deren Aufführung Gautier 1852 im *Moniteur* besprochen hatte (*Études et recherches*, S. 99). Vgl. auch Peter Stolz, »Théophile Gautiers *Roman de la momie* (1858)«, in: Brunhilde Wehinger (Hrsg.), *Konkurrierende Diskurse. Studien zur französischen Literatur des 19. Jahrhunderts*. Zu Ehren von Winfried Engler (Beihefte zur *Zeitschrift für Französische Sprache und Literatur*. 24), Stuttgart, Steiner, 1997, S. 257 – 268, bes. S. 258.

Après avoir consacré quelques jours à la visite et à l'étude des stupéfiantes ruines de Thèbes [...] ils avaient passé le fleuve sur un sandal [...] se dirigeant vers l'aride chaîne qui renferme dans son sein, au fond de mystérieux hypogées, les anciens habitants des palais de l'autre rive. (S. 22)

Beim Eindringen in das Grab wähnt sich der deutsche Gelehrte alsdann inmitten der Verdammten: »[...] nous allons donc descendre jusqu'au centre de la terre? La chaleur augmente tellement que nous ne devons pas être loin du séjour des damnés.« (S. 36)

Die metaphorisch als Unterweltsreise stilisierte Suche nach den historischen Wurzeln ruft zugleich zwei zentrale Mythen der Ägypter auf. Evandale und Rumphius finden die Leiche der Pharaonin Tahoser, die sie aus dem Grab herausholen und auf ihre Barke bringen lassen. Damit tritt die Leiche der Tahoser den umgekehrten Weg als bei ihrer Bestattung an. Sie vollzieht den Lauf der Sonnenbarke nach:

Les fellahs [...] enlevèrent l'énorme coffre sur leurs épaules, et la momie, refaisant en sens inverse la promenade funèbre qu'elle avait accomplie du temps de Moïse, dans une bari peinte et dorée, précédée d'un longue cortège, embarquée sur le sandal qui avait amené les voyageurs, arriva bientôt à la cange amarrée sur le Nil [...] (S. 50)

Die feierliche Prozession der Grablegung eines bekannten Toten, der auf Barken über den Fluss zu seiner Grabstelle gefahren wird, ist Bestandteil der ägyptischen Begräbniszeremonie, deren Bedeutung auch durch die Grabbeigabe von Modellbarken für den gefährvollen Weg durch die Unterwelt unterstrichen wird. Indem die Leiche der Tahoser auf das Schiff der beiden Europäer gebracht wird, vollzieht sie den Lauf der Sonne vom Hinabstieg in die Tiefe der Unterwelt und ihrer Wiederkehr am Beginn des Tages nach. An diesem Sonnenlauf hatte der verstorbene König Re mit der Nachtfahrt auf der Barke teilhaben wollen, um in den ewigen Zyklus von Auf- und Untergang, Leben und Tod eingebunden zu sein. In zahlreichen Papyrus-Darstellungen sieht man ihn tagsüber im Osten geboren über den Himmel und des Nachts gealtert im Westen als Osiris durch die Unterwelt fahren. Dieser Mythos gehört zum Grundbestand jener Vorstellung von der Weisheit Ägyptens, die die Europäer seit der Aufklärung besonders beschäftigt. Mit dem Transport der Mumie der Tahoser auf das Schiff der beiden Europäer bindet Gautier die ägyptische Geschichte an die der Moderne an: moderne und ägyptische Vorgeschichte erscheinen als unterschiedliche Momente des ewigen Kreislaufs der Zeit. Passend dazu werden die Protagonisten so beschrieben, als seien sie wie die ägyptischen Kulturzeugnisse ebenfalls versteinert. Das Medium das Statuarischen ist für Gautier, der dem parnassischen Prinzip der ›transposition d'art‹, der Übersetzung einer Kunst in eine andere, verpflichtet ist, besonders geeignet, typisierende Züge festzuhalten. Der geheimnisvolle Reiz der steinernen ägyptischen Kultur (»cette intensité mysté-

rieuse de l'art égyptien« [S. 46]) besteht, so der Erzähler – im Paradoxon, das Leben in seiner Bewegung festzuhalten:

Toutes ces figurations [...] avaient cette vie immobile, ce mouvement figé [...] qui ressemble à un homme bâillonné tâchant de faire comprendre son secret. (S. 46)

Vom englischen Lord heißt es denn auch gleich zu Beginn:

Lord Evandale était un de ces jeunes Anglais irréprochables de tout point: [...] sa tête pure, mais froide, semblait une copie en cire de la tête de Méléagre ou de l'Antinoüs. (S. 22)

Und der deutsche Wissenschaftler Rumphius wird im ersten Vergleich des Romans aufgrund der Schweißtropfen auf seiner Stirn mit einem thebanischen Tongefäß verglichen (»comme s'il eût été modelé en argile poreuse et rempli d'eau qu'une gargoulette de Thèbes.« [S. 21]). Ansonsten erscheint er dem Erzähler wie ein Ibis auf den steinernen Fresken der Grabesstätten:

[...] son crâne, entièrement dénudé; brillait comme un os et surplombait un nez d'une prodigieuse longueur [...] configuration qui [...] lui donnait une vague apparence d'ibis [...] On eût dit un dieu ibicéphale, comme on en voit sur les fresques funèbres [...] (S. 24)

Bei allem Bedürfnis des Autors, das Ewig-Wiederkehrende und Gleiche in typisierenden Beschreibungen des Statuarischen der ägyptischen Kultur festzuhalten, erweisen sich sowohl die moderne als auch die antike Kultur als überaus dynamisch. Dies zeigt sich bei der Aufrufung des zweiten ägyptischen Mythos, der Entschleierung der Göttin Isis gleich zu Beginn des Romans. In seiner Widmung an Feydeau erklärt Gautier, dessen *Histoire des usages funèbres* habe ihm den Schleier der Isis gelüftet (»[...] vous avez soulevé devant moi le voile de la mystérieuse Isis [...]« [S. 19]). Die gesamte Ausgrabungsszene der Mumie Tahosers wird alsdann durch metaphorische Vergleiche mit der Entschleierung der Göttin gleichgesetzt. Schon beim Eindringen in das Grab stoßen die Protagonisten auf die Darstellung der Isis, der »personnification(s) du commencement« (S. 33), wie es heißt. Von einem religiösen Schauer ergriffen (»une horreur religieuse«), überlegt Evandale einen Moment, den bereits halb gelüfteten Schleier wieder fallen zu lassen:

Un instant il eut l'idée de laisser retomber le linceul, soulevé à demi, sur le cadavre de cette antique civilisation morte [...] (S. 44)

Dann jedoch überschreitet der englische Lord die Schwelle (»[...] il franchit les trois mille cinq cent ans que sa rêverie avait remontés [...]« [S. 44]), und die Entschleierung der Mumie der Tahoser beginnt. Auf dem Spiel steht nicht mehr und nicht weniger als die Entschlüsselung des Geheimnisses eines Lebens im Zeichen der Ewigkeit, das im gleichsam übermenschlichen kulturellen Wirken

der Ägypter und der darin erkennbaren Überlegenheit gegenüber dem von Melancholie geplagten modernen Europäer sichtbar zum Ausdruck zu kommen scheint:

Nous avons la vapeur; mais la vapeur est moins forte que la pensée qui élevait les pyramides, creusait les hypogées, taillait les montagnes en sphinx, en obélisque, couvrait des salles d'un seul bloc que tous nos engins ne sauraient remuer, ciselait des chapelles monolithiques et savait défendre contre le néant la fragile dépouille humaine, tant elle avait le sens de l'éternité! (S. 54 f.)

Die Entschleierung der Mumie und mit ihr des Geheimnisses der Isis ist fortwährend von Selbstermutigungen begleitet: »[...] nous finirons par déchiffer leurs grimoires et leur arracher le secret.« (S. 55) Sie lässt allerdings letzten Endes auf sich warten, da die Symbole der Ägypter – von erheblich größerer Kraft als die eines Creutzer (»pour la symbolique, ils étaient de la force de plusieurs Creuzer« [S. 55]) – erst die Erlernung des von Champollion entzifferten ägyptischen Alphabets voraussetzen und nach und nach in einem langwierigen Prozess dechiffriert werden müssen⁴⁴⁶. Im konkreten Fall der Tahoser kann deren Geheimnis erst nach der Übersetzung des dem Grab beigegebenen Papyrus entschlüsselt werden, wovon dann der Roman berichtet. Dies hält die Eindringlinge nicht davon ab, in der Zwischenzeit schon einmal die Mumie der Tahoser-Isis zu entkleiden (»En attendant, déshabillons cette jeune beauté [...]« [S. 55]). Ihnen bleibt dann vorerst nur der Vergleich der entkleideten Tahoser mit den größten Kunstwerken der abendländischen Welt:

Sa pose, peu fréquente chez les momies, était celle de la Vénus de Médicis, comme si les embaumeurs eussent voulu ôter à ce corps charmant la triste attitude de la mort [...] Un cri d'admiration jaillit en même temps des lèvres de Rumphius et d'Evandale à la vue de cette merveille. Jamais statue grecque ou romaine n'offrit un galbe plus élégant [...] (S. 56 f.)

Der Erzähler der Rahmenhandlung vergleicht die Entschleierung der Tahoser-Isis mit einem künstlerischen Prozess, genauer mit der Tätigkeit eines Bildhauers: »À mesure que [le] travail avançait, la momie, dégagée de ses épaisseurs, comme la statue qu'un praticien dégrossit dans un bloc de marbre, apparaissait plus svelte et plus pure.« [S. 55]). Zugleich nutzt der Erzähler diesen Vorgang zu einer Kritik der modernen Kunst als einem »art utile«. Die Motive des englischen Lords sind nämlich ganz und gar eigennützig. Hatte er zunächst beabsichtigt, den Sarg samt der Mumie der Tahoser dem British Museum zu vermachen, so lässt er ihn letztlich in seinen Park nach Lincolnshire bringen, um den Anblick der Mumie, in die er sich verliebt hat, bis an sein Lebensende genießen zu

446 An gleicher Stelle heißt es: »Le grand Champollion a donné leur alphabet; nous autres, nous lirons couramment leurs livres de granit.« (S. 55)

können. Was solch egoistische Motive angeht, stehen ihm die beiden anderen Grabeindringlinge nicht nach: Während Argyropoulos ausschließlich seinem Geschäftssinn folgt (»son instinct mercantile« [S. 25]), ist Rumphius vor allem von Ruhmsucht durchdrungen. Er beabsichtigt sich durch eine Arbeit über das Grab der Tahoser einen Platz im Unsterblichkeitstempel der ›scientific community‹ zu verschaffen, auf Augenhöhe mit den größten Ägyptologen der Zeit:

[...] vous publierez dans la science une dissertation des plus érudites, qui vous placera à côté des Champollion, des Rosellini, des Wilkinson, des Lepsius et des Belzoni [...] (S. 21 f.)

Entsprechend dieser Motivationslage gewinnt der vermeintlich künstlerische Akt der Exhumierung der Tahoser denn auch alsbald Züge einer Vergewaltigung, wie der Erzähler über seine metaphorischen Vergleiche immer wieder zu erkennen gibt. Schon beim Anblick des jungfräulichen Grabes (»une tombe inviolée« [S. 21]) bricht der deutsche Wissenschaftler in Schweiß aus: »Une tombe [...] qui nous livre [...] son mystère vierge, continua le savant en sueur avec un enthousiasme qui faisait pétiller ses prunelles derrière les verres de ses lunettes bleues.« (S. 21) Hatte die Seele der Verstorbenen gleichsam über Jahrhunderte versucht, einer solchen Vergewaltigung zu entkommen (»L'âme de la défunte [...] avait pris tant de soins pour préserver sa dépouille de toute violation [...]« [S. 52]) so scheint sie letztlich einer männlichen Phantasie des Erzählers zufolge selbst die Eindringlinge verführen zu wollen (»[...] la momie apparut dans tout l'éclat de sa toilette, parée coquettement, comme si elle voulut séduire les génies de l'empire souterrain.« [S. 52 f.]) Einer weiteren Phantasie des Erzählers gemäß steht Evandale vor Tahoser wie der Unterweltsrichter Osiris vor dem Toten, wobei die Szene durch phallische Symbole aufgeladen ist:

[...] lord Evandale, attentif et calme, ressemblait avec son pur profil au divin Osiris attendant l'âme pour la juger, et, si l'on veut pousser la comparaison plus loin, son stick rappelait le sceptre que tient le dieu. (S. 52)

Beiden Eindringlingen wird beim Anblick der Mumie schlaglichtartig klar, dass die eigene Zivilisation gegenüber der ägyptischen ein Armutzeugnis abliefern: »[...] à côté des Égyptiens, nous sommes vraiment des barbares; emportés par une vie brutale, nous n'avons plus le sens délicat de la mort [...]« (S. 54) – erklärt der deutsche Wissenschaftler in einer Eingebung über den Verlust der Unversehrtheit der Seele bei der Wiedervereinigung mit dem Körper im Jenseits⁴⁴⁷. Und der englische Lord meint gar, die völlige Dekadenz der westlichen Zivilisation erkennen zu können:

447 »[...] cette lutte pour arracher à la destruction une forme adorée, et la rendre intacte à l'âme au jour de la réunion suprême.« (S. 54)

Peut-être, répondit Lord Evandale tout pensif, notre civilisation, que nous croyons culminante, n'est-elle qu'une décadence profonde, n'ayant plus même le souvenir historique des gigantesques sociétés disparues. [...] sous un vain prétexte de science, nous sommes aussi sauvages que les Perses de Cambyse [...] (S. 55)

Die Rahmenhandlung des *Roman de la momie*, die ein Beispiel der archäologischen Bemühungen der okzidentalen Zivilisation zur Erhellung ihrer Vorgeschichte liefert, erbringt somit nicht viel mehr als die Einsicht in die Dekadenz, die Zerrissenheit des modernen Menschen. Der moderne Ausgräber ähnelt jenem zerstückelten Gott Osiris der Ägypter, reduziert auf seine skurrilen erotischen Triebe bzw. seine Ruhmsucht. Er ist das Produkt einer durch die Melancholie, die »vapeur« (S. 54) geschwächten Gesellschaft, die die antike Größe sowie den Sinn für die Ewigkeit verloren hat. Die Entschleierung der Mumie der Tahoser sollte die Frage nach der Gründung dieser Gesellschaft und damit auch die Frage nach der Ewigkeit beantworten. Diese Frage muss auf die Zeit nach der Entzifferung des dem Grab beigegebenen Papyrus verschoben werden. So endet die Rahmenhandlung mit einem beinahe wütend-trotzigen Ausruf des deutschen Gelehrten, das Geheimnis der Tahoser-Isis zu entschleiern:

Oui, je t'arracherai ton secret, mystérieuse Égypte; oui, je saurai ton histoire, belle morte, car ce papyrus serré sur ton cœur par ton bras charmant doit le contenir! Et je me couvrirai de gloire, et j'égalerais Champollion, et je ferai mourir Lepsius de jalousie! (S. 60)

Dieses Geheimnis hinter dem Schleier – so das Versprechen des Erzählers – liefert die Romanhandlung des *Roman de la momie*.

Der Roman wird jedoch die Erwartungen des Lesers enttäuschen, und das, obwohl der Erzähler gleich zu Beginn seinen Anspruch auf die Rolle eines »poeta vates« bekräftigt:

[...] le poète et le musicien savent tout; les dieux leur relèvent les choses cachées; ils expriment dans leurs rythmes ce que la pensée conçoit à peine et ce que la langue balbutie confusément. (S. 72)

In einer langsamen Übersetzungsarbeit des Papyrus wird zwar der Schleier über dem Leben der Tahoser gelüftet. Enthüllt wird jedoch nicht die gründungsmythische Bedeutung der Weisheit Ägyptens für Europa, sondern die Wahrheit über den Untergang dieses Mythos durch die Auseinandersetzung der ägyptischen mit der jüdischen Kultur. Der Roman zeigt also in fiktiver Form einen hochdynamischen historischen Moment, der für die Gründung Europas auf den Pfeiler des Monotheismus von herausragender Bedeutung ist.

Die Erzählung setzt ein mit einer Beschreibung des Palastes der Tahoser in Theben samt der Protagonistin sowie des triumphalen Einmarsches des ägyptischen Herrschers nach seinem Äthiopienfeldzug in die Stadt. Sie endet mit

dem Untergang des Herrschers und seiner Armee im Roten Meer sowie dem Bild der auf dem Pharaonenthron verwaisten Heldin. Der monumentale Palast der Heldin zu Beginn des Romans ist ganz das Zeugnis der Größe der ägyptischen Kultur. Seine Betrachtung löst beim Erzähler eine freudig-fröhliche Stimmung aus:

Toute cette architecture, égayée de peintures ornementales (car les chapiteaux, les fûts, les corniches, les panneaux étaient colorés), produisait un effet heureux et splendide. (S. 66)

Ganz ähnliche Empfindungen werden durch die Beschreibung der Protagonistin freigesetzt. Tahoser wird als einzigartige Schönheit (»merveilleuse beauté«), als eine den okzidentalen aristokratischen Schönheitsvorstellungen entsprechende Personifikation aus Anmut und Lässigkeit vorgestellt, die der Erzähler als das reine Ideal der ägyptischen Ästhetik ausgibt (»dans une gracieuse attitude de nonchalance [...] le plus pur type égyptien« [S. 68 f.]). Allen Bemühungen des Erzählers zum Trotz, diese ideale menschliche Statur durch Metaphern des Steinernen festzuhalten (»[...] les sculpteurs avaient dû penser à elle en taillant les images d'Isis et d'Hathôr [...]« [ebd.]), ist die Idealität empfindlich gestört. Aus dem Palast dringt eine melancholische Musik, die die Stimmung der Protagonistin spiegelt: »[...] c'était un chant d'une volupté triste, d'une langueur exténuée [...]« (ebd.) Tahoser ist eine »âme inquiète« (ebd.). Sie ist von einer »indicible tristesse« (S. 69), die sich sogar äußerlich zeigt (»[...] ses petites dents mordaient sa lèvre inférieure comme si elle se fût rebellée contre son émotion.« [S. 72]). So endet denn das erste Kapitel des Romans mit der Beschreibung der Befindlichkeit der Protagonistin (»[...] je suis bien triste et bien malheureuse!« [S. 73]). Tahoser ist von einem »désir non satisfait« (S. 76) geprägt, ohne dass ihr die Bedeutung dieses Begehrens klar ist. Und diese Stimmung ergreift auch Pharao, der von seinem triumphalen Sieg in Äthiopien nach Theben zurückgekehrt, eigentlich glücklich sein müsste.

Auch der Pharao wird wie ein in Stein gemeißeltes ewig andauerndes Ideal beschrieben. Er ist von einer geradezu totenähnlichen Farblosigkeit (»pâleur morte«) und furchterregenden Unbeweglichkeit (»Sa figure [...] inspirait par son immobilité même une respectueuse épouvante.« [S. 94]). Erhaben und ruhig wie der richtende Gott Osiris (»Osiris jugeant les âmes n'eût pas l'air plus majestueuse et plus calme [...]« [S. 95]) bewegt er sich scheinbar jenseits menschlicher Emotionen (»aucune émotion humaine« [S. 94]). Seine Augen scheinen in die Ewigkeit zu blicken (»[...] ces yeux fixes ne regardaient que l'éternité et l'infini [...]« [S. 94]). Seine versteinerte Erscheinung strahlt eine gewisse Heiterkeit aus (»une sérénité granitique« [S. 94]).

Der Vergleich mit Osiris ist jedoch Programm. Auch Pharao ist wie Tahoser ein zerstückelter Mensch, da sich hinter seiner Fassade ebenfalls eine Unruhe

verbirgt, deren Dimension er sich nicht erklären kann. Hinter seiner mumienartigen Maske (»resté immobile [...] comme le masque [...] de momie« [S. 98]) blitzt beim Anblick der Tahoser ein Funke des Begehrens auf (»une étincelle de désir« [S. 98]). Die so monumentale steinerne ägyptische Kultur krankt an ihrem Mangel an menschlicher Empfindungsfähigkeit, anders gewendet: Die Entdeckung menschlicher Emotion bringt ihren Untergang und ihre Zerrüttung mit sich (»effet aussi effrayant que si les yeux de granit d'un simulacre divin, s'illuminant tout à coup, exprimaient une idée humaine.« [S. 98]). So steht denn am Ende der Einführung in die monumentale ägyptische Kultur die biblisch geprägte Einsicht, dass der Reiche in seinem Palast auch nicht glücklicher ist, als der Arme in seiner Hütte:

Un désir non satisfait rend le riche aussi pauvre dans son palais doré et peint de couleurs vives [...] que le plus misérable ouvrier des Memnonia qui recueille avec sa sciure de bois le sang des cadavres, ou que le nègre demi-nu manœuvrant sur le Nil sa frêle barque de papyrus, à l'ardeur du soleil de midi. (S. 76)

Das Gerüst der nun folgenden Handlung ist eine Liebeskette, wie sie u. a. aus Racines *Andromaque* (1667) bekannt ist. Diese gewinnt mit dem weiteren Verlauf der Geschichte ihre konkrete Gestalt: Pharao liebt Tahoser, Tahoser liebt jedoch Poëri, den jüdischen Verwalter der Güter Pharaos, und Poëri wiederum ist in die Jüdin Ra'hel verliebt, die seine Liebe erwidert und nach dem Auftauchen Tahosers die aus Rousseaus *Nouvelle Héloïse* (1761) bekannte Vorstellung äußert, eine Dreierbeziehung zu führen. Jede Figur hat ihr Geheimnis, das im Verlauf der Handlung nach und nach erschlossen wird.

Die Handlung nimmt ihren Lauf, als sich Tahoser unter dem falschen Namen »Hora« in das Haus Poëris einschleicht, um diesem nahe zu sein. Sie folgt Poëri des Nachts auf die andere Seite des Nils, wo er sich mit Ra'hel in einer Hütte trifft. Ohnmächtig angesichts der Begegnung der beiden Israeliten wird Tahoser von Ra'hel aufgenommen, bevor Pharao sie in der Hütte findet und in seinen Palast bringen lässt. Die Fahrt über den Nil treibt den Grundkonflikt des Romans hervor. Sie ist eine Grenzüberschreitung von einer Kultur in die andere, von der Kultur der ägyptischen Paläste hin zu der der israelitischen Hütte, vom polytheistischen Götter- und Pharaonenkult hin zur jüdischen Religion. Das Aufeinandertreffen der beiden Frauen gerät zur Apotheose dieses Grundkonfliktes in Gautiers Roman. In den beiden Frauentypen verkörpern sich die ägyptische und die israelitische Kultur und Religion in Reinform: »Ra'hel était l'idéal israélite comme Tahoser était l'idéal égyptien.« (S. 166). In die monumentale steinerne Kultur der Ägypter bar jeder menschlichen Regung wird durch die Israeliten die Liebe samt ihrer Dynamik gebracht. Die ägyptische Kultur des Todes, die in den monumentalen Versteinerungen des Landes zum Ausdruck kommt, wird durch eine Kultur des Lebens, der Liebe, ersetzt.

Hinter den beiden männlichen Protagonisten des Romans verbirgt sich denn auch von vorneherein ein göttliches Prinzip. Pharao ist Stellvertreter der Götter auf Erden. Er sieht sich als einzigartig und völlig unabhängig von anderen Wesen:

[...] j'avais vécu solitaire dans ma tout-puissance, au fond de mes gigantesques palais, entouré d'ombres souriantes que se disaient des femmes et ne produisaient pas plus d'impression sur moi que les figures peintes des fresques. [...] il me semblait qu'il n'y eût pas sur terre un être pareil à moi et qui pût m'émouvoir [...] je pensais que, placé par les dieux en dehors et au-dessus des mortels, je ne devais partager ni leurs douleurs ni leurs joies. (190 f.)

Durch die Liebe zu Tahoser macht Pharao jedoch die Erfahrung der Begrenztheit seiner irdischen Existenz. Er erkennt, dass er nicht völlig unabhängig von seinen Mitmenschen lebt (»[...] j'ai compris que je n'étais pas tout.« [S. 190]). Aus dem Gott-König ist durch die Liebe zu Tahoser ein Mensch geworden:

J'étais un roi, presque un dieu; ô Tahoser! Tu as fait de moi un homme! (S. 191)

Auf der anderen Seite verkörpert auch Poëri ein göttliches Prinzip. Der israelitische Verwalter der Güter Pharaos ist von einer Schönheit, die nur göttlichen Ursprungs sein kann (»sa beauté qui est d'un dieu plus que d'un homme« [S. 124]). Im Schlaf scheint er himmlische Visionen zu erhalten und diese zugleich auf mysteriöse Weise zu verkünden:

Poëri était beau, et le sommeil donnait à ses traits purs une ineffable expression de langueur et de tendresse; ses longs cils abaissés sur ses joues semblaient lui voiler quelque vision céleste, et ses belles lèvres rouges à demi ouvertes frémissaient, comme si elles eussent adressé de muettes paroles à un être invisible. (S. 127 f.)

Gautiers Roman konfrontiert auf diese Weise den Totenkult der Ägpter mit der Religion der Liebe und damit des Lebens, die den Bund zwischen Gott und Mensch des *Alten Testaments* bestimmten. Der Roman spielt diesen Konflikt im Wesentlichen über ästhetische Vorstellungen aus, womit Gautier jener von René de Chateaubriand im *Génie du christianisme* (1802) eingeschlagenen Linie einer Ästhetisierung christlicher Anschauungen folgt. So zeigt sich die Andersartigkeit der Kultur und Religion Poëris ganz rousseauistisch auch in seiner Stimme, wenn Tahoser zu sich sagt: »[...] j'entendrai sa voix charmante, pareille à une musique de l'âme [...]« (S. 124). Ra'hel führt beide Kulturen auf ihre Wurzeln zurück. Der männlichen ägyptischen, auf menschlicher Weisheit basierenden Rationalität stellt sie das Prinzip weiblicher Empfindungsfähigkeit gegenüber:

[...] les hommes, si occupés de l'astronomie, de la musique et des nombres, ne devinent pas ce qui se passe dans le cœur des jeunes filles. (S. 172)

Im Grunde stehen sich mit der ägyptischen und der israelitischen Kultur das Erhabene und das Schöne gegenüber: Die grandiose Architektur Ägyptens wird mit der bukolischen Idylle der Hütte, in der Poëri sich mit Ra'hel trifft, konfrontiert.

Beiden durch ästhetische Vorstellungen bezeichneten Kulturen und Religionen ist jedoch – wie in den meisten Romanen des 19. Jahrhunderts – das Prinzip ihres Untergangs, ihr Krankheitssymptom, eingeschrieben. Fehlt es der statuarischen Kultur Ägyptens am Menschlichen und an der Empfindungsfähigkeit, so ist der israelitischen Kultur der Liebe zugleich die Täuschung und der Verrat mitgegeben. Während Pharao auf seinem Feldherrnhügel sitzt und über die Grenzen seiner Macht nachdenkt (»[...] le maître absolu [...] réfléchissait tristement aux bornes du pouvoir humain, et son désir, comme un vautour affamé, lui rongeaient le cœur [...]« [S. 161]), ist die sentimentalische Idylle um Poëri und die beiden Frauen Ra'hel und Tahoser (»[...] le regard de Ra'hel [...] ne trahissait aucune arrière-pensée. Elle n'en voulait pas à Tahoser d'aimer celui qu'elle aimait elle-même [...]« [S. 172]) von vornherein auf falschen Fundamenten gebaut. Tahoser schleicht sich unter dem falschen Namen »Hora« bei Poëri ein (»la fausse Hora« [S. 123]). Sie ist eifersüchtig auf Ra'hel (»dévorant d'un œil jaloux cette figure étrange et charmante« [S. 153]) und wird ihrerseits von der missgünstigen Dienerin Ra'hels, Thamar, an Pharao verraten, von der es in Erinnerung an die Erbsünde, jenes Grundübel der auf der Liebe Gottes zu den Menschen basierenden israelitischen Religion heißt: »Thamar se glissa come un reptile dans la cabane [...]« (S. 183).

Gautiers *Roman de la momie* endet mit der aus der Bibel bekannten Szene vom Auszug der Israeliten aus Ägypten. Er zeigt den Sieg des Monotheismus über den Polytheismus, der jüdischen Religion des Lebens über den ägyptischen Kult des Todes. Die gründungsmythische Botschaft des Romans liegt in der Erkenntnis, dass beiden Kulturen eine Dynamik innewohnt, die eine ständige dialektische Bewegung zwischen konträren Polen mit sich bringt. Die statuarische Haltung der Ägypter wird durch ihren Mangel an Menschlichkeit und Zuneigung ausgehöhlt und zum Sturz gebracht, die idealisierte Liebe und Empathie der Israeliten krankt an Ehrgeiz und Eifersucht; sie führt zum Aufbruch zu neuen Ufern, zur Unruhe. Im Verlauf des Romans gewinnt der Leser den Eindruck, dass sich der Erzähler am liebsten bei den unzähligen Beschreibungen der steinernen Zeugnisse der ägyptischen Kultur aufhält. Bei aller Vorliebe für die Schilderung dieser Lebenswelt, ihrer Monumente und ihrer Statuarik reißt er sich doch immer wieder los, um den Gang der von Leidenschaft getriebenen Handlung fortzuführen: »[...] ce n'étaient pas ces détails d'ameublement qui intéressaient Tahoser [...] Son attention était invinciblement attirée par un autre objet [...]« – heißt es von Tahoser, als sie in das Innere der Hütte Ra'hels schaut (S. 152).

Der *Roman de la momie* lebt vom Faszinosum der ägyptischen Kultur und Kunst, deren Wirkung Gautier dem modernen Leser vermitteln will. Das Mysterium dieser Kunst (»cette intensité mystérieuse de l'art égyptien« [S. 46]) liegt für den Autor im Paradoxon, das Leben in seiner Bewegung festzuhalten: »cette vie immobile, ce mouvement figé« (S. 46). Der europäische Gründungsmythos von der Weisheit Ägyptens, der dem Tod die perfekte Form, hier des Steinernen, der Mumie entgegenhält und ihn dadurch zu überwinden sucht⁴⁴⁸, wird allerdings durch die Handlung des Romans entkräftet: So wenig Pharao seine innere Zerrissenheit angesichts seiner affektiven Leere durch äußere kultische Zeichen überwinden kann, so wenig verliert der englische Lord Evendale durch die Mumie der Pharaonin Tahoser und damit die Entdeckung der ägyptischen Kultur seine zivilisatorische Gemütskrankheit⁴⁴⁹. Wenn der *Roman de la momie* denn von einem Gründungsmythos berichtet, dann von dem, dass alle Zivilisationen ihren Widerspruch in sich tragen. Gegen die Vorstellungen der Aufklärung und weiter Teile seiner Zeit bringt Gautier diese Erkenntnis auch im Vorwort zu *Mademoiselle de Maupin* zum Ausdruck:

Mon Dieu! que c'est une sottise chose que cette prétendue perfectibilité du genre humain dont on nous rebat les oreilles!⁴⁵⁰

448 Vgl. Hartmut Böhme, »Das Steinerne. Anmerkungen zur Theorie des Erhabenen aus dem Blick des »Menschenfremdesten«, in: Christine Pries (Hrsg.), *Das Erhabene. Zwischen Grenzerfahrung und Größenwahn* (Acta humaniora), Weinheim, VHC, 1989, S. 118 – 141, bes. S. 129 f. Zur Zeitlichkeit im *Roman de la momie* vgl. auch Paolo Tortonese, *La vie extérieure. Essai narrative sur l'œuvre narrative de Théophile Gautier* (Archives des Lettres Modernes. 252), Paris, Lettres Modernes, 1992, S. 83 f.

449 Insofern ist Meters Thesen grundsätzlich zuzustimmen: »Sicherlich nicht zuzurechnen ist Gautier [...] jenen Zeitgenossen, die im Orient eine neue Offenbarung, eine existentielle Grundlage oder gar eine allumfassende kulturelle Matrix suchten [...] So bleibt am Ende das Ideal eines historisch indifferenten Humanum, dessen höchste Vollendung die Schönheit ist [...]« (»Ästhetisierte Alterität«, S. 130).

450 S. 194.

8. Erinnerungsbilder Ägyptens bei Charles Baudelaire und die vergebliche Suche nach den Tiefendimensionen des modernen Subjekts

Erinnerungsbilder Ägyptens sind bei Charles Baudelaire nicht sehr zahlreich⁴⁵¹. Die wenigen Bilder, die sich finden, sind jedoch besonders dicht und komplex. Sie greifen zudem eine zentrale Frage des Jahrhunderts auf, ranken sich Baudelaires Überlegungen doch um das Konzept des seiner selbst mächtigen Subjekts. In den bereits erwähnten geschichtsphilosophischen Anschauungen Hegels vom allmählich zu sich selbst findenden Weltgeist wird die Vorstellung vom Orient als einer Region des Geheimnisvollen und somit nur Vorbewussten am Beispiel der Hieroglyphen sowie der Mythen von Memnon und der Sphinx erörtert⁴⁵². Die Hieroglyphenschrift, die zu großen Teilen aus Symbolen besteht, ist Hegel zufolge aufgrund ihrer Polysemie einer Sprache aus arbiträren phonetischen Zeichen unterlegen. Von dieser Bilderschrift hatte schon Sokrates im *Phaidros* gesagt, »einmal niedergeschrieben, treibt sich jedes Wort allenthalben herum, [...] und weiß nicht zu sagen, zu wem es kommen sollte und zu wem nicht.«⁴⁵³ Erst die menschliche Stimme, die aus dem Innern des Geistes ertönt und sich im phonetischen Zeichen niederschlägt, bedeutet für Hegel, der hier dem Redner Sokrates folgt, die Aufhebung der natürlichen Äußerlichkeit⁴⁵⁴. Von den Memnonkolossen bei Theben weiß man aus der griechischen Überlieferung, dass ihre Töne durch die Einstrahlung der morgendlichen Sonne entstehen⁴⁵⁵,

451 Das folgende Kapitel wurde in veränderter Form zuerst abgedruckt in Bettina Bosold-DasGupta/Charlotte Krauß/Christine Mundt-Espín (Hrsg.), *Nachleben der Antike – Formen ihrer Aneignung*. Festschrift anlässlich des 60. Geburtstages von Klaus Ley, Berlin, Weidler, 2006, S. 341 – 351.

452 Vgl. dazu oben, S. 27.

453 *Phaidros*, Kap. LX.

454 In: Gottfried Friedrich Wilhelm Hegel, *Vorlesungen über die Ästhetik*, in: *Werke in zwanzig Bänden* (Theorie Werkausgabe), Frankfurt a. M., Suhrkamp, 1970, Bd. 13 – 15, hier: Bd. 13, S. 461 f. Vgl. dazu Jacques Derrida, »Der Schacht und die Pyramide. Einführung in die Hegelsche Semiologie« (1971), in: J. D., *Randgänge der Philosophie*, hrsg. von Peter Engelmann, übers. von Günther R. Sigl, Wien, Passagen, 1988, S. 85 – 118.

455 Mit Memnon bezeichnen die Griechen Amenophis II., den Sohn des Pharaos Tutmoses. Der griechischen Überlieferung zufolge ist er Sohn der Kissia bzw. der Eos (Aurora), und des

was Hegel zu der Erkenntnis bringt: »Das Innere [...] der menschlichen Gestalt ist in Ägypten noch stumm [...]«, da die Kolosse »von außen des Lichts bedürfen, das erst den Ton der Seele aus ihnen herauslockt.«⁴⁵⁶ Ganz besonders das rätselhafte Mischwesen der Sphinx gilt ihm als das »Symbol für den ägyptischen Geist«⁴⁵⁷. Indem Ödipus dieses Rätsel löst, wird der Weltgeist aus seiner orientalischen Befangenheit in der natürlichen Leidenschaft und ihren Phantasmen befreit⁴⁵⁸. In der griechischen Begegnung mit Ägypten erfolgt für Hegel die Bewusstwerdung des Geistes als das nunmehr »sich selbst Klare«⁴⁵⁹. Ödipus erscheint als Vorläufer des mit sich identischen modernen Subjekts⁴⁶⁰. Diese Entwicklung kulminiert für Hegel im historischen Subjekt Napoleon Bonaparte, der 1798 mit einer Schar von Wissenschaftlern nach Ägypten aufgebrochen war. Die aus dieser Expedition resultierende monumentale *Description de l'Égypte* (1809–1828) sowie die Entzifferung der Hieroglyphenschrift durch Jean François Champollion vollenden das von den Griechen begonnene Werk⁴⁶¹.

Es sind vor allem die Literatur und die Orientalerei, die die mit der Ägyptenexpedition begründete Idee von der Geschichtsmächtigkeit des sich seiner selbst bewussten Subjekts verbreiten. Vorstellungen aus Hugos Gedicht *Lui* wie die von Napoleon auf der großen Pyramide, der die stummen Gräber wieder zum Sprechen bringt und vor dessen Blick die vierzig letzten Jahrhunderte wiederauferstehen, werden zum Gegenstand weitreichender Reflexionen der literarischen Moderne. Und Gemälde wie *La Bataille des Pyramides* (1798) von François Louis Joseph Watteau, das dem Betrachter die ganze Dynamik der

Tithonos, des Herrschers über Ägypten und Äthiopien. Von seinem Vater zur Unterstützung der Trojaner im Kampf gegen die Griechen abgesandt, wird er von Achilles getötet. Auf die Bitte der aufgelösten Aurora hin hebt Jupiter Memnon bei dessen Begräbnis durch wundervolle Ereignisse von den anderen Verstorbenen ab (Geistervögel, die sogenannten Memnoniden steigen aus der Asche des Toten auf). Gleichwohl beweint Aurora jeden Morgen ihren verstorbenen Sohn. Die Tatsache, dass die Verdampfung des morgendlichen Taus auf der schwarzen Statue des Amenophis in Theben einen seltsamen Klang hervorruft, wird mit diesem griechischen Mythos verschmolzen: Die Statue des Amenophis wird zu einer antiken Pilgerstätte, an der die Besucher hören wollen, wie Memnon seine am Morgen anwesende Mutter Aurora begrüßt. Fälschlicherweise werden zwei weitere Amenophis-Statuen aus der Nähe Thebens bis heute als Memnon-Kolosse bezeichnet, wobei der nördlich gelegene Koloss nach in den Stein eingeritzten Augenzeugenberichten die morgendlichen Töne abgibt.

456 *Vorlesungen über die Ästhetik*, Bd. 13, S. 462.

457 *Vorlesungen über die Philosophie der Geschichte*, S. 246. Vgl. dazu Harten, »Archaeology and the Unconscious«, S. 323–327.

458 Vgl. Hegel, *Vorlesungen über die Philosophie der Geschichte*, S. 261 f. und S. 69 f.

459 Hegel, *Vorlesungen über die Philosophie der Geschichte*, S. 272.

460 Vgl. ebd. In ihm kündigen sich die modernen hermeneutischen Fähigkeiten Europas an, die Geheimnisse der Natur zu entschleiern und die Tradition zu verstehen.

461 Vgl. dazu Bernal, *Black Athena*, Bd. 1, S. 30–32 und S. 224–336, sowie Osterhammel, *Geschichtswissenschaft*, S. 91. Vgl. auch Assmann, *Religion und kulturelles Gedächtnis*, S. 221.

Eroberung der historischen Stätte Ägyptens vor Augen führt, oder *Napoléon dans la grande mosquée du Caire* (undatiert) von Henri Lévy, in dem der Eroberer auf einem Schimmel als gebieterische Lichtgestalt am Eingang der Moschee erscheint, liefern Bilder solcher Überlegungen. Insbesondere die zahlreichen Sphinxdarstellungen angefangen von Schinkels Bühnenbild zu Mozarts *Zauberflöte* (Abb. 9), über die Gemälde der Maler Vedder, Odilon Redon, Gustave Moreau, Luc Olivier Merson, Fernand Edmond Jean Marie Khnopff, Franz von Stuck und nicht zuletzt Gérôme, der auch mehrere Gemälde von den Memnon-Kolossen angefertigt hat, geben Anlass zu Reflexionen über den Status des modernen Subjekts. Hegels geschichtsphilosophische Theorie verschafft Europa und damit dem Selbstbewusstsein des europäischen Subjekts eine klare Identität. Seine Wurzeln liegen in Griechenland sowie in der Bibel, da sich für ihn beide negativ gegenüber Ägypten und dem Orient verhalten.

Es sind nun nicht zufällig die Beispiele Hegels, die Mythen von der Sphinx und von Memnon, die in einem der meistgelesenen Gedichte Baudelaires ineinander gelagert werden:

J'ai plus de souvenirs que si j'avais mille ans.

- Un gros meuble à tiroirs encombré de bilans,
De vers, de billets doux, de procès, de romances,
Avec de lourds cheveux roulés dans des quittances,
5 Cache moins de secrets que mon triste cerveau.
C'est une pyramide, un immense caveau,
Qui contient plus de morts que la fosse commune.
– Je suis un cimetière ahorré de la lune,
Où comme des remords se traînent de long vers
10 Qui s'acharnent toujours sur mes morts les plus chers.
Je suis un vieux boudoir plein de roses fanées,
Où gît tout un fouillis de modes surannées,
Où les pastels plaintifs et les pâles Boucher,
Seuls, respirent l'odeur d'un flacon débouché.
- 15 Rien n'égale en longueur les boiteuses journées,
Quand sous les lourds flocons ds neigeuses années
L'ennui, fruit de la morne incuriosité,
Prend les proportions de l'immortalité.
– Désormais tu n'es plus, ô matière vivante!
20 Qu'un granit entouré d'une vague épouvante,
Assoupi dans le fond d'un Sahara brumeux;
Oublié sur la carte, et dont l'humeur farouche
Ne chante qu'aux rayons du soleil qui se couche.⁴⁶²

Das Gedicht »J'ai plus de souvenirs que si j'avais mille ans.«, gemeinhin unter dem Titel *Spleen II* bekannt, enthält eine Reihe von Erinnerungsbildern Ägypt-

462 In: Ch. B., *Œuvres complètes*, Bd. 1, S. 73.

tens. Es mündet in ein merkwürdiges Schlusstableau: Vor einer Pyramide inmitten der staubigen Sahara steht eine alte Sphinx, die bei Einbruch der Nacht zu singen beginnt. Die wohl exponierteste Untersuchung von *Spleen II* hat Hans Robert Jauß vorgelegt. Ausgehend von der präambelartigen Abrückung des ersten Verses interpretiert Jauß das Gedicht als Selbstfindung des lyrischen Ichs auf der Suche nach dem Einheit stiftenden Prinzip seiner Erinnerungen. Die Bewegung des Erinnerns führt jedoch in immer neuen Anläufen in abgestorbene Dinge eines letztlich fragmentarischen Gedächtnisses. Das lyrische Subjekt vergleicht sein Gedächtnis mit einem Schrank, einer Pyramide, einer Höhle, einem Friedhof sowie mit einem alten Ankleidezimmer, bevor es ab Vers 15 dem allseits waltenden »ennui« Platz macht. Im »Du« der nicht mehr vorhandenen lebenden Materie in Vers 19 scheint es noch einmal auf und erfährt dann eine letzte Umbesetzung in Gestalt der steinernen Sphinx inmitten einer düsteren Wüstenlandschaft im Sonnenuntergang. Das Gedicht ist Zeugnis einer ins »Haltlose geratenen Selbsterfahrung«⁴⁶³. Sein lyrisches Subjekt hat die Integrität seines Selbstbewusstseins verloren und macht die Erfahrung, dass es kein Einheit stiftendes Prinzip mehr gibt. Gleichwohl wird die angesichts dieser Erkenntnis bekundete Angst für Jauß durch das »Gelingen der dichterischen Form kraft ästhetischer Sublimierung bewältigt«⁴⁶⁴.

Diese Lesart wirft eine Reihe unbeantworteter Fragen auf. Wie in allen anderen Untersuchungen zu *Spleen II* geht sie nicht das Problem an, warum Baudelaire in seinem Schlusstableau auf ägyptische Vorstellungen rekurriert. Jauß' Untersuchung geht von vorneherein davon aus, dass Baudelaire die Einheit des Werkganzen zu wahren sucht, obgleich *Spleen II* keine klassische Form hat⁴⁶⁵. Ungeklärt ist zudem, wieso die Sphinx als letzte Gestalt der Verdinglichung des Ichs plötzlich zu singen beginnt, ist doch nach Hegel die Stimme Zeichen des sich tönenhörenden Geistes und damit Ausdruck des Selbstbewusstseins des bei sich seienden Subjekts.

Baudelaires Rekurs auf Erinnerungsbilder Ägyptens lässt sich am besten erschließen, wenn man an das »innerste Zentrum«⁴⁶⁶ des ägyptischen Totenkultes erinnert, die Zerstückelung der Leiche des Gottes Osiris durch seinen Bruder Seth und die Wiederaussetzung dieser Leiche durch die Göttin Isis, die Schwestergattin des Osiris. Im Ritual der Balsamierung wird dieser

463 Hans Robert Jauß, *Ästhetische Erfahrung und literarische Hermeneutik*, Frankfurt a. M., Suhrkamp, 1982, S. 841. Vgl. auch S. 838 f.

464 S. 843. Auf S. 832 spricht Jauß davon, dass »die Dinge die Gestalt einer schönen Unordnung« annehmen.

465 Zu dieser Kritik an Jauß vgl. insbesondere Paul de Man, »Lyrical Voice in Contemporary Theory: Riffaterre and Jauss«, in: Chaviva Hošek/Patricia Parker (Hrsg.), *Lyric Poetry. Beyond New Criticism*, Ithaca, London, Cornell University Press, 1985, S. 55–72.

466 Vgl. dazu Assmann, *Tod und Jenseits*, S. 29–53, bes. S. 29.

Mythos für jeden einzelnen Toten nachgespielt. Durch die Zusammensetzung der ›membra disiecta‹ des Verstorbenen wird der Tod geheilt. Die Mumie wird zu einer Hieroglyphe des ganzen Menschen, der nach ägyptischer Vorstellung mit Zauber angefüllt ist und im Jenseits zur vollen Entfaltung seines Lebens gelangt. Nun ist der Vorgang der Dekomposition und der dichterischen Rekomposition ein zentrales Prinzip der Poesie Baudelaires. In dem programmatischen Gedicht *Une Charogne* berichtet der Sprecher minutiös von der Auflösung eines Tierkadavers und von der zauberhaften Wiederbelebung des Gesehenen qua Re-Auratisierung durch die dichterische Einbildungskraft. Von einem bestimmten Moment an, ab Strophe 6, sieht sich das lyrische Ich in einen tranceartigen Zustand versetzt, der es ihm ermöglicht, das sich in seinen Konturen auflösende Objekt der Betrachtung in eine neue, aus der künstlerischen Einbildung entstandene Form und damit in ein neues Leben zu überführen.

Auch *Spleen II* reflektiert den dichterischen Schöpfungsprozess. Das Gedicht beschreibt ebenfalls den Prozess einer Dekomposition, hier der Erinnerungen des lyrischen Ichs. Auch hier findet sich eine poetische Schöpfung, eine Rekomposition, in Gestalt des Schlussbildes. Die in *Une Charogne* gebrauchte Formel der Verse 29–32 ist zentral für Baudelaires poetischen Schaffensprozess: »Les formes s'effaçaient et n'étaient plus qu'un rêve, / Une ébauche lente à venir, / Sur la toile oubliée, et que l'artiste achève / Seulement par le souvenir.«⁴⁶⁷ In den kunstkritischen Schriften des *Salon de 1859* beschreibt Baudelaire den Prozess der dichterischen Komposition aus der Sicht des Malers. »Wie in einem Traum«, so heißt es dort, entstehe ein Konzept⁴⁶⁸, eine »Mutteridee« (»l'idée génératrice«). Diese liegt zunächst als Entwurf, eben als »ébauche lente à venir« auf der Leinwand des Gedächtnisses. Sie führt zu einem poetischen Produkt, das letztlich aus einer Reihe übereinander gelagerter Bilder besteht (»une série de tableaux superposés«⁴⁶⁹). In *Spleen II* findet der zersetzende Blick des lyrischen Ichs auf dem Grund seines palimpsestartigen Gedächtnisses⁴⁷⁰ das dort abgelegte, vergessene Bild der singenden Sphinx. Die »toile oubliée« aus *Une*

467 *Œuvres complètes*, Bd. 1, S. 31 f., hier: S. 32. Zu Baudelaires Verfahren der ›décomposition‹ und ›création‹ am Beispiel dieser Verse vgl. Wolfgang Theile, »La toile oublié«. Ästhetische Reflexion und die Idee der Modernität bei Baudelaire am Beispiel von *Une charogne*, in: A. San Miguel / R. Schwaderer / M. Tietz (Hrsg.), *Romanische Literaturbeziehungen im 19. und 20. Jahrhundert*. Festschrift für Franz Rauhut zum 85. Geburtstag, Tübingen, Narr, 1985, S. 309–317, bes. S. 310–314. Vgl. auch bereits zuvor Alfred Noyer-Weidner, »Stilempfinden und Stilentwicklung Baudelaires im Spiegel seiner Varianten« (1964), in: A. N.-W. (Hrsg.), *Baudelaire* (Wege der Forschung. 283), Darmstadt, Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 1976, S. 180–212, bes. S. 188–193.

468 In: *Œuvres complètes*, Bd. 2, S. 608–682, bes. S. 625.

469 S. 626.

470 Vgl. *Les Paradis artificiels. Un mangeur d'opium*, in: *Œuvres complètes* Bd. 1, S. 375–517, bes. S. 506.

Charogne kehrt in der Formel »oublié sur la carte« wieder, wobei »carte« den »carton« bezeichnet, jenes Material, auf dem die Maler ihre Entwürfe zeichnen⁴⁷¹. Der Bildentwurf wird schließlich durch die Abendsonne und den Wüstendunst koloriert. Dabei handelt es sich um einen jener – wie Baudelaire in den *Paradis artificiels* sagt – »hieroglyphischen Träume« (»rêves hiéroglyphiques«), die die übernatürliche Seite des Lebens (»le côté surnaturel de la vie«) spiegeln⁴⁷².

Mit dem Gang auf den Boden seines Gedächtnisses vollzieht das lyrische Ich in *Spleen II* zugleich den Abstieg zu den gedächtnisgeschichtlichen Gründen der europäischen Kultur. Die Evokation des Memnon-Mythos, des Mythos von der singenden Kolossalstatue, scheint denn auch eine Rückkehr des lyrischen Subjekts ins Archetypische zu bekunden, sieht doch Johann Gottfried von Herder in der *Ältesten Urkunde des Menschengeschlechts* (1774–1773) in Memnon ein Orakel, dessen Laute das »Sinnbild des Welt- und Schöpfungsklanges«⁴⁷³ darstellen. Für die Romantik ist es die Poesie, die wie das Morgenlicht den Memnon, die versteinerten Dinge, zum Sprechen bringt. So hatte es Ernst August Friedrich Klingemann in der von ihm 1800 herausgegebenen Zeitschrift *Memnon* gesehen, wo es heißt, dass erst der Blick der Mutter Eos (römisch: Aurora) den »schöne[n] inn're[n] Ton« der Statue, der »des Lebens Harmonien« zum Ausdruck bringt, hervorlockt:

Sie blickt ihn an, und ihre treue Liebe
Erwärmt sein kaltes abgestorb'nes Herz –
Und an dem goldnen Licht entzündet sich
Der erste Ton und hallt harmonisch wieder.⁴⁷⁴

Anders als in topischen Vorstellungen der Frühen Neuzeit und des Barock im 17. Jahrhundert mutiert der Topos vom sprechenden Memnon an der Wende zum 19. Jahrhundert zu dem von der klingenden Statue, die durch ihren Klang die wieder zum Leben erweckbaren Geheimnisse der steinernen Weisheit Ägyptens zu Gehör bringt⁴⁷⁵. In Alphonse de Lamartines Gedicht *L'Enthousiasme* seiner *Méditations poétiques* (1820) wird die Statue zum Symbol des Dichters der allein qua Erleuchtung als »poeta vates« die letzten Dinge zu schauen in der Lage ist:

471 Vgl. dazu Werner Busch, *Die notwendige Arabeske*. Wirklichkeitsaneignung und Stilisierung in der deutschen Kunst des 19. Jahrhunderts, Berlin, Gebr. Mann, 1985, S. 306–319.

472 *Les Paradis artificiels. Le poème du haschisch*, S. 408.

473 In: J. G. v. H., *Sämmtliche Werke*, hrsg. von Bernhard Suphan, 33 Bde., Berlin, Weidmann, 1877–1913; Nachdruck: Hildesheim, Olms, 1967, Bd. 6, S. 371–3173.

474 *Memnon*. Eine Zeitschrift, Leipzig, Rein, 1800; Neudruck: Nendeln, Liechtenstein, Kraus, 1971, S. 3 f. Vgl. dazu auch Andrea Polaschegg, *Der andere Orientalismus*. Regeln deutsch-morgenländischer Imagination im 19. Jahrhundert, Berlin, de Gruyter, 2005, S. 120 f.

475 Vgl. Polaschegg, *Der andere Orientalismus*, S. 121.

Ce n'est que d'un luth magnanime
 Que partent les divins accords.
 Le cœur des enfants de la lyre
 Ressemble au marbre qui soupire
 Sur le sépulcre de Memnon;
 Pour lui donner la voix et l'âme,
 Il faut que de sa chaste flamme
 L'œil du jour lui lance un rayon.⁴⁷⁶

Und in Ferdinand Freiligraths Gedicht *Ein Lied Memnons* (1849) begrüßt die in der Morgensonne erklingende Statue gar die Lichtgestalt Napoleons, der wie der Erlöser die Gegenwart mit ihrer vergrabenen und nunmehr wieder erwachenden Vorgeschichte vereint:

Vergangen ist die Nacht! Weiß dampft es auf dem Nile;
 [...]
 Blutrot im ersten Sonnenstrahle,
 Glühn Obeliskus und Koloß.

[...]
 So grüßt Ägyptenland, du Strahlender, dein Kommen!
 Bald übern Strom schon ist dein Spiegelbild geschwommen;
 Die Wüste fährt empor, dich jubelnd zu empfan.
 Und ich auch, der ich nur ein Wächter bin im Sande,
 Ertöne, seh ich dich am Rande
 Des Felsgebirgs im Osten nahn.

[...]
 Die Erde war ein Grab; – doch du, den Stein zu wälzen
 Von seiner Türe, nahst! – Hin fällt er und zerbricht.
 Ich aber grüße dich in deiner Kraft und Schöne;
 Vernimm die Summe meiner Töne
 In einem einz'gen Worte: Licht!⁴⁷⁷

Die Crux dieser Vorstellung, darauf hatte bereits Hegel verwiesen, liegt darin, dass es sich beim Tönen der Memnonstatue um ein rein physikalisches Phänomen handelt. Der in der Barockzeit bedeutendste Autor der Gedächtnisgeschichte Ägyptens, Athanasius Kircher, beschreibt im Absatz »Mechanica Aegyptiorum« seines Hauptwerks *Oedipus Aegyptiacus* (1653) die Konstruktion

476 In: A. de L., *Méditations*, hrsg. von Fernand Letessier (Classiques Garnier), Paris, Garnier, 1968, S. 43 f., hier: S. 44 (V. 73 – 80).

477 In: F. F., *Gedichte*, hrsg. von Dietrich Bode (Reclams Universal-Bibliothek. 4911 [2]), Stuttgart, Reclam, 1986 (¹1964), S. 31 – 33.

einer Maschine, die bei Sonneneinstrahlung eine Memnonfigur zum Ertönen bringt (Abb. 12⁴⁷⁸).

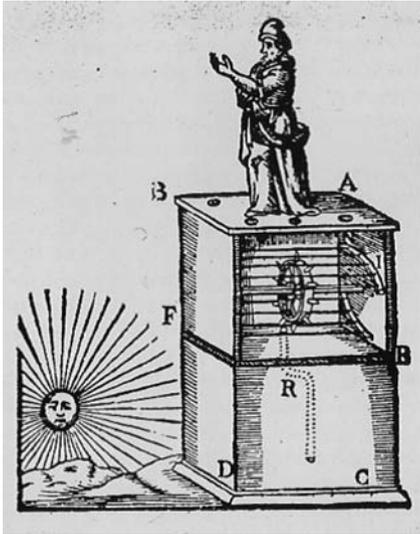


Abb.12: Athanasius Kircher, *Oedipus Aegyptiacus*, 3 Bde., Rom, Vitale Mascardi, 1652 – 1654, Bd. 2, Teil 2, S. 326

Baudelaire macht nun seinerseits auf die Künstlichkeit des vermeintlichen Schöpfungsklanges aufmerksam. Er verfremdet den Memnon-Mythos entscheidend. Seine Statue singt nicht bei Sonnenaufgang, sondern im schwachen Licht der untergehenden Sonne. Die übernatürlichen, ganz und gar unvertraut-künstlichen Bilder seiner Poesie entstehen im Dunkel der Erinnerung, auf der Leinwand der Dunkelheit, wie es im Gedicht *Obsession* heißt: »[...] les ténèbres sont elles-mêmes des toiles/Où vivent, jaillissent de mon œil par milliers/Des êtres disparus aux regards familiers.«⁴⁷⁹

Ebenfalls künstlich und ohne jedwede metaphysische Tiefendimension ist auch das andere Bild am Ende von *Spleen II*. Die in der europäischen Kulturgeschichte den Archetyp des Welträtsels darstellende Sphinx besitzt auch im Werk Baudelaires ein hohes Faszinationspotential. Immer wieder bringt Baudelaire die Katze und die Frau mit diesem Archetyp in Verbindung. In *Les Chats* heißt es von den Katzen, sie hätten wie die Sphingen eine noble Haltung:

478 »Statuae Memnonis modus & ratio«, in: A. K., *Oedipus Aegyptiacus*, 3 Bde., Rom, Vitale Mascardi, 1652 – 1654 Bd. 2, Teil 2, S. 324 – 327.

479 In: *Œuvres complètes* Bd. 1, S. 75 f., hier: S. 76 (V. 12 – 14).

»Des grands sphinx allongés au fond des solitudes«⁴⁸⁰. In *Avec ses vêtements ondoyants et nacrés* wird die Frau mit einer »sphinx antique« verglichen⁴⁸¹. Angezogen wird der Betrachter dabei stets von den Augen, von den »prunelles mystiques« der Katzen (*Les chats*, V. 14⁴⁸²) oder der »nature étrange et symbolique« des weiblichen Blicks (*Avec ses vêtements ondoyants et nacrés*, V. 10). Eine genauere Betrachtung zeigt jedoch, dass Baudelaire der platonischen Irradiationslehre und damit der Vorstellung einer metaphysischen Tiefendimension eine klare Absage erteilt. Es sind stets nur optische Effekte, ein Funkeln oder Spiegelungen, die der Blick in die Augen der Katze und der Frau hervorruft. Die Augen der Frau sind »minéraux charmants« (*Avec ses vêtements ondoyants et nacrés*, V. 9) oder wie in *Le serpent qui danse* »bijoux froids«⁴⁸³. Von diesen Augen sagt der Sprecher: »Tes yeux où rien ne se révèle [...]« (V. 13).

Baudelaire setzt somit in *Spleen II* mit seinem Schlusstableau den Erinnerungsbildern des Schöpfungsklangs in Gestalt von Memnon und des Welträtsels in Gestalt der Sphinx aus den ägyptischen Anfängen der europäischen Kultur ein steinernes Denkmal⁴⁸⁴. Der Gesang seiner Sphinx ist ein bloßes Echo, eine Antwort auf die schwachen Strahlen der Abendsonne. Was in *Spleen II* ertönt, sind jene unbestimmten, letztlich unentzifferbaren Worte des Programmgedichtes *Correspondances*, die in der Ferne wie Echos zusammenlaufen: »de confuses paroles [...] / Comme de longs échos qui de loin se confondent [...]«⁴⁸⁵. In *Spleen II* ist es der »vieux sphinx« »assoupis dans le fond d'un Sahara brumeux«, der wie ein Echo auf die »rayons du soleil qui se couche« antwortet. Zugleich bringt das Schlussbild – laut gelesen – jenen dentalen Zischlaut »s« zu Gehör, der in der symbolistischen Dichtung die Stimme der Poesie symbolisiert. Er antwortet sinnfällig auf das labiale »b«, das den Anfang des Gedichts dominiert.

Mit Baudelaires Gedicht befinden wir uns am Ende der Gedächtnisgeschichte Ägyptens als dem Ursprung der in einer Geheimschrift verborgenen Weisheit. Anders als bei Hegel resultiert daraus jedoch keineswegs die Geburtsstunde des sich seiner selbst gewissen modernen Subjekts. Im Gegenteil: Das Ich sucht sich verzweifelt und letztlich vergebens in der Bildersprache seines Gedächtnisses zurechtzufinden.

480 In: *Œuvres complètes* Bd. 1, S. 66 (V. 10).

481 In: *Œuvres complètes* Bd. 1, S. 29 (V. 11).

482 In *Le Chat* (»Dans ma cervelle se promène«) heißt es in einem Oxymoron: »Je vois avec étonnement / Le feu de ses prunelles pâles« (in: *Œuvres complètes* Bd. 1, S. 50 f., hier: S. 51 [V. 37 f.]).

483 In: *Œuvres complètes* Bd. 1, S. 29 (V. 15).

484 Zur Entdeckung der Versteinerung als der »identitätsauflösenden Macht des Anderen« in der deutschen Romantik bei Novalis vgl. Böhme, »Das Steinerne«, bes. S. 139 f.

485 In: *Œuvres complètes* Bd. 1, S. 11 (V. 2 und V. 5).

Damit liegt Baudelaire auf der Wellenlänge zahlreicher Bilder der Orientalmalerei der zweiten Hälfte des Jahrhunderts, wie sie ganz besonders durch Müllers *Ein Sphinxgesicht von heute* aus den siebziger Jahren verkörpert werden (Abb. 5). Wie bei Müller überlagern sich mehrere Sinnschichten: Beim Maler die des scheinbar wirklichkeitsnahen Porträts im Stil der enzyklopädisch, kartographisch orientierten *Description de l’Egypte*, der mythisierenden Darstellung der altägyptischen Königsköpfe und Auratisierung als Sphinx und kryptologisch gehütete Macht esoterischen Wissens sowie des modernen melancholischen Menschen⁴⁸⁶, beim Dichter das der Sphinx, die wie die Memnonstatue Töne hervorbringt, eingetaucht in das verblassende Licht der untergehenden Abendsonne. Erinnerungsbilder Ägyptens wie Baudelaires singende Sphinx in der Abendsonne oder Müllers *Sphinxgesicht von heute* sind palimpsestartige künstlerische und zugleich künstliche Hieroglyphen. Ihnen liegt keine Tiefendimension in Gestalt eines entschlüsselbaren Geheimnisses zugrunde, sondern eine Fülle von Bedeutungen, deren Zusammenspiel weitere Sinndimensionen generiert. Wir befinden uns in jener Zeit, die Hugo von Hofmannsthal in seinem berühmten *Lord-Chandos-Brief* von 1902 so treffend beschrieben hat. Das moderne Subjekt ist der »Krankheit des Geistes« anheimgefallen, da die Sprache ein Eindringen ins Innere der Dinge versperrt. In den Worten Chandos’: »[...] [die Begriffe] hatten es nur miteinander zu tun, und das Tiefste, das Persönlichste meines Denkens blieb von ihrem Reigen ausgeschlossen.«⁴⁸⁷

486 Vgl. dazu oben, S. 62 f.

487 Hugo von Hofmannsthal, *Ein Brief*, in: H. v. H., *Gesammelte Werke in Einzelausgaben: Prosa II*, hrsg. von Herbert Steiner, Frankfurt a. M., Fischer, 1959, S. 7–20, hier: S. 8 und S. 13.

9. Stéphane Mallarmés Erinnerungsbilder Ägyptens in seinem literarischen Denkmal für Charles Baudelaire

Eines der wenigen mit Erinnerungsbildern Ägyptens durchsetzten Gedichte Stéphane Mallarmés ist ausgerechnet sein literarisches Grabmal anlässlich des Todes von Baudelaire⁴⁸⁸. Das Sonett trägt den Titel *Le Tombeau de Charles Baudelaire* und gehört zu den dunkelsten Gedichten des Autors. Es erscheint zuerst 1895 in der Zeitschrift *La Plume* und dann erneut ein Jahr später in einem Sammelband, der ebenfalls den Titel *Le Tombeau de Charles Baudelaire* trägt und zur Finanzierung eines Denkmals auf dem Grab des Autors der *Fleurs du Mal* gedacht ist⁴⁸⁹. Der Band war auf Initiative von Léon Deschamps, dem Direktor der literarischen Zeitschrift *La Plume*, zustande gekommen, der 1892 die Initiative ergriffen hatte, dem ein Vierteljahrhundert zuvor verstorbenen Baudelaire ein Denkmal zu setzen. Die in dem Band enthaltenen Ehrungen Baudelaires durch zahlreiche bekannte Autoren, darunter Stefan George, werden von Mallarmés Sonett angeführt, das ein Jahr zuvor unter dem Titel *Hommage* in *La Plume* erschienen war und drei Jahre später dann als *Le Tombeau de Charles Baudelaire* in die Ausgabe der *Poésies* von Mallarmé aufgenommen wird. Die Forschung zu Mallarmé hat gegenüber diesem Gedicht immer wieder eine ablehnende Haltung eingenommen. Begründet wird diese Ablehnung z. B. von Henry Mondor mit der besonderen Dunkelheit und damit geringen Aussagekraft des Sonetts: »Etrangement, c'est au poète des *Fleurs du Mal* qui fut la grande admiration et la majeure influence de sa jeunesse, que Mallarmé a rendu, en vers, son hommage le plus obscur et le moins convaincant.«⁴⁹⁰ Ganz beson-

488 Das folgende Kapitel wurde in veränderter Form zuerst abgedruckt im *Archiv für das Studium der neueren Sprachen und Literaturen* Jg. 156, Bd. 241/2004, S. 110–127.

489 Vgl. dazu im Einzelnen Austin Gill, »Le tombeau de Charles Baudelaire de Mallarmé«, *Comparative Literature Studies* Bd. 4/1967, S. 45–65, bes. S. 46–49.

490 Henry Mondor, *Propos familiers de Valéry*. Les cahiers verts, Paris, Grasset, 1957, S. 218. Zu weiteren Stellungnahmen dieser Art vgl. Jean Pommier, »Le tombeau de Charles Baudelaire«, *Mercure de France* Bd. 332/1958, S. 656–675; wiederabgedruckt in: Kurt Wais (Hrsg.), *Interpretationen französischer Gedichte* (Ars interpretandi. 3), Darmstadt, Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 1970, S. 278–304, bes. S. 280. Zu Mallarmés Verhältnis zu Baudelaire in den sechziger Jahren vgl. den Artikel von Lloyd James Austin, »Les ›années

ders befremdet hat die Autoren der ägyptische Tenor des Grabmals für Baudelaire, der laut Jean Pommier für eine Ehrung des Autors der *Fleurs du Mal* gänzlich unangemessen ist⁴⁹¹, oder, so Bertrand Marchal, am Ende des 19. Jahrhunderts nur noch die Archäologen interessiert⁴⁹².

Mallarmés *Tombeau de Charles Baudelaire* scheint auf den ersten Blick der Orientalismus-Mode Rechnung zu tragen. Das Interesse an Ägypten fällt für ihn jedoch – dies zeigt eine genauere Betrachtung des Sonetts – aus dieser Mode heraus. Für den Monotheismus war gerade die polytheistische Welt der Ägypter das Andere und Fremde, an dem er sich abgearbeitet hat. Der ägyptische Totenkult stellt jenseits monotheistischer Vorstellungen Modelle bereit, diesseitiges und jenseitiges Leben zu bewältigen. Solche Modelle werden von der Ägyptologie im Verlauf des 19. Jahrhunderts nach und nach zu Tage gefördert. Die ägyptischen Vorstellungen der Bewältigung des Todes unabhängig von der Idee der Erlösung durch einen personalen Gott treffen nun auf das Interesse der Literatur der Moderne. Sie entzieht sich ihrer Einbindung in einen klassizistisch geprägten Schulunterricht und setzt sich in Gedankenexperimenten mit dem Monotheismus auseinander. Das Programm der Befreiung der Imagination aus klassizistischen und monotheistischen Anschauungen kann dabei an die Sinnformationen der Ägypter anknüpfen. Aus diesem Interesse heraus betreibt Mallarmé im *Tombeau de Charles Baudelaire* einen mythischen ›bricolage‹, mit dem Ziel, die Berührungspunkte von ägyptischer Totenkult und moderner Dichtung sinnfällig zu machen. Um diese Bedeutungsschicht des *Tombeau* freizulegen, ist jedoch zunächst ein Blick auf den wörtlichen Sinn des Textes sowie die Ergebnisse der überaus zahlreichen Untersuchungen des Gedichts erforderlich.

Bereits der Versuch einer Übertragung des Sonetts lässt die Schwierigkeiten erahnen, vor die sich der Interpret gestellt sieht⁴⁹³. Dies liegt vor allem daran, dass der Autor in diesem Gedicht besonders häufig zwei für ihn typische lite-

d'apprentissage« de Stéphane Mallarmé», *Revue d'histoire littéraire de la France* Jg. 56/1956, S. 65–84, bes. S. 80 f. Vgl. auch ders., »Mallarmé disciple de Baudelaire: Le Parnasse contemporain«, *Revue d'histoire littéraire de la France* Jg. 67/1967, S. 437–449.

491 Vgl. die Äußerungen von Pommier, »Le tombeau de Charles Baudelaire«, S. 285: »On pourrait s'étonner [...] que l'Égypte fût conviée à caractériser *Les Fleurs du Mal* où elle n'apparaît guère [...]« Vgl. auch Joachim Schulze, »Ein Preisgedicht in der Weise des Gepriesenen: Mallarmés *Tombeau de Charles Baudelaire*«, *Archiv für das Studium der neueren Sprachen und Literaturen* Bd. 203/1967, S. 97–117, hier: S. 97: »Von dem ägyptischen Totengott lassen sich zunächst keine direkten Brücken zu Baudelaires Werk schlagen.«

492 Vgl. Bertrand Marchal, *Lecture de Mallarmé. Poesies – Igitur – Le coup de dés*, Paris, Corti, 1985, S. 201: »[Mallarmé] condamne [...] un christianisme aussi désuet que la religion égyptienne qui ne passionne plus guère que les archéologues.«

493 Zur Übersetzung bzw. Paraphrasierung des wörtlichen Sinns des Sonetts vgl. auch Schulze, »Ein Preisgedicht«, bes. S. 109 f., sowie Hugo Laitenberger, »Mallarmés Gedicht *Le Tombeau de Charles Baudelaire*«, *Neusprachliche Mitteilungen* Bd. 22/1969, S. 79–89, bes. S. 82, S. 83 f. und S. 84 f., und Stéphane Mallarmé, *Gedichte*. Französisch und Deutsch, übers. von G. Goebel, F. Bünde und B. Rommel [Sammlung Weltliteratur], Gerlingen, Schneider, 1993, S. 129.

rarische Verfahren einsetzt: syntaktische Bezüge zu verunklaren und erst über semantische Relationen wieder einigermaßen Klarheit herzustellen, oder umgekehrt, syntaktisch klare Zusammenhänge durch aufgerufene semantische Kontexte zu verundeutlichen. Die folgende Übersetzung beansprucht daher, nur eine von vielen möglichen Übertragungen wiederzugeben.

Le Tombeau de Charles Baudelaire

Le temple enseveli divulgue par la bouche
Sépulchrale d'égout bavant boue et rubis
Abominablement quelque idole Anubis
Tout le museau flambé comme un aboi farouche

- 5 Ou que le gas récent torde la mèche louche
Essuyeuse on le sait des opprobres subis
Il allume hagard un immortel pubis
Dont le vol selon le réverbère découche

- 10 Quel feuillage séché dans les cités sans soir
Votif pourra bénir comme elle se rasseoir
Contre le marbre vainement de Baudelaire

Au voile qui la ceint absente avec frisson
Celle son Ombre même un poison tutélaire
Toujours à respirer si nous en périssons.⁴⁹⁴

Das Grabmal für Charles Baudelaire

Der vergrabene Tempel bringt durch den Grabesmund
in Gestalt einer Kanalisationsöffnung Schmutz und Rubine sabbernd
auf abscheuliche Weise irgendein Idol des Anubis zu Tage,
das ganze Maul verkohlt wie ein wildes Bellen

- 5 Oder dass die kürzlich eingeführte Gasbeleuchtung den schiefen Docht verschlinge,
der, wie man weiß, erlittene Schanden auswischt;
sie entzündet verstört ein unsterbliches Schambein,
dessen Flug je nach Laterne auswärts schläft

- 10 Welches vertrocknete Laub in den Städten ohne Abend
wird als Weihegabe segnen können wie sie [la mèche, der
Docht]; wie sie sich vergeblich setzen
gegen den Marmor Baudelaires

Im Schleier, der sie umgibt, abwesend, mit Zittern;
Diese, sein Schatten selbst, ein schützendes Gift,
das man stets einatmen muss, selbst wenn wir daran zugrunde gehen.

494 Zitierte Ausgabe: *Œuvres complètes*, hrsg. von Henri Mondor und G. Jean-Aubry (Bibliothèque de la Pléiade. 65), Paris, Gallimard, ²1992 (¹1945), S. 70.

Ein kohärenter Sinn des Gedichts ist unmittelbar nicht erkennbar. Dies liegt vor allem an den bereits erwähnten Verfahren Mallarmés, syntaktische und semantische Bezüge durch mehrdeutige Zuordnungen zu öffnen. Man kann dies an zwei Beispielen aus der ersten Strophe verdeutlichen: Eigentlich ist es laut Vers 1 syntaktisch der Tempel, der Schmutz und Rubine sabbernd absondert, semantisch logischer ist es jedoch, dies dem hundsköpfigen Totengott Anubis zuzuschreiben, auf dessen Maul der Blick des Lesers eigens gelenkt wird. Semantisch logisch wäre es allerdings auch, das wilde Bellen aus V. 4 dem Anubis zuzuordnen. Mit gleicher Berechtigung lässt sich dies jedoch syntaktisch auf die Verlautbarungen des Tempels beziehen (»Le temple [...] divulgue [...] abominablement [...] comme un aboi farouche [...]«⁴⁹⁵). Der wörtliche Sinn des Textes lässt sich angesichts dieser syntaktischen und semantischen Verhältnisse nicht linear erfassen. Logisch ist er nicht.

Mallarmé geht es allerdings auch gar nicht primär um die Verständlichkeit, um einen kohärenten Sinn seiner Gedichte. Seine Dichtung ist in erster Linie bemüht, sich konsequent von der nützlichen Sprache abzuheben, die sich auf die alltägliche Wirklichkeit bezieht. Mallarmés Lyrik beruht auf der Anspielung und der Suggestion, der »allusion« und der »suggestion«⁴⁹⁶, wie es in den programmatischen Äußerungen unter dem Titel *Crise de vers* von 1886 heißt. Ziel des Dichters ist es, das Ideenpotential der Dinge zu zerstreuen: »distraindre leur qualité qu'incorporera quelque idée«⁴⁹⁷. Das Bezeichnete soll durch Vibrationen der Bezeichnungen nahezu zum Verschwinden gebracht werden: »transposer un fait de nature en sa presque disparition vibratoire«⁴⁹⁸. In der späten Schrift *Le Mystère dans les Lettres* von 1896 heißt es allerdings, ein Gedicht müsse gleichwohl eine ausreichende Schicht an Verständlichkeit aufweisen, auch wenn der Dichter diese für weitgehend eitel, d. h. nicht zentral hält (»la vaine couche suffisante d'intelligibilité«⁴⁹⁹). Wirft man nun einen Blick auf die Anspielungen auf Bilder aus dem Umfeld der zeitgenössischen Literatur, die der *Tombeau de Charles Baudelaire* enthält und die die Literatur zu Mallarmé bislang entschlüsselt hat, so ergibt sich durchaus ein gewisser Sinn, eine – wie der Autor sagt – ausreichende Schicht an Verständlichkeit.

495 Zu Mallarmés Prinzip der Spannung von Sinngebung und Sinnentzug durch die entsprechende Gestaltung der syntaktischen und semantischen Verhältnisse vgl. insbesondere Gerhard Regn, *Konflikt der Interpretationen. Sinnrätsel und Suggestion in der Lyrik Mallarmés* (Romanica Monacensia. 13), München, Fink, 1978, S. 224 und S. 237.

496 *Crise de vers* (1886), in: *Œuvres complètes*, S. 360–368, hier: S. 366.

497 Ebd.

498 S. 368. Zur Frage der Vibration in der zeitgenössischen Malerei und Zeichnung vgl. Wolfgang Drost, »Kriterien der Kunstkritik Baudelaires. Versuch einer Analyse« (1971), in: A. Noyer-Weidner (Hrsg.), *Baudelaire* (Wege der Forschung, 283), Darmstadt, Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 1976, S. 410–442, bes. S. 416.

499 *Le Mystère dans les Lettres* (1896), in: *Œuvres complètes*, S. 382–387, hier: S. 383.

Der vergrabene Tempel aus der ersten Strophe ist eine Periphrase von Baudelaires Grab, vom verstorbenen Dichter oder noch plausibler von dessen Werk, welches auch nach dem Tod des Autors aus dem Grab heraus zur Nachwelt spricht (V. 1: »divulgue par la bouche sépulchrale«). Mallarmé selbst hatte in seiner Studie über Richard Wagner von 1885 dessen musikalisches Werk als »ton Temple«⁵⁰⁰ bezeichnet. Der Vergleich des Dichters der *Fleurs du Mal* mit einem Totengott ist insofern gerechtfertigt, als der Tod eines der zentralen Themen Baudelaires ist. Der Vergleich mit dem »idole« des Totengotts Anubis geht möglicherweise auf einen Artikel des Literaturhistorikers Ferdinand Brunetière über Baudelaire aus der *Revue des deux mondes* von 1887 zurück, in dem dieser den Dichter als »une espèce d'idole orientale, monstrueuse et difforme«⁵⁰¹ bezeichnet. Ein besonderes Schlaglicht auf Baudelaire wirft allerdings die Vorstellung der Absonderung von Schmutz und Rubinen, hatte es doch im Entwurf eines Epilogs zur zweiten Ausgabe der *Fleurs du Mal* von der Großstadt Paris geheißen: »Tu m'as donné ta boue et j'en ai fait de l'or.«⁵⁰² (V. 34) Schon die erste Strophe des *Tombeau de Charles Baudelaire* evoziert somit der Forschung zufolge zentrale Oppositionen der *Fleurs du Mal*: Antike Vorstellungen wie die vom ägyptischen Totengott stehen modernen, großstädtisch geprägten wie die von der Kanalisation gegenüber. Die für die *Fleurs du Mal* typische Vermischung von Alltagsweltlich-Banalem und Sakralem sowie die Dialektik von Spleen (»boue«) und Idéal (»rubis«) werden aufgegriffen⁵⁰³. Eines ist bislang jedoch nicht geklärt: wieso Mallarmé ausgerechnet das Bild des Totengottes Anubis in den Mittelpunkt der Strophe rückt, wo doch die Bilderwelt der ägyptischen Religion bei Baudelaire eine völlig untergeordnete Rolle spielt.

Die zweite Strophe führt die Setzung willkürlicher Korrespondenzen von auf den ersten Blick nicht miteinander verwandten Vorstellungen⁵⁰⁴ fort. Den antikisierenden Bildern der ersten Strophe stellt Mallarmé nunmehr ein »Tableau parisien« entgegen. Zu der in der Literatur vorherrschenden Auffassung der Bedeutung von Vers 5, dass die Gasbeleuchtung den schiefen Docht verdreht, also die flackernde Flamme unterhält, hat sich 1958 niemand anders der Generaldirektor der französischen Gaswerke, ein gewisser M. Combet, zu Wort

500 *Richard Wagner*. *Réverie d'un poète français* (1885), in: *Œuvres complètes*, S. 541–546, hier: S. 546. Vgl. dazu Schulze, »Ein Preisgedicht«, S. 100.

501 »Charles Baudelaire«, *Revue des deux mondes* Jg. 57, Bd. 81/1887, S. 695–706, hier: S. 696. Vgl. dazu Pommier, »Le tombeau de Charles Baudelaire«, S. 284 f.

502 *Projets d'un épilogue pour l'édition de 1861*, in: Baudelaire, *Œuvres complètes*, Bd. 1, S. 191 f., hier: S. 192.

503 Vgl. zuletzt Gerhard Goebel im Kommentar seiner Übersetzung der Gedichte Mallarmés (Mallarmé, *Gedichte*, S. 371), sowie Marchal, *Lecture de Mallarmé*, S. 200, und die älteren Arbeiten zusammenfassend Pommier, »Le tombeau de Charles Baudelaire«, S. 281–287.

504 Zu diesem für die *Fleurs du Mal* zentralen Verfahren vgl. Baudelaires Sonett *Correspondances*.

gemeldet und zunächst richtiggestellt, dass die Gaslaterne um 1896 gar keinen Docht hatte⁵⁰⁵. Dies war Mallarmé bekannt, so dass der erste Vers der Strophe bedeutet, dass die Gasbeleuchtung den schiefen Docht verschlingt, d. h. die alte Beleuchtung durch die Öllampe verdrängt. Bei der dann im siebten Vers folgenden Vorstellung, dass die Gaslaterne ein unsterbliches Schambein anzündet, denkt Mallarmé offenbar an das bei Baudelaire so zentrale Thema der Prostitution in der modernen Großstadt, das unter anderem in *Le Crépuscule du soir* aus den *Fleurs du Mal* angesprochen wird: »A travers les lueurs que tourmente le vent / La Prostitution s'allume dans les rues [...]«, heißt es dort in V. 14 f. »Pubis« steht demnach als Synekdoche für die Prostitution, wodurch sich für die Strophe folgender Sinn ergibt: Die kürzlich eingeführte Gasbeleuchtung hat die alte Öllampe mit schiefem Docht verdrängt, welche die Schande der Prostitution, bedingt durch die Dunkelheit ihres Lichts, geschluckt hat⁵⁰⁶. Die Gasbeleuchtung wirft dagegen ein grelles Licht auf das älteste Gewerbe der Welt (»immortel«), das sich mit fortschreitendem Anzünden der Beleuchtung von Laterne zu Laterne verstört (»hagard«) eine neue Bettstatt suchen muss. Wiederum M. Combet, der Direktor der Gaswerke, hat nun auf die Etymologie von »pubis« und damit auf eine metaphorische Verbindung nahezu aller Bilder der zweiten Strophe des Gedichts aufmerksam gemacht: Lateinisch »pubes« bezeichnet das Haar, das als sichtbares Zeichen der Geschlechtsreife auf dem Schambein (lateinisch: »os pubis«) sichtbar wird. »Pubis« nimmt »la mèche« wieder auf, das im Französischen neben »Docht« auch »Locke« bedeutet⁵⁰⁷. Flamme und Haar sind in der französischen Lyrik der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts Symbole für die Dichtung⁵⁰⁸. Baudelaire wird durch das Haar seiner Geliebten Jeanne Duval in *La Chevelure* (1859) in Ekstase versetzt (V. 3 f.: »Extase! Pour peupler ce soir l'alcôve obscure / Des souvenirs dormant dans cette chevelure [...]«⁵⁰⁹). Und Mallarmé beginnt sein Sonett *La Chevelure...* (1887) mit den Versen: »La

505 Jean Pommier, »Du Tombeau de Charles Baudelaire«, *Mercur de France* Bd. 333/1958, S. 751–753, hier: S. 751. Vgl. dazu das »Postscriptum« des Artikels von Pommier, »Le tombeau de Charles Baudelaire«, S. 302 f.

506 Zu dieser Interpretation vgl. Gardner Davies, *Les ›Tombeaux‹ de Mallarmé. Essai d'exégèse raisonnée*, Paris, Corti, 1950, S. 171 und S. 173.

507 Vgl. S. 751. Bereits in Théophile Gautiers weitgehend unbekanntem Gedicht *Musée secret*, das ausschließlich vom »mons pubis« d. h. vom »mont sacré« der Venus handelt, wird vom Leuchten des Schamhaars gesprochen (»J'aime à voir cette tache fauve / Prendre le ton bruni des ors [...]« [in: *Œuvres poétiques complètes*, S. 587–590, hier: S. 590, V. 84 und S. 589, V. 63 f.]). Vgl. auch Klaus W. Hempfer, »›Transposition d'art‹ und die Problematik der Mimesis in der Parnasse-Lyrik«, in: W. Engler (Hrsg.), *Frankreich an der Freien Universität. Geschichte und Aktualität* (Zeitschrift für französische Sprache und Literatur. 23), Stuttgart, Steiner, 1997, S. 172–196, hier: S. 187–189.

508 Vgl. dazu bereits Walter Naumann, *Der Sprachgebrauch Mallarmés*, Marburg, Bauer, 1936; Nachdruck: Darmstadt, Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 1970, S. 15–20 und S. 31.

509 In: *Œuvres complètes*, Bd. 1, S. 26 f., hier: S. 26.

chevelure vol d'une flamme à l'extrême / Occident de désirs pour la tout deployer [...]«⁵¹⁰ Die zweite Strophe des *Tombeau de Charles Baudelaire* umkreist damit gedanklich die von Baudelaire in die Lyrik eingeführten Themen ›Prostitution in der modernen Großstadt‹ und ›Licht der modernen Dichtung‹. Diese Themen lösen das Thema ›Tod‹, auf das die erste Strophe anspielt, ab.

In den beiden Terzetten kehrt nun das Licht der modernen Dichtung wieder. Es verbirgt sich hinter jenem geheimnisvollen »elle« aus V. 10, das im »Celle«, dem Schatten Baudelaires, in V. 13 wiederkehrt. Anders als die übliche Weihgabe in Gestalt des Dichterlorbeers, der vertrocknet ist, wäre die Flamme der modernen Dichtung das bessere Motivbild für das Grab des Autors der *Fleurs du Mal*. Nach der für Mallarmé typischen Technik des Umspielens, der »presque disparition vibratoire«, lässt er diese Weihgabe in V. 12 nahezu ganz verschwinden: Im Schleier, der sie umgibt, abwesend, mit Zittern. Die Dichtung Baudelaires hat – so das abschließende Distichon des *Tombeau* – offenbar eine homöopathische Wirkung: Hatte der Staatsanwalt Ernest Pinard in den Prozessen gegen die *Fleurs du Mal* zahlreiche Blumen des Bösen Baudelaires als Gift bezeichnet, das, wenn man es einatmet, tödliche Wirkung zeigt: »[...] il grise les nerfs [...] et il peut tuer aussi [...]«⁵¹¹, so sind die *Fleurs du Mal* für Mallarmé ein »schützendes Gift«, »un poison tutélaire«, das man seiner Gefahr zum Trotz stets zu sich nehmen sollte⁵¹².

Nach Ansicht des bekannten Literaturkritikers Albert Thibaudet resümieren und symbolisieren die Tombeaux- und die Hommages-Gedichte Mallarmés das Werk eines jeden geehrten Dichters in Gestalt einer emblematischen Landschaft (»un paysage emblématique«⁵¹³). Im *Tombeau de Charles Baudelaire* würde demnach der unanschauliche Sachverhalt der für Baudelaire typischen Überwindung des Todes in der modernen Dichtung emblematisch in den Bildvorgängen des aus dem Grabe entlassenen Totengottes und der großstädtisch-modernen Beleuchtung erfasst. Ja sogar der persönliche lyrische Stil Baudelaires scheint in Mallarmés Erinnerung aufgehoben zu sein, wenn die Art und Weise

510 In: *Œuvres complètes*, S. 53 (V. 1 f.).

511 *Le procès des Fleurs du Mal*, in: *Œuvres complètes*, Bd. 1, S. 193–196 und S. 1176–1224, hier: S. 1207.

512 Zu den Schwankungen der Interpretationen, die für »elle« bald die Flamme, bald die Prostituierte einsetzen vgl., was die älteren Arbeiten angeht, Pommier, »*Le tombeau de Charles Baudelaire*«, S. 296, sowie Schulze, »Ein Preisgedicht«, S. 110–115, und Goebel im Kommentar seiner Ausgabe der *Gedichte*, S. 372, bzw. James R. Lawler, »Mallarmé et le »poison tutélaire«, *Australian Journal of French Studies* Bd. 16/1979, S. 226–232, bes. S. 230 f., sowie Marchal, *Lecture de Mallarmé*, S. 205 f.

513 Albert Thibaudet, *La Poésie de Stéphane Mallarmé*. Etude littéraire, Paris 1912, S. 166. Vgl. auch Schulze, »Ein Preisgedicht«, S. 97, und Lloyd James Austin, »*Le tombeau de Charles Baudelaire* by Stéphane Mallarmé: Satire or Homage?«, *Etudes baudelairiennes* Bd. 3/1973, S. 185–200, hier: S. 191.

der poetischen Äußerung des Dichters der *Fleurs du Mal*, die sabbernde Absonderung von Schmutz und Rubinen, angesprochen wird⁵¹⁴. Überhaupt scheint Mallarmé in seinem literarischen *Tombeau* die Frage zu diskutieren, welches Denkmal man Baudelaire setzen kann, und spielt mit dem Bild des Anubis und der entflammten Locke verschiedene Varianten durch. Mit der Evozierung des Mundes und des Haares schwebt ihm möglicherweise sogar die konkrete Gestaltung einer Büste vor⁵¹⁵. Mallarmés *Tombeau* erfüllt damit – so der Tenor nahezu aller Interpretationen des Gedichts – die Erwartung an eine literarische Totenehrung⁵¹⁶. Mit den Mitteln der aus der Antike überlieferten Mnemotechnik, die ja aus dem Totenkult stammt⁵¹⁷, schafft er, so scheint es, ein Trauerlied, einen Threnos, der repräsentativ das Werk Baudelairens ins Bild setzt⁵¹⁸. In der für ihn typischen Dichtungsweise der Anspielung und der Suggestion werden mnemotechnisch relevante Bilder des Verstorbenen sowie sein Sitz innerhalb des lyrischen Diskurses der Zeit für das kollektive Gedächtnis der Nachwelt aufbewahrt.

Diese Auffassungen zum *Tombeau de Charles Baudelaire* lassen sich nun erheblich relativieren. Sie tangieren allenfalls die Oberfläche des Gedichtes. Die bisherigen Interpretationen haben bei ihrer Allegorese des Sonetts im Hinblick auf bekannte poetische Ziele Mallarmés gleichsam den zweiten vor dem ersten Schritt getan: Sie haben völlig den ägyptischen Kontext des Gedichts außer acht gelassen. Mallarmé hat sich – nicht zuletzt bedingt durch seine enge Freundschaft mit dem französischen Ägyptologen Eugène Lefébure – intensiv mit der Kultur der Ägypter befasst. Bereits 1862 hatte er als Beispiel einer unbefleckten Sprache (»langue immaculée«⁵¹⁹), die geeignet ist, den poetischen Zustand der Ekstase hervorzurufen, das ägyptische Zauberbuch der hieratischen Formeln und Hieroglyphen angeführt: »[...] ô hiéroglyphes inviolés des rouleaux de papyrus!«⁵²⁰ In der Zeit zwischen 1865 und 1866 durchlebt Mallarmé eine tiefe innere Krise, deren Erfahrungen ihn für den Rest seines Lebens prägen. In dieser Zeit setzt er sich mit den ägyptologischen Arbeiten Lefébures auseinander. Zudem beginnt er ab 1869 Sprachstudien zu betreiben, die ihm helfen, aus der

514 Alan Rowland Chisholm, *Mallarmé's Grand Œuvre*, Manchester, Manchester University Press, 1962, S. 64.

515 Vgl. Goebel im Kommentar seiner Ausgabe der *Gedichte*, S. 371.

516 Zum Gattungshorizont des literarischen *Tombeau* vgl. bes. Davies, *Les ›Tombeaux‹*, passim, Helmut Schleicher, *Die Struktur der Tombeaux von Stéphane Mallarmé*, Köln 1971, bes. S. 4 f. und passim, sowie genauer Regn, *Der Konflikt der Interpretationen*, S. 90 – 99.

517 Vgl. dazu Stefan Goldmann, »Statt Totenklage Gedächtnis. Zur Erfindung der Mnemotechnik durch Simonides von Keos«, *Poetica* Bd. 21/1989, S. 42 – 66.

518 Vgl. insbesondere Schulze, »Ein Preisgedicht«, S. 115 – 117, sowie Austin, »*Le tombeau de Charles Baudelaire*«, S. 200.

519 *Hérésies artistiques. L'Art pour tous*, in: *Œuvres complètes*, S. 257 – 260, hier: S. 257.

520 Ebd.

Krise herauszufinden, und die er als seine Ägyptologie (»mon Egyptologie«⁵²¹) bezeichnet. Die Früchte dieser kulturhistorischen und sprachwissenschaftlichen Arbeit gehen ein in Mallarmés Werk *Les Dieux antiques* (1880), ein Handbuch über die Ursprünge und die Entwicklung der Mythologie, an dem er seit 1871 arbeitet. Legt man nun die Bezüge des *Tombeau de Charles Baudelaire* zum ägyptischen Totenkult frei, die weit über die erste Strophe hinausgehen, so tritt nicht nur eine weitere Schicht an Sinnbezügen des Gedichts zutage, sondern auch das eigentliche poetische Anliegen. In der Folge lässt sich sodann die These von der vorbildlichen Einlösung des Erwartungshorizontes der Gattung des literarischen Threnos durch die Erinnerung an die Dichterpersönlichkeit »Baudelaire« nicht mehr aufrechterhalten.

Der in der ersten Strophe evozierte ägyptische Totengott Anubis gehört zu den Göttern in Canidengestalt und wird für gewöhnlich als schwarzer Hund auf einem Kasten liegend dargestellt (Abb. 13⁵²²). Er ist der Wächter über die Toten und wacht insbesondere über den Sarg und die Kanopenkästen, die die Eingeweide der Verstorbenen enthalten. Im Neuen Reich, also in der Zeit von 1550–1080 vor Christus, wird er vor allem in seinen Funktionen als Gott der Mumifizierung und der Geleitung der Toten über die Schwelle zum Jenseits in Menschengestalt mit Hundskopf abgebildet.

Als Mumifizierer und Balsamierer des Toten säubert Anubis die Leichen von Schmutz und verwesenen Teilen, worüber z. B. das *Amudat*, ein an den Wänden des Felsengrabs von Thutmosis I. 1493 v. Chr. abgebildetes Totenbuch, ausführlich berichtet. Im Anschluss an die Mumifizierung wacht Anubis über die Rituale zur Belebung des Toten⁵²³, z. B. das Mundöffnungsritual. Insbesondere die Zeremonie des Lichtanzündens, die an bestimmten Feiertagen vor einer Statue des Verstorbenen stets von Neuem durchgeführt wird, geht auf ihn zu-

521 Brief an Cazalis von 1871, in: *Correspondance*, hrsg. von Henri Mondor, Paris, Gallimard, Paris 1959, Bd. 1, S. 301. Vgl. dazu Bertrand Marchal, *La Religion de Mallarmé. Poésie, mythologie et religion*, Paris, Corti, 1988, S. 85, S. 90 und S. 124 ff.

522 Die folgenden Ausführungen beziehen sich im wesentlichen auf die Artikel »Anubis« von Brigitte Altenmüller im *Lexikon der Ägyptologie*, 7 Bde., hrsg. von Wolfgang Helck/Eberhard Otto/Wolfhart Westendorf, Wiesbaden, Harrassowitz, 1975–1992, Bd. 1, Sp. 327–333, sowie von Richard Pietschmann in: *Paulys Realencyklopädie der Classischen Altertumswissenschaft*, hrsg. von Georg Wissowa/Wilhelm Kroll/Karl Mittelhaus/Konrat Ziegler/Kurt Witte, 1. Reihe, 47 Bde., 2. Reihe, 19 Bde., 15 Supplementbde., Stuttgart, Metzler, 1893–1978, 1. Reihe, Bd. 1, 2, Sp. 2645–2649, sowie von Jean Leclant im *Lexicon iconographicum mythologiae classicae*, 8 Bde. hrsg. von John Boardman u. a., Zürich/München, Artemis & Winkler, 1981–1997, Bd. 1, S. 863–873. Zur gelegentlichen Abbildung des Kastens des Anubis als Tempel, der bei Prozessionen umhergetragen wird, vgl. Altenmüller, »Anubis«, Sp. 327.

523 Vgl. dazu den Artikel »Rituale« von Wolfgang Helck im *Lexikon der Ägyptologie*, Bd. 5, Sp. 271–285.

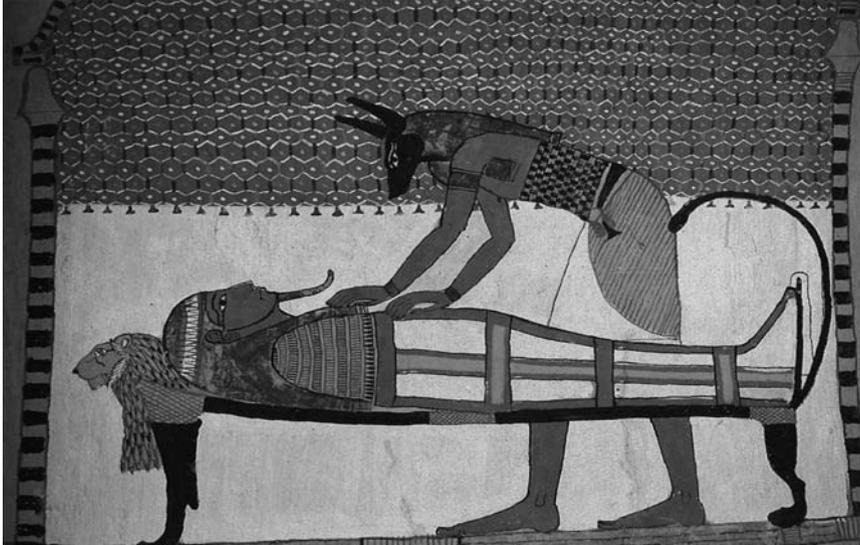


Abb. 13: Anubis auf einem Wandbild im Grab von Sennedjem (Deir el-Medineh), 19. Dynastie (Wikimedia Commons)

rück, da er als der Lichtbringer für die Toten gilt⁵²⁴. Diese Rituale werden z. T. im Grab des Toten, genauer in einem Vorraum zur eigentlichen Grabkammer durchgeführt⁵²⁵, dem damit die Funktion einer Kultstätte, eines Tempels, zukommt. Nach ägyptischer Vorstellung wird durch die Mumifizierung und die Belebungsrituale nicht einfach der Tod überwunden. Der Tote gelangt erst nach seinem leiblichen Tod zur vollen Machtfülle⁵²⁶. Sein *Ka*, d. h. sein Idealschema, vervollkommt sich. Er kann die Gestalt des Vogels *Ba* annehmen oder sich als Konturenbild seiner diesseitigen Form, als Schatten frei bewegen. Der Schatten des Toten hat nach ägyptischer Vorstellung sogar die Möglichkeit, zeitweilig ins Diesseits wirkend zurückzukehren und den Lebenden Krankheiten zu bringen⁵²⁷. Zum Machtwesen, dem sogenannten *Ach*, wird der Tote insbesondere

524 Die gesamten Totenrituale der Ägypter gehen auf den Osiris-Mythos zurück. Diesem Mythos zufolge ist Anubis der Lichtbringer, dem es gelingt, die zerstückelte Leiche des Osiris wiederzufinden (vgl. dazu die Artikel »Osiris« von John G. Griffiths im *Lexikon der Ägyptologie*, Bd. 4, Sp. 623–633, sowie »Feuer«, in: Hans Bonnet, *Reallexikon der ägyptischen Religionsgeschichte*, Berlin 1952, S. 189 f.).

525 Vgl. dazu Gaston Maspero, »Le Rituel du sacrifice funéraire«, in: G. M., *Etudes de mythologie et d'archéologie égyptiennes*, 8 Bde. (Bibliothèque égyptologique. 1–8), Paris, Leroux, 1893, Bd. 1, S. 283–324, bes. S. 291 f.

526 Vgl. dazu im Einzelnen den Artikel »Jenseitsvorstellungen« von Ursula Rössler-Köhler im *Lexikon der Ägyptologie*, Bd. 3, Sp. 252–267, bes. Sp. 254.

527 Vgl. den Artikel »Schatten« von Wolfgang Schenkel im *Lexikon der Ägyptologie*, Bd. 5,

dadurch, dass er in die Gestalten der einzelnen Unterweltsgötter schlüpft⁵²⁸. In diesem Totenkult fungiert Anubis somit als ein Schamane, der das Weiterleben des Verstorbenen nach dem Tode ermöglicht⁵²⁹. Im Papyrus 5118 des Louvre, der vom Balsamierungsritual handelt, wird der Verstorbene als »Bild des Anubis« bezeichnet⁵³⁰.

Über diesen Totenkult hat sich Mallarmé bei den Ägyptologen der Zeit ausführlich informiert, insbesondere bei seinem bereits erwähnten engen Freund Eugène Lefébure. Dieser publiziert fortlaufend in der *Zeitschrift für ägyptische Sprache*, in der immer wieder über Bilderfunde zur Zeremonie des Lichtanzündens berichtet wird⁵³¹. Und im Jahr 1893, also dem Jahr der Entstehung des *Tombeau de Charles Baudelaire*, veröffentlicht der Leiter der Ausgrabungen in Ägypten, Gaston Maspero, seine in acht Bänden zusammengefassten *Etudes de mythologie et d'archéologie égyptiennes*, in denen bis in kleinste Details Erkenntnisse über die Belebungsrituale zusammengetragen werden⁵³². Ohnehin hatten die Totenrituale der Ägypter im Zuge der französischen Begeisterung für dieses Land seit Napoleons Expedition sowie der Entzifferung der Hieroglyphen durch Champollion bereits lange vor Mallarmés *Tombeau* Eingang in die französische Literatur gefunden. In der Rahmenerzählung seines *Roman de la momie* von 1857 lässt Gautier, dem Baudelaire die *Fleurs du Mal* widmet, den Leser an einer Graböffnung teilnehmen. Der Leser wird zum Zeugen, wie der englische Lord Evandale und der deutsche Ägyptologe Rumphius auf ein Grab im thebanischen Tal der Könige stoßen. Beim Betreten der Graböffnung, die

Sp. 535 f., sowie Beate George, *Zu den altägyptischen Vorstellungen vom Schatten als Seele* (Habelts Dissertationsdrucke. Reihe Klassische Philologie. 7), Bonn, Habelt, 1970, S. 66.

528 Vgl. dazu das *Totenbuch*, in dem mehrfach davon berichtet wird, wie der Verstorbene in die Gestalt der Unterweltsgötter, darunter Anubis, schlüpft (*Livre des morts des anciens égyptiens*, übers. und komm. von Grégoire Kolpaktchy, Paris, Dervy, 1954; deutsch: *Ägyptisches Totenbuch*, Weilheim Obb., Barth, 1970, S. 71 ff. [Kap. 17] und S. 125 [Kap. 69]). Zum Stand der Kenntnisse über dieses Buch zur Zeit Mallarmés informiert Maspero, »Le Livre des morts«, in: *Etudes de mythologie*, Bd. 1, S. 325–387.

529 Vgl. dazu Gaston Maspero, *Mémoire sur quelques Papyrus du Louvre*, Paris, Franck, 1875, S. 53: »[...] Anubis, le supérieur du Mystère, est une personnification de l'hypocéphale; c'est la seule manière d'expliquer comment il peut s'établir sous la tête du défunt et faire pénétrer dans le crâne ses vertus magiques. On sait, en effet, que l'hypocéphale avait la faculté de conserver dans le corps même momifié une sorte de vie latente, qui permettait plus tard aux dieux de ranimer la vie réelle et de rendre à l'homme sa forme primitive.«

530 »[...] le défunt est appelé l'image d'Anubis aussi bien que la forme d'Osiris [...]« (Maspero, *Mémoire sur quelques Papyrus du Louvre*, S. 78).

531 Vgl. insbesondere von Adolf Erman, »Zehn Verträge aus dem mittleren Reich«, *Zeitschrift für ägyptische Sprache und Alterthumskunde* Jg. 20/1882, S. 159–184, Johannes Dümichen, »Die Ceremonie des Lichtanzündens«, *Zeitschrift für ägyptische Sprache und Alterthumskunde* Jg. 21/1883, S. 11–15, und Otto von Lemm, »Einige Bemerkungen zur Ceremonie des Lichtanzündens«, *Zeitschrift für ägyptische Sprache und Alterthumskunde* Jg. 25/1887, S. 113–116.

532 Insbesondere in: »Le Rituel du sacrifice funéraire«.

zuvor als »bouche [...] fermée«⁵³³ bezeichnet wird, schlägt den Eindringlingen wie aus dem »Maul eines Backofens« (»comme de la gueule d'une fournaise«⁵³⁴) heiße, verpestet-stickige Luft entgegen. Ihr erster Blick fällt auf ein Wandbild des Anubis⁵³⁵. Gautier wiederum bezieht seine Kenntnisse der Totenrituale aus Ernest Feydeaus Abhandlung *Histoire des usages funèbres et des sépultures des peuples anciens* von 1856, deren Beschreibungen und Abbildungen er in seinem Roman im Detail aufgreift (Abb. 14).

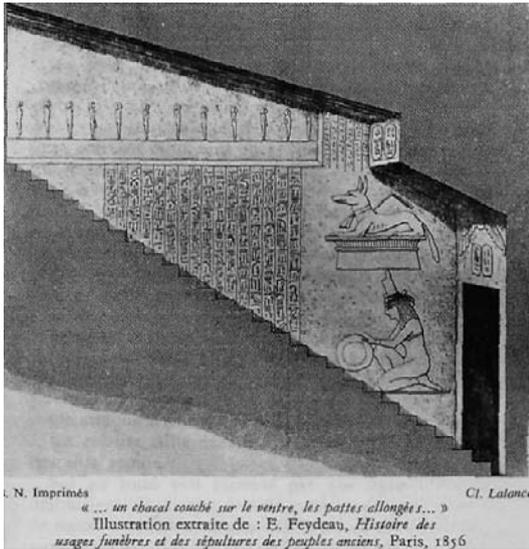


Abb. 14: Ernest Feydeau, *Histoire des usages funèbres et des sépultures des peuples anciens*, Paris 1856

Auch der Rezipient des *Tombeau de Charles Baudelaire* nimmt an einer solchen Graböffnung teil: Baudelaire's Grab (»Le temple enseveli«) entlässt durch die Graböffnung ein Bild bzw. eine Statue des Anubis, wie man sie in zahlreichen Gräbern in Ägypten gefunden hat. Wie bei solchen Graböffnungen werden auch hier die Geruchsnerve des Eindringlings arg belastet, von daher Mallarmés Vorstellung vom Grabesmund als Kanalisationsöffnung. Die Belebung des Anubisbildes erklärt sich zum einen aus der Anschauung, dass der Totengott über die mumifizierte Leiche zu wachen hat, was hier auf abscheuliche Weise durch lautes Bellen geschieht. Zum anderen ist Baudelaire ganz offensichtlich in die Gestalt des Anubis geschlüpft: Nach ägyptischer Vorstellung, darüber in-

533 Gautier, *Le Roman de la Momie*, S. 34.

534 Ebd.

535 S. 36.

formiert Maspero⁵³⁶, geht der *Ka*, also das Schema des Toten, der auf den Grabstatuetten bzw. Bildern sitzt, wütend auf diejenigen los, die ihn in seiner Grabesruhe stören. Die Vorstellung von der Absonderung von Schmutz und Rubinen erklärt sich aus der Rolle des Anubis als Mumifizierer, da sein Maul nach der Reinigung der Toten von Unrat und verwesenen Teilen voller Schmutz (»boue«) und Blutstropfen (»rubis«) ist.

Von diesem Vorstellungskomplex führt nun – anders, als man bisher gedacht hat – ein direkter Weg zu Baudelaire, und zwar zu einem wegen seiner poetologischen Anschauungen besonders bedeutenden Gedicht, zu *Une Charogne*⁵³⁷. Auch dieses Gedicht lässt sich als literarischer Tombeau lesen. Es erzählt auf geradezu präziöse Weise vom Verwesungsprozess eines Tierkadavers, dem der Sprecher beigewohnt hat. Von einem bestimmten Moment an, ab Strophe 6, versetzt sich das lyrische Ich bei der Beobachtung dieses Vorgangs in einen tranceartigen Zustand, der es ihm ermöglicht, das sich in seinen Konturen auflösende Objekt der Betrachtung in eine neue, aus der künstlerischen Einbildung entstandene Form und damit in ein neues Leben zu überführen:

Les formes s'effaçaient et n'étaient plus qu'un rêve,
 Une ébauche lente à venir,
 Sur la toile oubliée, et que l'artiste achève
 Seulement par le souvenir.
 (V. 29 – 32⁵³⁸)

Der Dichter »Baudelaire« agiert somit als ein Hermes psychopompos⁵³⁹ an der Schwelle des Todes. Er verrichtet die gleiche Tätigkeit wie der Gott Anubis, der die im Verwesungsprozess sich auflösende Leiche durch die Balsamierung reauratisiert und zu einem neuen Leben jenseits der Realität führt. Sogar der

536 »Une formule des stèles funéraires de la XIIe dynastie« (1878), in: Maspero, *Etudes de mythologie*, Bd. 1, S. 1 – 34, bes. S. 7 f.: »Le ka hante toujours le tombeau, où son corps fut déposé autrefois [...] il tue ou frappe de folie qui vient le troubler dans sa retraite.« (S. 8)

537 Zur Rolle dieses Gedichts für die Poetik Baudelaires vgl. grundlegend Karl Maurer, »Ästhetische Entgrenzung und Auflösung des Gattungsgefüges in der europäischen Romantik und Vorromantik«, in: H. R. Jauß (Hrsg.), *Die nicht mehr schönen Künste. Grenzphänomene des Ästhetischen (Poetik und Hermeneutik. 3)*, München, Fink, 1968, S. 319 – 341, bes. S. 319 – 326, sowie Kurt Weinberg, »Baudelaires *Une Charogne*: Paradigma einer Ästhetik des Unbehagens in der Natur«, *Poetica* Bd. 12/1980, S. 83 – 118.

538 Vgl. dazu bereits oben, S. 159. Zu Baudelaires Verfahren der »décomposition« und »création« am Beispiel dieser Verse vgl. Theile, »La toile oubliée«, bes. S. 310 – 314. Vgl. auch bereits Noyer-Weidner, »Stilempfinden und Stilentwicklung Baudelaires«, bes. S. 188 – 193.

539 Zur »interpretatio graeca« des Anubis als »Hermes psychopompos« vgl. die Artikel »Hermes« von Hans Josef Thissen im *Lexikon der Ägyptologie*, Bd. 2, Sp. 1133 – 1135, sowie »Anubis« von Leclant, S. 873. Zum Hermes psychopompos bei Mallarmé vgl. dessen Übersetzung einer englischen Schrift über die tradierte Mythologie (*Les Dieux antiques* [1880], in: *Œuvres complètes*, S. 1157 – 1278, bes. S. 1211).

Ursprung des Anubis-Mythos wird in *Une Charogne* fassbar, wenn Baudelaire gleich zweimal einen Hund erwähnt, einmal in Gestalt der Hündin in Strophe 9, die sich ein Stück vom Tierkadaver schnappen will, zum andern in V. 7, wo es heißt, die Sonne zersetze auf hündische Weise («d'une façon [...] cynique») den Bauch des Tieres. Der Anubis-Mythos geht nämlich auf die Begebenheit zurück, dass sich Hunde, Schakale und Füchse am Rande der Wüste an den im Sand vergrabenen Leichen zu schaffen gemacht haben. Mit gleichsam beschwörender Intention haben die Ägypter den Hund bzw. den Schakal daraufhin als positive Figur des Anubis mythifiziert, der über die Toten wacht⁵⁴⁰.

Mit dem ägyptischen Totenkult kann allerdings eine Vorstellung des Mallarméschen *Tombeau de Charles Baudelaire* so ohne Weiteres nicht erklärt werden: die von der entflammten bzw. verkohlten Schnauze des Anubis⁵⁴¹. Zwar kennen die bekannten ägyptischen Totenbücher wie das *Amudat*, das *Pfortenbuch* und das *Höhlenbuch* fortlaufend feuerspeiende Dämonen und ebenso feuerspeiende Götter, allen voran das Horusauge⁵⁴², nicht jedoch den feuerspeienden Anubis. Auch die aus griechischer Zeit überlieferte Darstellung halb schwarzer und halb goldfarbener priesterlicher Anubismasken, die Plutarch im 44. Kapitel seiner Schrift *Über Isis und Osiris*⁵⁴³ sowie Apuleius im 11. Kapitel seines *Goldenen Esels*⁵⁴⁴ erwähnen, haben bei Mallarmés *Tombeau* kaum Pate gestanden. Nicht einmal Gautiers Darstellung flammenspeiender Tierstatuen im Palast der Kleopatra in seiner Erzählung *Une nuit de Cléopâtre* (1838) ist für die Vorstellung bei Mallarmé einschlägig. Von den Tierstatuetten heißt es zwar: »une haleine enflammée sortait du muflle des idoles«⁵⁴⁵; es handelt sich bei Gautier jedoch um stierköpfige Bestien. Vorgeschwebt hat Mallarmé wohl etwas ganz anderes: nämlich jene griechischen und römischen Öllampen in Form eines flachen Tongefäßes, auf deren Oberseite besonders häufig Anubis abge-

540 Vgl. dazu die Artikel »Anubis«, Sp. 328, sowie »Hunde« von Henry G. Fischer im *Lexikon der Ägyptologie*, Bd. 3, Sp. 77–81.

541 Noch 1973 stellt Austin fest: »a strange expression which has never been satisfactorily explained« (*Le Tombeau de Charles Baudelaire*, S. 193).

542 Vgl. z. B. *Ägyptisches Totenbuch*, S. 74 (Kap. 17). Vgl. auch George, *Zu den altägyptischen Vorstellungen vom Schatten*, S. 42 ff.

543 Vgl. Plutarch, *Über Isis und Osiris*, 2 Teile, hrsg. von Th. Hopfner, Prag, Orientalisches Institut, 1940–1941; Nachdruck: 2 Teile (Monographien des Archiv Orientální. Untersuchungen, Texte und Übersetzungen. 9), Darmstadt 1967, Teil 2, S. 198 f.

544 Vgl. Apuleius of Madauros, *The Isis-Book (Metamorphoses, Book XI)* (Etudes préliminaires aus religions orientales dans l'empire romain. 39), hrsg. von J. Gwynn Griffiths, Leiden, Brill, 1975, S. 82 und S. 216 f. Vgl. dort zur Symbolik der beiden Farben, die für die Reiche der Ober- und Unterwelt stehen, in den Anubis sich gleichermaßen frei bewegt.

545 Théophile Gautier, *Le Roman de la Momie précédé de trois contes antiques Une Nuit de Cléopâtre, Le Roi Candaule, Arria Marcella*, hrsg. von A. Boschot (Classiques Garnier), Paris, Garnier, 1963, S. 40.

bildet wurde, dessen Schnauze dann, wenn die Lampe brennt, zwangsläufig verkohlt (Abb. 15)⁵⁴⁶.



Abb. 15: Öllampe mit Anubis und Isis,
Museum Karthago Inv. 08.13

Anubis auf einer Lampe abzubilden, ist deshalb besonders passend, da er ja der Lichtbringer ist, der die Dunkelheit des Todes vertreibt und dadurch das jenseitige Leben des Toten in Bewegung bringt⁵⁴⁷. Für Mallarmés Gedankenwelt ist dies insofern kongenial, als er sich mehrfach mit Lampen und Beleuchtungsweisen beschäftigt hat. Im zweiten seiner Briefe von der Weltausstellung in London 1871 beschreibt er die dort ausgestellten Lampen und verfasst, nach seinen eigenen Worten, ein »examen du luminaire«⁵⁴⁸, eine regelrechte »monographie des lampes«⁵⁴⁹. Deutlicher wird er in der von ihm 1874 publizierte Modegazette *La Dernière Mode*, wo es heißt, die Öllampe rege zu fleißigem Nachdenken an (»[...] la lampe, qui verse le calme doré de l'huile est studieuse

546 Die Idee, dass Mallarmé eine Öllampe vorgeschwebt hat, findet sich bereits bei Charles Chassé, *Les Clés de Mallarmé*, Paris, Montaigne, 1954, S. 230, der sie allerdings intuitiv mit der Form dieser Lampen begründet, die einem Hundekopf ähneln.

547 Vgl. dazu die »Introduction« von Jean-Claude Grenier in seinem Katalog der griechischen und römischen ikonographischen Darstellungen des Anubis (*Anubis alexandrin et romain* [Etudes préliminaires aux religions orientales dans l'empire romain. 57], Leiden, Brill, 1977, 1–40, bes. S. 31 f.).

548 *Trois Lettres sur l'exposition internationale de Londres*, in: *Œuvres complètes*, S. 666–679, hier: S. 669 f.

549 S. 671.

[...]«⁵⁵⁰), während das helle Gaslicht etwas Pfingstliches habe, eine Vorstellung, die er augenblicklich zugunsten seiner eigenen unchristlichen Anschauungsmuster⁵⁵¹ zurücknimmt: »[Il] suspend une gaie Pentecôte: non, une étoile, car, véritablement, toute impression [...] rituelle a disparu.«⁵⁵² Eine Gaslampe muss für Mallarmé die ganze »Nacktheit« (»nudité«) dieses Lichts erkennen lassen, um dessen magischen Effekt (»son effet de magie«⁵⁵³) zur Entfaltung zu bringen⁵⁵⁴.

Legt man nun die Rekonstruktion dieser Vorstellungen zugrunde, so besagt der *Tombeau de Charles Baudelaire* Folgendes: Schon die Ägypter haben mit ihren Totenkult Licht in die Finsternis gebracht und sich mit der Flamme ihrer Einbildungskraft über den Tod erhoben. In der Gegenwart, so die zweite Strophe, wird dieses Licht durch die weitaus hellere Flamme der modernen Dichtung ersetzt, symbolisiert durch die Gaslaterne, die die alte Öllampe und ihre krumme Locke bzw. ihren schiefen Docht verschlingt⁵⁵⁵. Auch diese Vorstellung vom als Locke umschriebenen Docht der Öllampe ist ganz und gar ägyptisch: Das Ägyptische kennt, wie der Ägyptologe Johannes Dümichen 1883 in der *Zeitschrift für Ägyptologie* nachgewiesen hat, eigens ein Ideogramm zur Determinierung des Wortes ›Docht‹, nämlich die an den Schläfen herabhängende Haarlocke (Abb. 16⁵⁵⁶).

In Gestalt dieses Lichts, in den Terzetten gleichgesetzt mit Baudelaires Schatten, kann sich der Autor der *Fleurs du Mal* auch nach seinem Tod frei bewegen. Auch diese Verse sind von zwei ägyptischen Vorstellungen geprägt: Erst wenn der Tote nach der Mumifizierung aufgerichtet ist und Anubis das Licht angezündet hat, wirft er den Schatten, der ihm Mobilität verleiht⁵⁵⁷. Dieser kann wirkend ins Diesseits eingreifen, hier als schützendes Gift.

550 In: *Œuvres complètes*, S. 705–847, hier: S. 736.

551 Zu Mallarmés Verhältnis zum Christentum sowie zur Religion vgl. die detaillierten Ausführungen von Bertrand Marchal, *La Religion de Mallarmé*, bes. S. 549–562.

552 S. 737.

553 S. 736.

554 Zu Mallarmés Beschäftigung mit Beleuchtungsfragen anlässlich der Einführung der Gasbeleuchtung in der Pariser Oper vgl. Jean Pommier, »Ou que le gaz récent...«, *Synthèses* Dez. 1967-Jan. 1968, S. 96–98.

555 Bereits D. J. Mossop redet, ohne allerdings die erste Strophe des Sonetts schlüssig erklären zu können, einer regelrechten ›translatio‹ des Lichts von den Ägyptern zur Moderne das Wort: »The light of Ra-Apollo, the sun-god on whom man has bestowed his own divinity, is brought down from the height of the arc he traces in the sky to the everyday height of the ›réverbère.« (»Stéphane Mallarmé: *Le Tombeau de Charles Baudelaire*«, *French Studies* Bd. 30/1976, S. 287–300, hier: S. 294)

556 »Die Ceremonie des Lichtanzündens«, S. 12.

557 Vgl. dazu Maspero, »Le Rituel du sacrifice funéraire«, S. 300. Vgl. auch George, *Zu den altägyptischen Vorstellungen vom Schatten*, S. 12–17. Zum Ritus des Flammenlöschens in Mallarmés *Toast funèbre* auf den verstorbenen Dichter Gautier vgl. Davies, *Les ›Tombeaux‹*, S. 22.

Die Ceremonie des Lichtanzündens.

Von

Johannes Dümichen.

[...] Das Wort  kommt am häufigsten vor in der Bedeutung „sehen, ausschauen“ und würde es durchaus im Geiste der ägypt. Sprache sein, wenn man dasselbe Wort, welches durch das Auge determinirt sehen bedeutete, unter Beigabe eines andern Bestimmungszeichens auch auf den das Sehen bewirkenden Gegenstand, den Docht angewendet hätte. Le Page Renouf hat ja wohl zuerst darauf aufmerksam gemacht, dafs das betreffende Wort durch die Haarlocke determinirt, unter der Schreibung , zur Bezeichnung der beiden Schläfen und dann ebenso geschrieben, , für den an den Schläfen herabhängenden Haarzopf  gebraucht wird. Im Laboratorium von Edfu (cf. Temp. Insch. I 52 l. 3) heifst es von einem der heiligen Oele: . „Das Tuu-Oel in seiner Beschaffenheit, welches man legt auf die Locke ihres Haares“. Die Vergleichung eines Lampendochtes mit einem Zopf scheint mir durchaus nicht ungeschickt, wozu ich noch bemerken möchte, dafs sich zuweilen das Wort , anstatt durch  und , auch durch  determinirt findet, offenbar ein Band, ein oben dünner auslaufender Zeugstreifen und nicht eine Flamme. Auch erinnere ich mich deutlich in irgend einem Grabe eine Darstellung gesehen zu haben, in welcher die vier Totlengenen *Anset Hapi Tuamut* und *Kebouf* abgebildet waren, ein jeder in der erhobenen Hand das Zeichen  tragend, dasselbe über je ein Kästchen haltend , wohl den Behälter darstellend, in welchem das Oel sich befand. Ein langer beigegebener Text handelte lediglich von dem Anzünden der Flamme, durch welche der Verstorbene wieder aufliebt und die ihn vor allen Gefahren auf seiner unterirdischen Wanderung schützte.

[...] Ein ganz ähnlicher Zusammenhang scheint mir in den beiden Worten  *χabes* „die Bartlocke“ und  *χabes* „Lampe, Licht“ vorzuliegen.

Abb. 16: Ideogramm Docht – Haarlocke. Aus: *Zeitschrift für ägyptische Sprache und Altertumskunde* Jg. 25/1887, S. 113 – 116

Im Ergebnis ist Mallarmés *Tombeau* somit von der ersten bis zur letzten Strophe ein Gedicht über das Licht der dichterischen Imagination. Jenseits aller gedanklichen Kohärenz, der »couche suffisante d'intelligibilité«, liegt die eigentliche Bedeutung für Mallarmé jedoch in den Lauten. Diese formen für den Dichter, so heißt es in *Le Mystère dans les Lettres*, einen Gesang unterhalb des Textes (»le chant sous le texte«⁵⁵⁸), der im *Tombeau de Charles Baudelaire* onomatopoetisch durch die b-Alliterationen der ersten Strophe und die s-Alliterationen der folgenden Verse hörbar wird. Erst diese Lautung macht den ekstatischen Grund, den »fond d'exstase«⁵⁵⁹, des Sonetts fassbar, jenes plosive ›b‹ anlässlich der Öffnung des Grabes, aus dem die im ›s‹ hörbar lodernde Flamme der Dichtung aufsteigt: »bouche« – »bavant« – »boue« – »rubis« usw. gegenüber »gaz« – »récent« – »essuyeuse« – »sait« – »subis« etc.⁵⁶⁰. Diesen »chant sous le texte« entnimmt Mallarmé dem einzigen Gedicht der *Fleurs du Mal* mit ägyptischem Kontext, *Spleen II*, dem er zudem den Reim auf ›ouche‹ sowie das

558 S. 387.

559 *Solennité* (1887), in: *Œuvres complètes*, S. 330 – 33, hier: S. 334.

560 Zu Mallarmés Beschäftigung mit den onomatopoetischen Qualitäten der Laute vgl. *Les Mots anglais* von 1877 (in: *Œuvres complètes*, S. 885 – 1053, bes. S. 920 f.) und *Notes* von 1869 (in: *Œuvres complètes*, S. 851 – 856, bes. S. 855).

Reimwort »farouche« verdankt⁵⁶¹. Das lyrische Subjekt dieses Gedichts durchschreitet den pyramidalen Friedhof seiner Erinnerungen. Seine Selbsterfahrung gerät zu einem Blick in den Abgrund, der ihm die Erkenntnis vermittelt, dass die Erinnerung kein einheitsstiftendes Prinzip mehr ist und dass das Erinnerte fragmentarisiert und zu Stein geworden ist. Allein in dem künstlichen Bild des durch den plötzlich einsetzenden mysteriösen Gesang einer von der Welt vergessenen Sphinx in der Wüste wird die Erstarrung durchbrochen. Zunächst wird die dumpfe Gleichförmigkeit der Totenstarre durch die b-Alliterationen in »meuble« – »bilan« – »billets« – »boudoirs« – »bouches« – »débouche« hörbar gemacht, bevor dann die Flamme der Poesie im Zischen der s-Alliterationen auflodert (ab V. 21): »Assoupis« – »Sahara« – »sphinx« – »insoucieux« – »sur« – »soleil« und »se«⁵⁶².

Um nun abschließend die Funktion des literarischen *Tombeau de Charles Baudelaire* zu bestimmen, ist es erforderlich, noch einmal auf die eingangs angedeutete profunde Krise Mallarmés zwischen 1865 und 1866 zurückzukommen. Auch Mallarmé hat in einen Abgrund geschaut: »[...] je suis maintenant impersonnel et non plus Stéphane que tu as connu, – mais une aptitude qu'a l'Univers spirituel à se voir et à se développer, à travers ce qui fut moi«⁵⁶³ schreibt er in einem Brief von 1867 an seinen Freund Henri Cazalis. Mallarmés Schau des Absoluten, der »Conception pure«⁵⁶⁴, ist die Zerstörung eines personalen Gottesbildes vorausgegangen. Statt zu Gott führt ihn seine mystische Erfahrung zu einer idealen, geistigen Nacktheit, zur Vision eines reinen Werkes, die ihn, wie es 1868 in einem Brief an François Coppet heißt, fast den Verstand und den Sinn der vertrautesten Wörter hat verlieren lassen: »[...] voici deux ans que j'ai commis le péché de voir le Rêve dans sa nudité idéale [...] Et maintenant, arrivé à la vision horrible d'une œuvre pure, j'ai presque perdu la raison et le sens des paroles les plus familières.«⁵⁶⁵ Aus der Höhe des Absoluten steigt er dann jedoch 1868 wieder herab, da er erkennt, dass die anschauungslose Schönheit das Ende jedweder Dichtung bedeuten würde. Mallarmé bekennt sich fortan in freiwilliger Selbstbescheidung zum Schauspiel der Materie, zu den gloriosen Lügen der Dichtung, wie er es nennt⁵⁶⁶, die auch dann schön ist, wenn sie nur die Farbe des Absoluten (»teintés d'Absolu«) trägt: »Je redescends, dans mon moi

561 Dazu bereits Pommier, »Le Tombeau de Charles Baudelaire«, S. 285.

562 Vgl. zu *Spleen II* Jauß, *Ästhetische Erfahrung*, bes. S. 836 und S. 843.

563 *Correspondance*, Bd. 1, S. 240. Vgl. zum Folgenden Marchal, *La Religion de Mallarmé*, S. 67–83, sowie Joachim Schulze, »Die reinsten Gletscher der Ästhetik«, in: Christoph Jamme/Otto Pöggeler (Hrsg.), »Der glühende Leertext. Annäherungen an Paul Celans Dichtung«, München, Fink, 1993, S. 227–243, bes. S. 227 und S. 232–234.

564 Brief an Cazalis vom 14. Mai 1867, in: *Correspondance*, Bd. 1, S. 240.

565 *Correspondance*, Bd. 1, S. 270.

566 *Correspondance*, Bd. 1, S. 207 f.

[...] après tout, des poèmes, seulement teintés d'Absolu, sont déjà beaux [...]»⁵⁶⁷ Dichtung ist für ihn nicht länger eine orphische Erklärung der Erde («L'explication orphique de la Terre»⁵⁶⁸), sondern ein punktuelles Ins-Bild-Setzen des ekstatischen Grundes. Dieser ekstatische Grund leuchtet im Gewitterblitz des Verses («la foudre du vers»⁵⁶⁹) oder als totale Arabeske, als allgegenwärtige durchschossene Linie auf («la totale arabesque, [...] l'omniprésente Ligne espacée»⁵⁷⁰). In dieser Dichtung ist jede Art persönlichen Erlebens getilgt, heißt es in *Crise de vers*: »L'œuvre pure implique la disparition élocutoire du poète, qui cède l'initiative aux mots [...] ils s'allument de reflets réciproques comme une virtuelle trainée de feux sur des pierreries [...]»⁵⁷¹ Ein Autor, der diese Erfahrung des Absoluten über den Weg der Auflösung seiner Person und seines Werkes gemacht hat, kann keinen Trauergesang verfassen, der mit den Mitteln der Mnemotechnik Bilder und Sitz des Toten aufbewahrt und an seinen persönlichen Stil erinnert⁵⁷². Mallarmés Dichtung ist, wie Harald Weinrich kürzlich in einem größeren kulturellen Zusammenhang über die Kunst des Vergessens ausgeführt hat⁵⁷³, geprägt von einer spezifischen Poetik des Vergessens. So wie er durch die Auflösung vertrauter Konturen die Dinge vergessen macht, um das, was den Dingen fehlt, in den Wörtern erglänzen zu lassen⁵⁷⁴, so macht er in seinen *Tombeaux*-Gedichten die Erinnerung an das Werk und die Person des Verstorbenen unscharf, um das eigentlich Bedeutende jenseits von Werk und Person hervortreten zu lassen: im Fall des *Tombeau de Charles Baudelaire* die Flamme der von Zeit und Ort weitgehend unabhängigen Poesie, die sich vom ägyptischen Totenkult, über das Werk Baudelaires bis in das Werk Mallarmés epiphanisch ihren Weg bahnt.

567 Brief an Lefébure vom Mai 1868, in: *Correspondance*, Bd. 1, S. 273.

568 *Autobiographie* (1885), in: *Œuvres complètes*, S. 663.

569 *Crayonné au théâtre: Solennité* (1887), in: *Œuvres complètes*, S. 234.

570 *La Musique et les Lettres*, S. 648.

571 S. 366.

572 Zum Funktionswandel der literarischen Totenehrung in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts vgl. auch Dominique Moncond'huy, »Qu'est-ce qu'un tombeau poétique«, in: D. M. (Hrsg.), *Le Tombeau poétique en France* (La Licorne. 29), Poitiers 1994, S. 3–16, bes. S. 7–10.

573 Vgl. *Lethe*. Kunst und Kritik des Vergessens, München, Beck, ²2000 (¹1997).

574 Vgl. S. 180.

10. Schlussbemerkung

Die Betrachtung zentraler Texte der klassischen Moderne hat gezeigt, wie ausgeprägt die Beschäftigung mit gründungsmythischen Fragen ist und welche erhebliche Rolle der Blick auf die ägyptische Kultur dabei spielt. Die Aufklärung hatte die antiken Mythen und ihre Funktion, historische Komplexität zu reduzieren, einer profunden Kritik unterzogen. Mythen konnten nach dieser Kritik nicht mehr als verbindliche Gründungsgeschichten angesehen werden. Als Folge rückt die Vorstellung einer allein auf der menschlichen Weisheit gründenden Kultur, wie sie Ägypten zugeschrieben wurde, ins Interesse der Zeitgenossen. Dass die Aufklärung damit jedoch einen neuen Gründungsmythos schuf, der die Basis der Gesellschaft allein auf die menschliche Vernunft stellt, ist der Zeit zunächst nicht klar gewesen. Mustergültig lässt sich dies am Roman *Sethos* des Abbé Terrasson erkennen, dessen Held, ein in die Mysterien der Ägypter eingewiesener Pharaonensohn, aufgrund seiner Initiation in die Weisheit befähigt ist, bei den Völkern Afrikas als Zivilisationsgründer und Kulturstifter aufzutreten. Das 19. Jahrhundert betreibt demgegenüber weitgehend mythischen ›bricolage‹. Anschauungen wie die der Initiation in die Weisheit werden durchgespielt, ihr gründungsmythisches Potential wird durchleuchtet und bei Nerval letzten Endes als besonders würdiger Gegenstand der Oper angesehen, der damit eine mythenkritisch-reflektierende, zugleich aber auch tröstende Rolle angesichts des Verlusts der nicht mehr zu greifenden Ursprünge zugewiesen wird. Auf der anderen Seite kann wie bei Flaubert das gründungsmythische Potential ägyptischer Erinnerungsbilder durch groteske Darstellungen vollends konterkariert werden, um so Vorstellungen von der Banalität der modernen Alltagswelt Nachdruck zu verleihen. Bei Gautier werden die Erinnerungsbilder Ägyptens ästhetisiert. Der Autor hebt gleichsam zum letzten Mal die Monumentalität der steinernen Zeugnisse der ägyptischen Kultur ins Bewusstsein, weiß jedoch gleichwohl um die Unausweichlichkeit ihres historischen Niedergangs. Und bei Baudelaire und Mallarmé dienen die Rückgriffe auf Ägypten vor allem der Reflexion über die Einheit des modernen Subjekts, das sich über die Erinnerung seiner Ursprünge seiner selbst zu versichern trachtet.

Alle diese Annäherungsversuche an die kulturellen Gründe Europas in Ägypten sind geprägt von der Suche nach den Ursprüngen des modernen Menschen und dem Bewusstsein, dass sich diese Ursprünge nicht fassen lassen. Sie sind zugleich geprägt von der Faszination der Bildlichkeit der ägyptischen Kultur, die die Hoffnung suggeriert, dass die Dichtung der Moderne eine neue Hieroglyphik entwickelt, die den Unzulänglichkeiten der Begriffssprache entrinnen kann.

11. Abbildungsverzeichnis

- Titelbild: Leopold Carl Müller, *Ein Sphinxgesicht von heute*, ca. 1860–1870, Öl auf Leinwand 69,2 x 129 cm, Österreichische Galerie Belvedere, Wien
- Abb. 1: Jean-Léon Gérôme, *Cedipe*, 1867–1868, Öl auf Leinwand, 60,3 x 100 cm, San Simeon, Hearst Memorial Castle (Wikimedia Commons)
- Abb. 2: Elihu Vedder, *The Questioner of the Sphinx*, 1863, Öl auf Leinwand 91,5 x 106,7 cm, Boston, Museum of Fine Arts (Wikimedia Commons)
- Abb. 3: Jean Ignace Isidore Gérard, genannt Grandville, *Fables de La Fontaine*. Edition illustrée, Paris, Fournier et Perrotin, 1838 (Fable 8, Buch IV)
- Abb. 4: Jean Ignace Isidore Gérard, genannt Grandville, *Le Rébus*, 173 x 105, aus: Granville, *Un autre monde*, Paris, Fournier, 1844
- Abb. 5: Leopold Carl Müller, *Ein Sphinxgesicht von heute*, ca. 1860–1870, Öl auf Leinwand 69,2 x 129 cm, Österreichische Galerie Belvedere, Wien
- Abb. 6: *Marché d'un mariage, dans la ville du Caire*, aus: Constantin-François Volney, *Voyage Pittoresque de la Syrie, de la Phoenicie, de la Palestine, et de la Basse Egypte 1799–1800*, 3 Bde., hrsg. von Louis François Cassas, Paris 1800, Bd. 3, Tafel 63
- Abb. 7: Sternbild Fische
- Abb. 8: Die Sonnenbarke
- Abb. 9: Bühnenbild zum Auftritt der Königin der Nacht in Mozarts *Zauberflöte* von Karl Friedrich Schinkel, Königliche Oper, Berlin 1815, Gouache, 46,3 cm x 61,6 cm (Wikimedia Commons)
- Abb. 10: *Fontaine de la Régénération* (Bastille). Gravur nach einer Zeichnung von Charles Monnet vom 10. August 1793
- Abb. 11: Maxime Du Camp, *Le Sphinx*, aus: *2 albums et 168 phot. du voyage en Egypte, en Nubie et en Syrie de Maxime Du Camp en 1849–1850, provenant de la bibliothèque d'Henri Duveyrier*
- Abb. 12: Athanasius Kircher, *Oedipus Aegyptiacus*, 3 Bde., Rom, Vitale Mascardi, 1652–1654, Bd. 2, Teil 2, S. 326
- Abb. 13: Anubis auf Wandbild im Grab von Sennedjem (Deir el-Medineh) 19. Dynastie (Wikimedia Commons)
- Abb. 14: Ernest Feydeau, *Histoire des usages funèbres et des sépultures des peuples anciens*, Paris 1856

Abb. 15: Öllampe mit Anubis und Isis, Museum Karthago Inv. 08.13

Abb. 16: Ideogramm Docht – Haarlocke. Aus: *Zeitschrift für ägyptische Sprache und Alterthumskunde* Jg. 25/1887, S. 113 – 116

12. Bibliographie

Primärliteratur

Textausgaben

- Baudelaire, Charles, *Œuvres complètes*, 2 Bde., hrsg. von Claude Pichois (Bibliothèque de la Pléiade. 1. 7), Paris, Gallimard, 1975 – 1976.
- Du Camp, Maxime, *Souvenirs littéraires*. Flaubert, Fromentin, Gautier, Musset, Nerval, Sand, hrsg. von Michel Chaillou (Le Regard Littéraire), Paris, Éditions Complexe, 2002.
- Flaubert, Gustave, *Correspondance*, 5 Bde., hrsg. von Jean Bruneau und Yvan Leclerc (Bibliothèque de la Pléiade. 244. 284. 374. 443. 539), Paris, Gallimard, 1973 – 2007.
- Flaubert, Gustave, *La Tentation de saint Antoine*. Appendice: versions de 1849 et 1856, hrsg. von M. Guirnebert und M. Virolleaud (= *Œuvres complètes de Gustave Flaubert*, Bd. 3), Paris, Conard, 1924.
- Flaubert, Gustave, *Lettres d'Égypte de Gustave Flaubert*, hrsg. von Antoine Youssef Naman, Paris, Nizet, 1965.
- Flaubert, Gustave, *Œuvres*, 2 Bde., hrsg. von Albert Thibaudet und René Dumesnil (Bibliothèque de la Pléiade. 36. 37), Paris, Gallimard, 1951 – 1952.
- Flaubert, Gustave, *Œuvres de jeunesse*, hrsg. von Claudine Gothot-Mersch und Guy Sagnes (= *Œuvres complètes*. Bd. 1) (Bibliothèque de la Pléiade. 479), Paris, Gallimard, 2001.
- Flaubert, Gustave, *Salammô*, hrsg. von Henri Thomas (Collection Folio), Paris, Gallimard, 1970.
- Flaubert, Gustave, *Voyage en Égypte*, hrsg. von Pierre-Marc de Biasi, Paris, Grasset, 1991.
- Flaubert, Gustave, *Voyage en Orient (1849 – 1851)*. Égypte – Libane – Palestine – Rhodes – Asie Mineure – Constantinople – Grèce – Italie, hrsg. von Claudine Gothot-Mersch (Collection Folio Classique), Paris, Gallimard, 2006.
- Gautier, Théophile, *Mademoiselle de Maupin*, Paris, Garnier-Flammarion, 1966.
- Gautier, Théophile, *Le Roman de la momie et autre récits*, hrsg. von Claude Aziza (Pocket Classiques. 6049), Paris, Pocket, ²1998 (¹1991).
- Gautier, Théophile, *Le Roman de la Momie précédé de trois contes antiques* Une Nuit de Cléopâtre, Le Roi Candaule, Arria Marcella, hrsg. von A. Boschot (Classiques Garnier), Paris, Garnier, 1963.
- Gautier, Théophile, *Œuvres*. Choix de romans et de contes, hrsg. von Paolo Tortonese, Paris, Laffont, 1995.

- Gautier, Théophile: *Œuvres poétiques complètes de Théophile Gautier*, hrsg. von Michel Brix, Paris, Bartillat, 2004.
- Gautier, Théophile, *Poésies complètes*, 3 Bde., hrsg. von René Jasinski, Paris, Nizet, 1970.
- Gautier, Théophile, *Voyage en Égypte*, hrsg. von Paolo Tortonese, Paris, La Boîte à documents, 1991.
- Hölderlin, Friedrich, *Sämtliche Werke und Briefe*, 3 Bde., hrsg. von Jochen Schmidt, Frankfurt a. M., Deutscher Klassiker Verlag, 1992 – 1994.
- Hofmansthal, Hugo von, *Gesammelte Werke in Einzelausgaben: Prosa II*, hrsg. von Herbert Steiner, Frankfurt a. M., Fischer, 1959.
- Hugo, Victor, *Œuvres poétiques*, 3 Bde., hrsg. von Pierre Albouy (Bibliothèque de la Pléiade. 71. 195. 255), Paris, Gallimard 1964 – 1974.
- Hugo, Victor, *Théâtre complet de Victor Hugo*, 2 Bde., hrsg. von Roland Purnal, J.-J. Thierry und Josette Mélezé (Bibliothèque de la Pléiade. 166. 170), Paris, Gallimard, 1963 – 1964.
- La Fontaine, Jean de, *Œuvres complètes*, 2 Bde., hrsg. von Jean-Pierre Collinet und Pierre Clarac (Bibliothèque de la Pléiade. 10. 62), Paris, Gallimard, 1991.
- Lamartine, Alphonse de, *Méditations*, hrsg. von Fernand Letessier (Classiques Garnier), Paris, Garnier, 1968.
- Lamartine, Alphonse de, *Œuvres poétiques complètes*, hrsg. von Marius-François Guyard (Bibliothèque de la Pléiade. 165), Paris, Gallimard, 1963.
- Mallarmé, Stéphane, *Correspondance*, hrsg. von Henri Mondor, Paris, Gallimard, 1959, Bd. 1.
- Mallarmé, Stéphane, *Gedichte*. Französisch und Deutsch, übers. von G. Goebel, F. Bünde und B. Rommel (Sammlung Weltliteratur), Gerlingen, Schneider, 1993.
- Mallarmé, Stéphane, *Œuvres complètes*, hrsg. von Henri Mondor und G. Jean-Aubry (Bibliothèque de la Pléiade. 65), Paris, Gallimard, ²1992 (¹1945).
- Mallarmé, Stéphane, *Œuvres complètes*, 2 Bde., hrsg. von Bertrand Marchal (Bibliothèque de la Pléiade. 65. 497), Paris, Gallimard, 1998 – 2003.
- Moréas, Jean, *Le Symbolisme*, *Le Figaro* vom 13. September 1886, Jg. 128, H. 38, S. 150 (Supplément littéraire).
- Nerval, Gérard de, *Œuvres*, 2 Bde., hrsg. von Albert Béguin und Jean Richer (Bibliothèque de la Pléiade. 89. 117), Paris, Gallimard, 1952 – 1956.
- Nerval, Gérard de, *Œuvres*, 2 Bde., hrsg. von Henri Lemaitre (Classiques Garnier), Paris, Editions Garnier Frères, 1958.
- Nerval, Gérard de, *Œuvres complètes*, 3 Bde., hrsg. von Jean Guillaume und Claude Pichois (Bibliothèque de la Pléiade. 89. 117. 97), Paris, Gallimard, 1984 – 1993.
- Sainte-Beuve, Charles Augustin, »Salammbô, par M. Gustave Flaubert«, in: C. A. S.-B., *Nouveaux lundis*, 13 Bde., Paris, Lévy, 1863 – 1870, Bd. 4, S. 31 – 95.
- Terrasson, Jean, *Sethos, histoire ou vie tirée des monuments anecdotes de l'ancienne Égypte: Traduit d'un manuscrit grec*, 6 Bde., Paris, d'Hautel, 1813.

Quellen

- Ägyptisches Totenbuch, übers. und komm. von Gregoire Kolpaktchy, Weilheim Obb., Barth, 1970.
- Apuleius of Madauros, *The Isis-Book (Metamorphoses, Book XI)* (Etudes préliminaires aux religions orientales dans l'empire romain. 39), hrsg. von J. Gwynn Griffiths, Leiden, Brill, 1975.
- Ballanche, Pierre-Simon, *Essai sur les institutions dans leur rapport avec les idées nouvelles* (= *Œuvres de Ballanche*, Bd. 2), Paris, Genève, Librairie de J. Barbezat, 1830, S. 13 – 38.
- Ballanche, Pierre-Simon, *Orphée*, in: *Œuvres de Ballanche*, Paris, Genève, Librairie de J. Barbezat, 1830, Bd. 4.
- Biblia sacra iuxta vulgatam versionem*, hrsg. von Bonifatius Fischer, J. Gribomont, H. F. D. Sparks und W. Thiele, Stuttgart, Deutsche Bibelgesellschaft, ³1983 (¹1969).
- Chamfort, Sébastien Roch Nicolas (Hrsg.), *Les trois fabulistes, Esope, Phèdre et La Fontaine*, 4 Bde., Paris, Delance, 1796.
- Champollion, Jean François, *Lettre à M. Dacier, secrétaire perpétuel de l'Académie Royale des Inscriptions et Belles-Lettres, relative à l'alphabet des hiéroglyphes phonétiques employés par les égyptiens pour inscrire sur leurs monuments les titres, les noms et les surnoms des souverains grecs et romains*, Paris, Firmin Didot Père et Fils, 1822; Nachdruck: (Milliaria. 2), Aalen, Otto Zeller, 1962.
- Clemens von Alexandrien, *Les Stromates*, Bd. 1 ff., hrsg. von Alain Le Boulluec, übers. von Pierre Voulet (Sources chrétiennes. 278), Paris, Les Editions du Cerf, 1951 ff., Bd. 1.
- Clermont-Lodève, Baron de Sainte-Croix, Emmanuel Joseph Guilhem de, *Recherches historiques et critiques sur les mythes du paganisme*, 2 Bde., hrsg. von Silvestre de Sacy, Paris, De Bure Frères, ²1817 (¹1784).
- Court de Gébelin, Antoine, *Le Monde primitif, analysé et comparé avec le monde moderne, considéré dans l'histoire naturelle de la parole; ou, Origine du langage et de l'écriture*, 9 Bde., Paris, Boudet, 1773 – 1781.
- Delacroix, Eugène, *Journal*, hrsg. von André Joubin, 3 Bde., Paris, Plon, 1950.
- Denon, Dominique Vivant, *Voyage dans la Basse et la Haute-Egypte pendant les campagnes du général Bonaparte*, hrsg. von Hélène Guichard, Adrien Goetz und Martine Reid (Le Promeneur), Paris, Gallimard, 1998.
- Description de l'Egypte, ou recueil des observations et des recherches qui ont été faites en Egypte pendant l'expédition de l'armée française*, 24 Bde., hrsg. von Charles L.F. Panckoucke, Paris, C.L.F. Panckoucke, ²1820 – 1829 (¹1809 – 1828).
- Diderot, Denis, *Le Nouveau Socrate. Idées II* (= *Œuvres complètes. Bd. IV*), hrsg. von Yvon Belaval, Robert Niklaus, Jacques Chouillet, Raymond Trousson, John S. Spink und Jean Varloot, Paris, Hermann, 1978, S. 108 – 233.
- Dupuis, Charles-François, *Origine de tous les cultes, ou Religion universelle*, 6 Bde., hrsg. von Pierre-René Auguis, Paris, E. Babeuf, 1822.
- Fabre d'Olivet, Antoine, *Le Retour aux Beaux Arts, dithyrambe pour l'année 1824*, Paris, Meissonier, 1824.
- Fabre d'Olivet, Antoine, *Les Vers dorés de Pythagore, expliqués et traduits pour la première fois en vers eumolpiques français; précédés d'un Discours sur l'essence et la forme de la poésie, chez les principaux peuples de la terre*, Paris, Treuttel et Würz, 1813.

- Fontenelle, Bernard le Bouvier de, *De l'Origine des fables*, in: B. le B. de F., *Œuvres complètes*, 9 Bde., hrsg. von Alain Niderst (Corpus des œuvres de philosophie en langue française), Paris, Librairie Arthème Fayard, 1990 – 2001, Bd. 3, S. 187 – 202.
- Guignaut, Joseph Daniel, *De la Théogonie d'Hésiode*. Dissertation de philosophie ancienne, Paris, Rignoux, 1835.
- Hegel, Gottfried Friedrich Wilhelm, *Vorlesungen über die Philosophie der Geschichte*, in: *Werke in zwanzig Bänden* (Theorie Werkausgabe), Frankfurt a. M., Suhrkamp Verlag, 1970, Bd. 12.
- Hegel, Gottfried Friedrich Wilhelm, *Vorlesungen über die Ästhetik*, in: *Werke in zwanzig Bänden*, Bd. 13 – 15.
- Herder, Johann, Gottfried von, *Sämmtliche Werke*, hrsg. von Bernhard Suphan, 33 Bde., Berlin, Weidmann, 1877 – 1913; Nachdruck: Hildesheim, Olms, 1967.
- Kircher, Athanasius, *Oedipus Aegyptiacus*, 3 Bde., Rom, Vitalis Marcardi, 1652 – 1654, Bd. 2.
- Lane, Edward William, *An Account of the Manners and Customs of the Modern Egyptians*, 2 Bde., London, Charles Knight, 1837.
- Livre des morts des anciens égyptiens*, übers. und komm. von Grégoire Kolpaktchy, Paris, Dervy, 1954.
- Ovid, *Metamorphoses*, mit einer englischen Übersetzung von F. J. Miller, in: *Ovid in Six Volumes*, 6 Bde. (The Loeb Classical Library), Cambridge (Massachusetts), London, Harvard University Press, William Heinemann Ltd, ³1984 (Reprint 1916).
- Plotin, *Enneades*, in: *Plotins Schriften*, übers. von Richard Harder, 6 Bde., Hamburg, Felix Meiner Verlag, (Philosophische Bibliothek. 211a. 211b. 212a. 212b. 213 a. 213b. 214a. 214b. 215a. 215b. 276), 1956 – 1964.
- Plutarch, *Über Isis und Osiris*, 2 Teile, hrsg. von Th. Hopfner, Prag, Orientalisches Institut, 1940 – 1941; Nachdruck: 2 Teile (Monographien des Archiv Orientální. Untersuchungen, Texte und Übersetzungen. 9), Darmstadt 1967, Teil 2.
- Price, Uvedale, *Essays on the Picturesque*, in: Malcolm Andrews (Hrsg.), *The Picturesque*. Literary Sources & Documents, 3 Bde., Mountfield, Helm Information, 1994, Bd. 2, S. 42 – 230.
- Valéry, Paul, *Une conquête méthodique*, in: P. V., *Œuvres complètes*, 2 Bde., hrsg. von Jean Hytier (Bibliothèque de la Pléiade. 127.148), Paris, Gallimard 1968, Bd. 1, S. 971 – 987.
- Vergilius Maro, P., *P. Vergili Maronis Aeneidos liber sextus*, hrsg. von R. G. Austin, Oxford, Clarendon Press, 1979.
- Viatte, Auguste, *Les Sources occultes du Romantisme*. Illuminisme – Théosophie, 1770 – 1820, 2 Bde., Paris, Champion, 1969.
- Virgil, *Georgics*, hrsg. von Roger Aubrey Baskerville, Oxford, Clarendon Press, 1990.
- Wilhelm von Aquitanien, *Pos de chantar m'es prez talenz*, in: Dietmar Rieger, *Mittelalterliche Lyrik Frankreichs I*. Lieder der Trobadors, provenzalisch / deutsch (Reclams Universalbibliothek. 7620 [3]), Stuttgart, Philipp Reclam, 1980, S. 36 – 39.

Sekundärliteratur

- Abe, Yoshio, »Baudelaire et Maxime du Camp«, *Revue d'histoire littéraire de la France* Bd. 2/1967, S. 273–285.
- Adatte, Emmanuel, *Les Fleurs du Mal et le Spleen de Paris. Essai sur le dépassement du réel*, Paris, Corti, 1986.
- Altenmüller, Brigitte, »Anubis«, in: Helck/Otto/Westendorf (Hrsg.), *Lexikon der Ägyptologie*, Bd. 1, Sp. 327–333.
- Andrews, Malcolm (Hrsg.), *The Picturesque. Literary Sources & Documents*, 3 Bde., Mountfield, Helm Information, 1994.
- Assmann, Aleida, »Ägyptische Alpträume bei Milton und De Quincey«, in: Wilfried Seipel (Hrsg.), *Ägyptomanie. Europäische Ägyptenimagination von der Antike bis heute* (Schriften des Kunsthistorischen Museums. 3), Wien, Mailand, Kunsthistorisches Museum Wien, Skira editore, 2000, S. 303–310.
- Assmann, Aleida/Assmann, Jan (Hrsg.), *Schleier und Schwelle* (Archäologie der literarischen Kommunikation. 5), 3 Bde., München, Wilhelm Fink, 1998–1999.
- Assmann, Jan, *Ägypten. Eine Sinngeschichte*, Frankfurt a. M., Fischer, 1999 (München, Wien, Carl Hanser, 1996).
- Assmann, Jan, *Ägyptische Geheimnisse*, München, Wilhelm Fink, 2004.
- Assmann, Jan, *Das verschleierte Bild zu Sais*. Schillers Ballade und ihre griechischen und ägyptischen Hintergründe (Lectio Teubneriana. 8), Stuttgart, Leipzig, B. G. Teubner, 1999.
- Assmann, Jan, »Das verschleierte Bild zu Sais – griechische Neugier und ägyptische Andacht«, in: Aleida Assmann/J. A. (Hrsg.), *Schleier und Schwelle* (Archäologie der literarischen Kommunikation. 5), 3 Bde., München, Wilhelm Fink, 1998–1999, Bd. 3: *Geheimnis und Neugierde*, S. 45–66.
- Assmann, Jan, *Die Zaubерflöte*. Oper und Mysterium, München, Carl Hanser, 2005.
- Assmann, Jan, »Pythagoras und Lucius: Zwei Formen »ägyptischer Mysterien«, in: J. A./Martin Bommas (Hrsg.), *Ägyptische Mysterien?* (Reihe Kulte/Kulturen), München, Wilhelm Fink, 2002, S. 59–75.
- Assmann, Jan, *Religion und kulturelles Gedächtnis*. Zehn Studien (Beck'sche Reihe. 1375), München, C. H. Beck, 2000.
- Assmann, Jan, *Tod und Jenseits im Alten Ägypten*, München, C. H. Beck, 2001.
- Assmann, Jan, *Weisheit und Mysterium*. Das Bild der Griechen von Ägypten, München, C. H. Beck, 2000.
- Assmann, Jan, »Zur Ästhetik des Geheimnisses. Kryptographie als Kalligraphie im alten Ägypten«, in: Aleida Assmann/J. A. (Hrsg.), *Schleier und Schwelle* (Archäologie der literarischen Kommunikation. 5), 3 Bde., München, Wilhelm Fink, 1998–1999, Bd. 1: *Geheimnis und Öffentlichkeit*, S. 313–327.
- Auerbach, Erich, »Baudelaires *Fleurs du Mal* und das Erhabene« (1951), in: Noyer-Weidner (Hrsg.), *Baudelaire*, S. 137–160.
- Austin, Lloyd James, »Les »années d'apprentissage« de Stéphane Mallarmé«, *Revue d'histoire littéraire de la France* Jg. 56/1956, S. 65–84.
- Austin, Lloyd James, »*Le tombeau de Charles Baudelaire* by Stéphane Mallarmé: Satire or Hommage?«, *Etudes baudelairiennes* Bd. 3/1973, S. 185–200.

- Austin, Lloyd James, »Mallarmé disciple de Baudelaire: Le Parnasse contemporain«, *Revue d'histoire littéraire de la France* Jg. 67/1967, S. 437 – 449.
- Barthélemy, Guy, *Images de l'Orient au XIX^e siècle*, Paris, Bertrand Lacoste, 1992.
- Barthes, Roland, »Le Mythe, aujourd'hui«, in: R. B., *Mythologies*, Paris 1957, S. 213 – 267.
- Battaglia, Salvatore, *Grande Dizionario della lingua italiana*, 21 Bde., Torino, Unione Tipografico-Editrice Torinese, 1961 – 2002.
- Béguin, Albert, *L'Ame romantique et le rêve*. Essai sur le romantisme allemand et la poésie française, Paris, José Corti, 1939.
- Benjamin, Walter, *Charles Baudelaire*. Ein Lyriker im Zeitalter des Hochkapitalismus, in: W. B., *Gesammelte Schriften*, Bd. 1 ff., hrsg. von Rolf Tiedemann/Hermann Schwegelhäuser, Frankfurt a. M., Suhrkamp, 1974 ff., Bd. 1, 1, S. 509 – 690.
- Bernal, Martin, *Black Athena*. The Afroasiatic Roots of Classical Civilization, 3 Bde., New Brunswick, N. J., Rutgers University Press, 1987, Bd. 1: *The Fabrication of Ancient Greece 1785 – 1985*.
- Bernsen, Michael, »Ägypten im französischen Roman des 18. Jahrhunderts: der Roman *Sethos* des Abbé Terrasson«, in: Barbara Kuhn/Ludger Scherer (Hrsg.), *Peripher oder polyzentrisch? Alternative Romanwelten im 18. Jahrhundert* (Internationale Forschungen zur Allgemeinen und Vergleichenden Literaturwissenschaft. 119), Berlin, Weidler, 2009, S. 31 – 43.
- Bernsen, Michael/Neumann, Martin (Hrsg.), *Die französische Literatur des 19. Jahrhunderts und der Orientalismus*, Tübingen, Niemeyer, 2006.
- Bernsen, Michael, »Erinnerungsbilder Ägyptens in der französischen Literatur und Malerei des 19. Jahrhunderts«, in: Bettina Bosold-DasGupta/Charlotte Krauß/Christine Mundt-Espín (Hrsg.), *Nachleben der Antike – Formen ihrer Aneignung*. Festschrift anlässlich des 60. Geburtstages von Klaus Ley, Berlin, Weidler, 2006, S. 341 – 351.
- Bernsen, Michael, »Giacomo Leopardis politische Kanzone *All'Italia* und das Ende rhetorischer Wirkungsmacht«, *Rhetorik* Bd. 12/1993, S. 1 – 11.
- Bernsen, Michael, »Stéphane Mallarmés ägyptisches Gedicht: das Grabmal für Charles Baudelaire«, *Archiv für das Studium der neueren Sprachen und Literaturen* Jg. 156, Bd. 241/2004, S. 110 – 127.
- Biasi, Pierre-Marc de, »Introduction«, in: Gustave Flaubert, *Voyage en Égypte*, Paris, Grasset, 1991, S. 9 – 112.
- Biasi, Pierre-Marc de, »Un Conte à l'orientale. La tentation de l'Orient dans la *Légende de Saint Julien l'Hospitalier*«, *Romantisme* Bd. 11/1981, H. 34, S. 47 – 66.
- Bizeul, Yves, »Politische Mythen im Zeitalter der ›Globalisierung‹«, in: Klaudia Knabel/Dietmar Rieger/Stephanie Wodianka (Hrsg.), *Nationale Mythen – kollektive Symbole*. Funktionen, Konstruktionen und Medien der Erinnerung (Formen der Erinnerung. 23), Göttingen 2005, S. 17 – 36.
- Böhme, Hartmut, »Das Steinernes. Anmerkungen zur Theorie des Erhabenen aus dem Blick des ›Menschenfremdesten‹«, in: Christine Pries (Hrsg.), *Das Erhabene*. Zwischen Grenzerfahrung und Größenwahn (Acta humanioria), Weinheim, VHC, 1989, S. 118 – 141.
- Bonnet, Hans, »Feuer«, in: H. B., *Realexikon der ägyptischen Religionsgeschichte*, Berlin 1952, S. 189.
- Bouiller, Henri, »Nerval et la peinture orientaliste«, *Cahiers Gérard de Nerval* Bd. 5/1982, S. 17 – 22.

- Bowman, Frederic Paul, »Flaubert et le syncrétisme religieux«, *Revue d'histoire littéraire de la France* Jg. 81/1981, H. 4–5, S. 621–636.
- Bowman, Frederic Paul, »Symbole et désymbolisation«, *Romantisme* Bd. 15/1985, H. 50, S. 53–60.
- Brix, Michael, *Les Déesses absentes. Vérité et simulacre dans l'œuvre de Gérard de Nerval*, mit einem Vorwort von Max Milner (Bibliothèque du XIX^e siècle. 19), Paris, Klincksieck, 1997.
- Bruneau, Jean, *Le Conte Oriental de Gustave Flaubert*. Documents inédits, Paris, Denoël, 1973.
- Burkert, Walter, *Die Griechen und der Orient*. Von Homer bis zu den Magiern, München, C. H. Beck, 2003, (Originalausgabe: *Da Omero ai Magi*. La tradizione orientale nella cultura greca, Venedig 1999).
- Busch, Werner, *Die notwendige Arabeske*. Wirklichkeitsaneignung und Stilisierung in der deutschen Kunst des 19. Jahrhunderts, Berlin, Gebr. Mann, 1985.
- Busst, Alan J. L., »Ballanche et le poète voyant«, *Romantisme* Bd. 2, Jg. 72/1972, H. 5, S. 84–101.
- Busst, Alan J. L., *L'Orphée de Ballanche: Genèse et signification*. Contribution à l'étude du rayonnement de la pensée de Giambattista Vico (Le romanticisme et après en France/Romanticism and After in France. 4), Bern, Lang, 1999.
- Carré, Jean-Marie, *Voyageurs et écrivains français en Égypte*, 2 Bde., Le Caire, I. F. A. O., ¹1956 (¹1931).
- Carruthers, Mary J., *The Book of Memory*. A Study of Memory in Medieval Culture, Cambridge, New York, Melbourne, Cambridge University Press, 1998 (¹1990).
- Chambers, Ross, *Gérard de Nerval et la poésie du voyage*, Paris, Corti, 1969.
- Chassé, Charles, *Les Clés de Mallarmé*, Paris, Montaigne, 1954.
- Chisholm, Alan Rowland, *Mallarmé's Grand Œuvre*, Manchester, Manchester University Press, 1962.
- Clayton, Peter A., *L'Égypte retrouvée*. Artistes et voyageurs des années romantiques, Paris, Seghers, 1984.
- Clifford, James, Rezension von Saïds *Orientalism*, *History and Theory* Bd. 19/1980, S. 204–223.
- Collinet, Jean-Pierre, »La Fable et son image«, in: Claire Lesage (Hrsg.), *Jean de La Fontaine*, Paris, Bibliothèque nationale de France, Editions du Seuil, 1995, S. 174–181.
- Crook, Joe Mordaunt, *The Dilemma of Style*. Architectural Ideas from the Picturesque to the Post-Modern, London, Chicago, Murray, 1987.
- Curl, James Stevens, *Egyptomania*. The Egyptian Revival. A Recurring Theme in the History of Taste, Manchester, New York, Manchester University Press, 1994.
- David, Madeleine V., *Le Débat sur les écritures et l'hiéroglyphe aux XVII^e et XVIII^e siècles et l'application de la notion de déchiffrement aux écritures mortes* (Bibliothèque générale de l'Ecole Pratique des Hautes Etudes. Section VI), Paris, S.E.V.P.E.N., 1965.
- Delon, Michel, »Esthétique du tableau et la crise de la représentation classique à la fin du XVIII^e siècle«, in: Wolfgang Drost / Géraldi Leroy / Reinhard Lütjhe (Hrsg.), *La Lettre et la figure*. La littérature et les arts visuels à l'époque moderne. Actes du colloque des Universités d'Orléans et de Siegen, Heidelberg, Carl Winter, 1989, S. 11–29.
- Delon, Michel, *L'Idée d'énergie au tournant des Lumières (1770–1820)*, Paris, PUF, 1988.
- De Man, Paul, »Lyrical Voice in Contemporary Theory: Riffaterre and Jauss«, in: Chaviva

- Hošek/Patricia Parker (Hrsg.), *Lyric Poetry. Beyond New Criticism*, Ithaca, London, Cornell University Press, 1985, 55 – 72.
- Derrida, Jacques, »Der Schacht und die Pyramide. Einführung in die Hegelsche Semiotologie« (1971), in: J. D., *Randgänge der Philosophie*, hrsg. von Peter Engelmann, übers. von Günther R. Sigl, Wien, Passagen Verlag, 1988, S. 85 – 118.
- Derrida, Jacques, »Scribble. Macht/Schreiben« (1977), in: William Warburton, *Versuch über die Hieroglyphen der Ägypter*, hrsg. von Peter Krumme (Ullstein Materialien. Ullstein Buch 35063), Frankfurt a. M., Berlin, Wien, Ullstein, 1980, S. VIII-LV.
- Descotes, Maurice, *La Légende de Napoléon et les écrivains français du XIX^e siècle*, Paris, Minard, 1967.
- Dieckmann, Liselotte, *Hieroglyphics. The History of a Literary Symbol*, St. Louis, Miss., Washington University Press, 1970.
- Drost, Wolfgang, »Kriterien der Kunstkritik Baudelaires. Versuch einer Analyse« (1971), in: Noyer-Weidner (Hrsg.), *Baudelaire*, S. 410 – 442.
- Droulia, Loukia/Mentzou, Vasso (Hrsg.), *Vers l'Orient par la Grèce avec Nerval et d'autres voyageurs*, Paris, Klincksieck, 1992.
- Dümichen, Johannes, »Die Ceremonie des Lichtanzündens«, *Zeitschrift für ägyptische Sprache und Alterthumskunde* Jg. 21/1883, S. 11 – 15.
- Eigeldinger, Marc, *Le Platonisme de Baudelaire*, Neuchâtel, Editions de la Baconnière, 1951.
- Einfalt, Michael, *Zur Autonomie der Poesie. Literarische Debatten und Dichterstrategien in der ersten Hälfte des Second Empire* (Mimesis. 12), Tübingen, Niemeyer, 1992.
- El Nouty, Hassan, *Le Proche-Orient dans la littérature française de Nerval à Barrès*, Paris, Nizet, 958.
- Endrödi, Julia, »Die Ewigkeit der Ägyptomanie«, in: Seipel (Hrsg.), *Ägyptomanie*, S. 158 – 167.
- Erbertz, Carola, »Der zerstückelte Orpheus. Weshalb man Gérard de Nervals *El Desdichado* als Beginn der modernen Lyrik lesen kann«, *Romanistische Zeitschrift für Literaturgeschichte* Bd. 25/2001, S. 339 – 356.
- Erman, Adolf, »Zehn Verträge aus dem mittleren Reich«, *Zeitschrift für ägyptische Sprache und Alterthumskunde* Jg. 20/1882, S. 159 – 184.
- Estelmann, Frank, *Sphinx aus Papier. Ägypten im französischen Reisebericht von der Aufklärung bis zum Symbolismus* (Studia Romanica. 134), Heidelberg, Winter, 2006.
- Festugière, André-Jean, *La Révélation d'Hermès Trismégiste*, 3 Bde., Paris, Les Belles Lettres, 1981 (¹1944).
- Fischer, Henry G., »Hunde«, in: Helck/Otto/Westendorf (Hrsg.), *Lexikon der Ägyptologie*, Bd. 3, Sp. 77 – 81.
- Fizaine, Jean-Claude, »Orient et mélancholie dans l'œuvre de Théophile Gautier«, *L'Orient de Théophile Gautier*, 2 Bde., Montpellier, Bulletin de la Société Théophile Gautier, 1990, Bd. 2, S. 399 – 415.
- Foucault, Michel, *Les Mots et les choses. Une Archéologie des sciences humaines* (Bibliothèque des sciences humaines), Paris, Editions Gallimard, ²1974 (¹1966).
- Frank, Manfred, *Was ist Neostukturalismus?* (Edition Suhrkamp. 1203. Neue Folge. 203), Frankfurt a. M., Suhrkamp, ²1984 (¹1983).
- Friedrich, Hugo, *Die Rechtsmetaphysik der Göttlichen Komödie*, Frankfurt a. M., Vittorio Klostermann, 1941.

- Friedrich, Hugo, »Die Sprachtheorie der französischen Illuminaten des 18. Jahrhunderts, insbesondere Saint-Martins« (1935), in: H. F., *Romanische Literaturen*. Aufsätze I, Frankreich, Frankfurt a. M., Vittorio Klostermann, 1972, S. 159–176.
- Friedrich, Hugo, *Die Struktur der modernen Lyrik*. Von der Mitte des neunzehnten bis zur Mitte des zwanzigsten Jahrhunderts (Rowohlts deutsche Enzyklopädie), Hamburg, Rowohlt, 1967 (1956).
- Full, Bettina, »Aphrodite«, in: Maria Moog-Grünewald (Hrsg.), *Mythenrezeption*. Die antike Mythologie in Literatur, Musik und Kunst von den Anfängen bis zur Gegenwart (*Der neue Pauly*. Supplemente. 5), Stuttgart, Weimar, Metzler, 2008, S. 97–114.
- Gaier, Ulrich, »Vielversprechende Hieroglyphen. Hermeneutiken der Entschlüsselungsversuche von Renaissance bis Rosette«, in: Seipel (Hrsg.), *Ägyptomanie*, S. 175–191.
- Galtier, Gérard, *Maçonnerie égyptienne, Rose-Croix et Néo-Chevalerie*. Les fils de Cagliostro (La Pierre philosophe), Paris, Editions du Rocher, 1989.
- George, Beate, *Zu den altägyptischen Vorstellungen vom Schatten als Seele* (Habelts Dissertationsdrucke. Reihe Klassische Philologie. 7), Bonn, Habelt, 1970.
- Gewehr, Wolf, »Der Topos ›Augen des Herzens‹ – Versuch einer Deutung durch die scholastische Erkenntnistheorie«, *Dvjs* Bd. 46/1972, S. 626–649.
- Geyer, Paul, »Literaturgeschichte als Gründungsmythos einer Europäischen Kulturgeschichte der Zukunft«, in: P. G./Anja Ernst (Hrsg.), *Die Romantik*. Ein Gründungsmythos der europäischen Moderne (Gründungsmythen Europas in Literatur, Musik und Kunst. 3), Göttingen, V&R unipress/Bonn University Press, 2010, S. 35–52.
- Gill, Austin, »Le tombeau de Charles Baudelaire de Mallarmé«, *Comparative Literature Studies* Bd. 4/1967, S. 45–65.
- Goldmann, Stefan, »Statt Totenklage Gedächtnis. Zur Erfindung der Mnemotechnik durch Simonides von Keos«, *Poetica* Bd. 21/1989, S. 42–66.
- Giehlow, Karl, »Die Hieroglyphenkunde des Humanismus in der Allegorie der Renaissance, besonders der Ehrenpforte Kaisers Maximilian I«, *Jahrbuch der kunsthistorischen Sammlungen in Wien* Bd. 32/Jg. 1915, S. 1–232.
- Gnüg, Hiltrud, *Entstehung und Krise lyrischer Subjektivität*. Vom klassischen lyrischen Ich zur modernen Erfahrungswirklichkeit, Stuttgart, Metzler, 1983.
- Gothot-Mersch, Claudine, »Préface«, in: Gustave Flaubert, *Voyage en Orient (1849–1851)*. Égypte – Liban – Palestine – Rhodes – Asie Mineure – Constantinople – Grèce – Italie (Collection Folio Classique), Paris, Gallimard, 2006, S. 7–49.
- Grauby, Françoise, *La Création mythique à l'époque du symbolisme*. Histoire, analyse et interprétation des mythes fondamentaux du symbolisme, Paris, Nizet, 1994.
- Greiner, Thorsten, *Ideal und Ironie*. Baudelaires Ästhetik der ›modernité‹ im Wandel vom Vers- zum Prosagedicht (Mimesis. 18), Tübingen, Niemeyer, 1993.
- Grell, Chantal (Hrsg.), *L'Égypte imaginaire de la Renaissance à Champollion*, Paris, PUF, 2001.
- Grenier, Jean-Claude, *Anubis alexandrin et romain* (Etudes préliminaires aux religions orientales dans l'empire romain. 57), Leiden, Brill, 1977.
- Griffin, Robert, *Rape of the Lock*. Flaubert's Mythic Realism (French Forum Monographs. 70), Lexington, French Forum Publishers, 1988.
- Griffiths, John G., »Osiris«, in: Helck/Otto/Westendorf (Hrsg.), *Lexikon der Ägyptologie*, Bd. 4, Sp. 623–633.
- Gumbrecht, Hans Ulrich, »Modernität, Moderne«, in: Otto Brunner/Werner

- Conze / Reinhart Koselleck (Hrsg.), *Geschichtliche Grundbegriffe*. Historisches Lexikon zur politisch-sozialen Sprache in Deutschland, 8 Bde., Stuttgart, Klett-Cotta, 1972–1997, Bd. 4, S. 93–131.
- Haja, Martina, »Die Gesichter des Sphinx. Aspekte der ägyptomanen Malerei im 19. Jahrhundert«, in: Seipel (Hrsg.), *Ägyptomanie*, S. 135–157.
- Harten, Stuart, »Archaeology and the Unconscious. Hegel, Egyptomania, and the Legitimation of Orientalism«, in: Seipel (Hrsg.), *Ägyptomanie*, S. 323–327.
- Hartmann, Geoffrey H., *The Fate of Reading and Other Essays*, Chicago, London, University of Chicago Press, 1975.
- Haxell, Nichola A., »Hugo, Gautier and the Obelisk of Luxor (Place de la Concorde) During the Second Republic«, *Nineteenth-Century French Studies* Bd. 18/1989–1990, H. 1–2, S. 64–77.
- Haug, Walter (Hrsg.), *Formen und Funktionen der Allegorie*. Symposium Wolfenbüttel 1978 (Germanistische Symposien. Berichtsbände. 3), Stuttgart, J. B. Metzler, 1979.
- Helck, Wolfgang, »Rituale«, in: Helck / Otto / Westendorf (Hrsg.), *Lexikon der Ägyptologie*, Bd. 5, Sp. 271–285.
- Helck, Wolfgang / Otto, Eberhard / Westendorf, Wolfhart (Hrsg.), *Lexikon der Ägyptologie*, 7 Bde., Wiesbaden, Harrassowitz, 1975–1992.
- Hempfer, Klaus W., »Transposition d'art« und die Problematik der Mimesis in der Parnasse-Lyrik«, in: W. Engler (Hrsg.), *Frankreich an der Freien Universität*. Geschichte und Aktualität (Zeitschrift für französische Sprache und Literatur. 23), Stuttgart, Steiner, 1997, S. 172–196.
- Hendrycks, Anne-Sophie, »Flaubert et le paysage oriental«, *Revue d'histoire littéraire de la France* Bd. 6/1994, S. 996–1010.
- Hentsch, Thierry, *L'Orient imaginaire*. La vision politique occidentale de l'est méditerranéen, Paris, Minuit, 1988.
- Hess, Gerhard, *Die Landschaft in Baudelaires Fleurs du Mal*, Heidelberg, Winter, 1953.
- Hofmann, Paul, *Symbolismus* (Uni-Taschenbücher. 526), München, Wilhelm Fink, 1987.
- Hofmann, Werner, »Zweierlei Hieroglyphen«, in: Seipel (Hrsg.), *Ägyptomanie*, 2000, S. 329–336.
- Hörisch, Jochen, »Vom Geheimnis zum Rätsel. Die offenbar geheimen und profan erleuchteten Namen Walter Benjamins«, in: A. Assmann / J. Assmann (Hrsg.), *Schleier und Schwelle* (Archäologie der literarischen Kommunikation. 5), 3 Bde., München, Wilhelm Fink, 1998–1999, Bd. 2: *Geheimnis und Offenbarung*, S. 161–178.
- Horkheimer, Max / Adorno, Theodor W., *Dialektik der Aufklärung*. Philosophische Fragmente (Fischer Wissenschaft. 7404), Frankfurt a. M., Fischer, 162006 (1. N. Y. 1944).
- Hornung, Erik, *Das esoterische Ägypten*. Das geheime Wissen der Ägypter und sein Einfluß auf das Abendland, München, Beck, 1999.
- Hunt, John Dixon, *The Figure in the Landscape*. Poetry, Painting and Gardening during the Eighteenth-Century, Baltimore, Hopkins, 1976.
- Huntington, Samuel P., »The Clash of Civilizations?«, *Foreign Affairs* Bd. 72, H. 3/Summer 1993, S. 23–49.
- Huntington, Samuel P., *The Clash of Civilizations and the Remaking of World Order* (A Touchstone Book), New York, Simon & Schuster, 1996.
- Huss, Bernhard, »Orpheus unter den Pyramiden: Zur Arbeit am Mythos im siècle des lumières«, *Germanisch-Romanische Monatsschrift* Bd. 56/2006, S. 307–331.

- Huss, Bernhard, »Orpheus«, in: Maria Moog-Grünewald (Hrsg.), *Mythenrezeption. Die antike Mythologie in Literatur, Musik und Kunst von den Anfängen bis zur Gegenwart (Der Neue Pauly. Supplemente Band 5)*, Stuttgart, Weimar, Metzler, 2008, S. 522 – 537.
- Hussey, Christopher / Salerno, Luigi, »The Picturesque«, in: Massimo Pallottino (Hrsg.), *Encyclopedia of World Art*, 15 Bde., New York, Toronto, London 1959 – 1968, Bd. 11, Sp. 336 – 342.
- Hussey, Christopher, *The Picturesque. Studies in a Point of View*, London, Cass, 1967.
- Jackson, John E., *La Mort Baudelaire. Essai sur les Fleurs du Mal (=Etudes baudelairiennes Bd. 10)*, Neuchâtel: Editions de la Baconnière, 1982.
- Jauß, Hans Robert, *Ästhetische Erfahrung und literarische Hermeneutik*, Frankfurt a. M., Suhrkamp, 1982.
- Jauß, Hans Robert, »Baudelaires Rückgriff auf die Allegorie«, in: Walter Haug (Hrsg.), *Formen und Funktionen der Allegorie. Symposium Wolfenbüttel 1978 (Germanistische Symposien. Berichtsbände. 3)*, Stuttgart, J. B. Metzlersche Verlagsbuchhandlung, 1979, S. 686 – 700.
- Iversen, Erik, *The Myth of Egypt and its Hieroglyphs in European Tradition*, Princeton, N. J., Princeton University Press, ²1993 (¹1961).
- Jasinski, René, *La Fontaine et le premier recueil des Fables*, 2 Bde., Paris, Nizet, 1966.
- Jenson, Victor, *Génèse du Spleen baudelairien: Essai d'interprétation (Collana di cultura. 37)*, Roma: Edizioni dell'Ateneo, 1982.
- Juden, Brian, *Traditions orphiques et tendances mystiques dans le romantisme français (1800 – 1855)*, Paris, Klincksieck, 1971.
- Juillard, Colette, *Imaginaire et Orient. L'écriture du désir*, Paris, L'Harmattan, 1996.
- Kimmich, Dorothee, *Wirklichkeit als Konstruktion. Studien zur Geschichte und Geschichtlichkeit bei Heine, Büchner, Immermann, Stendhal, Keller und Flaubert*, München, Wilhelm Fink, 2002.
- Klinkenberg, Michael F., *Das Orientbild in der französischen Literatur und Malerei vom 17. Jahrhundert bis zum fin de siècle*, Heidelberg, Winter, 2009.
- Knapp, Bettina L., *Archetype, Dance, and the Writer*, Troy, N. Y., The Bethel Publishing Co., Inc., 1983.
- Koch, Manfred, »Mnemotechnik des Schönen«. Studien zur poetischen Erinnerung in Romantik und Symbolismus (Studien zur deutschen Literatur. 100), Tübingen, Max Niemeyer Verlag, 1988.
- Kohlhammer, Siegfried, »Populistisch, antiwissenschaftlich, erfolgreich. Edward Saïds ›Orientalismus‹«, *Merkur* Jg. 56/2002, S. 289 – 299.
- Koselleck, Reinhart, *Kritik und Krise. Eine Studie zur Pathogenese der bürgerlichen Welt (Suhrkamp-Taschenbuch Wissenschaft. 36)*, Frankfurt a. M., Suhrkamp, ³1979 (¹Freiburg und München, Alber, 1959).
- Krause, Virginia / Martin, Christian, »Une charogne or les ›Amours‹ Decomposed: Corpse, ›Corpora‹ and ›Corpus‹«, *The Romanic Review* 89 (1998), 321 – 331.
- Krüger, Manfred, *Gérard de Nerval. Darstellung und Deutung des Todes*, Stuttgart, Berlin, Köln, Mainz, Kohlhammer, 1966.
- Küpfer, Joachim, »Erwägungen zu *Salammbô*«, in: Brunhilde Wehinger (Hrsg.), *Konkurrierende Diskurse. Studien zur französischen Literatur des 19. Jahrhunderts. Zu Ehren von Winfried Engler (Zeitschrift für französische Sprache und Literatur. Beihefte. 24)*, Stuttgart, Steiner, 1997, S. 269 – 310.

- Küpper, Joachim, »Zum romantischen Mythos der Subjektivität. Lamartines *Invocation* und Nervals *Desdichado*«, *Zeitschrift für französische Sprache und Literatur* Bd. 98/1988, S. 137 – 165.
- Kurth, Dieter, »Thot«, in: Helck/Otto/Westendorf (Hrsg.), *Lexikon der Ägyptologie*, Bd. 6, Sp. 497 – 523.
- Labarthe, Patrick, *Baudelaire et la tradition de l'allégorie* (Histoire des idées et critique littéraire. 380), Genève, Librairie Droz, 1999.
- Lambropoulos, Vassilis, *The Rise of Eurocentrism*. Anatomy of Interpretation, Princeton, N. J., Princeton University Press, 1993.
- Laurens, Henri, *Les Origines intellectuelles de l'expédition d'Égypte*, Istanbul, Paris, Isis, 1987.
- Laurens, Henri/Gillespie, Charles C./Golvin, Jean-Claude/Traunecker, Claude, *L'Expédition d'Égypte*. 1798 – 1801, Paris, Armand Colin, 1989.
- Laüt-Berr, Sylvie, *Flaubert et l'antiquité*. Itinéraires d'une passion (Romantisme et modernités. 41), Paris, Champion, 2001.
- Lawler, James R., »Mallarmé et le ›poison tutélaire‹«, *Australian Journal of French Studies* Bd. 16/1979, S. 226 – 232.
- Le Breton, Georges, »La clé des *Chimères*: l'alchimie«, *Fontaine* Bd. 8, H. 44 (Edition d'Alger)/1945, S. 441 – 460.
- Leclant, Jean, »Anubis«, in: *Lexicon iconographicum mythologiae classicae*, 8 Bde. hrsg. von John Boardman u. a., Zürich, München, Artemis & Winkler, 1981 – 1997, Bd. 1, S. 863 – 873.
- Lemaire, Gérard-Georges, *L'Univers des orientalistes*, Paris, Mengès, 2000; deutsch: *Orientalismus*. Das Bild des Morgenlandes in der Malerei, Köln, Könemann, 2000.
- Lévi-Strauss, Claude, »La Structure du mythe«, in: C. L.-S., *Anthropologie structurale*, Paris, 1958, S. 235 – 265.
- Liu, Alan, *Wordsworth*. The Sense of History, Stanford, Cal., Stanford University Press, 1989.
- Lörinszky, Ildikó, »Pour une approche mythocritique de l'œuvre flaubertienne: Le cas *Salammbô*«, *Neohelicon* Bd. 28/2001, H. 2, S. 117 – 145.
- Lowe, Lisa, *Critical Terrains*. French and British Orientalisms, Ithaca, N. Y., London, Cornell University Press, 1991.
- MacKenzie, John M., »Edward Said and the Historian«, *Nineteenth-Century Contexts* Jg. 18/1994, S. 9 – 25.
- MacKenzie, John M., *Orientalism*. History, Theory, and the Arts, Manchester, N. Y., Manchester University Press, 1995.
- Marchal, Bertrand, »Du ›ténébreux‹ aux ›clartés d'Orient‹ dans *Les Chimères* de Nerval«, in: Jean-Nicolas Illouz/Claude Mouchard (Hrsg.), »*Clartés d'Orient*«. Nerval ailleurs, Paris, Teper, 2004, S. 31 – 43.
- Marchal, Bertrand, *La Religion de Mallarmé*. Poésie, mythologie et religion, Paris, Corti, 1988.
- Marchal, Bertrand, *Lecture de Mallarmé*. Poesies – Igitur – Le coup de dés, Paris, Corti, 1985.
- Marchal, Bertrand, *Lire le symbolisme*, Paris, Dunod, 1993.
- Marchal, Maryse, »Mythes et mystères dans le roman *Sethos* (1731) de l'abbé Jean Terrasson«, in: *Le Génie de la forme: mélanges de langue et littérature offerts à Jean Mouro*, Nancy, Presses Universitaires de Nancy, 1982, S. 247 – 256.

- Marchand, Suzanne L., »The End of Egyptomania: German Scholarship and the Banalization of Egypt, 1830 – 1914«, in: Seipel (Hrsg.), *Ägyptomanie*, S. 125 – 134.
- Maspero, Gaston, *Etudes de mythologie et d'archéologie égyptiennes*, 8 Bde. (Bibliothèque égyptologique. 1 – 8), Paris, Leroux, 1893.
- Maspero, Gaston, »Le Rituel du sacrifice funéraire«, in: G. M., *Etudes de mythologie*, Bd. 1, S. 283 – 324.
- Maspero, Gaston, *Mémoire sur quelques Papyrus du Louvre*, Paris, Franck, 1875.
- Maspero, Gaston, »Une formule des stèles funéraires de la XII^e dynastie« (1878), in: G. M., *Etudes de mythologie*, Bd. 1, S. 1 – 34.
- Masson, Bernard, »Salammbô ou la barbarie à visage humain«, *Revue d'histoire littéraire de la France* Jg. 81 / 1981, H. 4 / 5, S. 585 – 596.
- Mathias, Paul, *La Beauté dans les Fleurs du Mal* (Université des Langues et Lettres de Grenoble), Grenoble, Presses Universitaires de Grenoble, 1977.
- Matzat, Wolfgang, »Baudelaires Exotismus – Zur Differenzierung von romantischer und moderner Lyrik«, *Germanisch-Romanische Monatsschrift* Bd. 37 / 1987, S. 147 – 165.
- Maurer, Karl, »Ästhetische Entgrenzung und Auflösung des Gattungegefüges in der europäischen Romantik und Vorromantik«, in: H. R. Jauß (Hrsg.), *Die nicht mehr schönen Künste. Grenzphänomene des Ästhetischen (Poetik und Hermeneutik. 3)*, München, Fink, 1968, S. 319 – 341.
- Maurer, Karl, »Kunst als Strategie – Strategie als Kunst in der französischen Literatur des 19. und des beginnenden 20. Jahrhunderts«, unveröffentlichtes Vortragsmanuskript, Bochum 1996.
- Menke, Bettine, »Memnons Bild: Stimme aus dem Dunkel«, *DVJS* Bd. 68 / 1994, S. 125 – 144.
- Meter, Helmut, »Ästhetisierte Alterität – Théophile Gautiers Orientalismus im Spiegel seiner Frauengestalten«, in: Bernsen / Neumann (Hrsg.), *Die französische Literatur und der Orientalismus*, S. 113 – 132.
- Meulenaere, Philippe de, *Bibliographie raisonnée des témoignages oculaires imprimés de l'expédition d'Égypte (1798 – 1801)* (Livres anciens et modernes), Paris, F. et R. Chamon, 1993.
- Moncond'huy, Dominique, »Qu'est-ce qu'un tombeau poétique?«, in: D. M. (Hrsg.), *Le Tombeau poétique en France* (La Licorne. 29), Poitiers 1994, S. 3 – 16.
- Mondor, Henry, *Propos familiers de Valéry*. Les cahiers verts, Paris, Grasset, 1957.
- Mossop, Deryk J., »Stéphane Mallarmé: Le Tombeau de Charles Baudelaire«, *French Studies* Bd. 30 / 1976, S. 287 – 300.
- Moussa, Sarga, »Flaubert et les pyramides«, *Poétique* H. 107 / 1996, S. 271 – 281.
- Munsters, Wil, *La Poétique du pittoresque en France de 1700 à 1830*, Genève, Droz, 1991.
- Münzer, Friedrich, »Orpheus«, in: *Paulys Realencyklopädie der Classischen Altertumswissenschaft*, hrsg. von Georg Wissowa / Wilhelm Kroll / Karl Mittelhaus / Konrat Ziegler / Kurt Witte, 1. Reihe, 24 Bde., 2. Reihe, 10 Bde., 15 Supplementbde., Stuttgart, Metzler, 1893 – 1978, Bd. 28,1, Sp. 1200 – 1316.
- Naumann, Walter, *Der Sprachgebrauch Mallarmés*, Marburg, Bauer, 1936; Nachdruck: Darmstadt, Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 1970.
- Neubauer, John, *Symbolismus und symbolische Logik*. Die Idee der Ars Combinatoria in der Entwicklung der modernen Dichtung (Humanistische Bibliothek. Abhandlungen. Texte. Skripten. Reihe 1. 28), München, Wilhelm Fink, 1978.
- Neumann, Martin, »Le Roman de la momie: Ägyptische Kunst und Kultur als Konkreti-

- sation eines ästhetischen Ideals«, in: Bernsen/Neumann (Hrsg.), *Die französische Literatur*, S. 133–149.
- Nochlin, Linda, »The Imaginary Orient«, *Art in America*, May 1983, S. 119–129 und S. 186–190.
- Noyer-Weidner, Alfred (Hrsg.), *Baudelaire* (Wege der Forschung. 283), Darmstadt, Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 1976.
- Noyer-Weidner, Alfred, »Stilempfinden und Stilentwicklung Baudelaires im Spiegel seiner Varianten« (1964), in: Noyer-Weidner, *Baudelaire*, S. 180–212.
- Oster, Patricia, *Der Schleier im Text*. Funktionsgeschichte eines Bildes für die neuzeitliche Erfahrung des Imaginären, München, Wilhelm Fink, 2002.
- Osterhammel, Jürgen, *Geschichtswissenschaft jenseits des Nationalstaates*. Studien zu Beziehungsgeschichte und Zivilisationsvergleich (Kritische Studien zur Geschichtswissenschaft. 147), Göttingen, Vandenhoeck & Ruprecht, 2001.
- Penzenstadler, Franz, *Romantische Lyrik und klassizistische Tradition*. Ode und Elegie in der französischen Romantik (*Zeitschrift für Französische Sprache und Literatur*. 28), Stuttgart, Franz Steiner, 2000.
- Pietschmann, Richard, »Anubis«, in: Wissowa u. a. (Hrsg.), *Paulys Realencyklopädie der Classischen Altertumswissenschaft*, 1. Reihe, Bd. 1, 2, Sp. 2645–2649.
- Pohlheim, Karl Konrad, *Die Arabeske*. Ansichten und Ideen aus Friedrich Schlegels Poetik, München, Paderborn, Wien, Ferdinand Schöningh, 1966.
- Polaschegg, Andrea, *Der andere Orientalismus*. Regeln deutsch-morgenländischer Imagination im 19. Jahrhundert, Berlin, de Gruyter, 2005.
- Pommier, Jean, »Du Tombeau de Charles Baudelaire«, *Mercure de France* Bd. 333/1958, S. 751–753.
- Pommier, Jean, »Le tombeau de Charles Baudelaire«, *Mercure de France* Bd. 332/1958, S. 656–675; wiederabgedruckt in: Kurt Wais (Hrsg.), *Interpretationen französischer Gedichte* (Ars interpretandi. 3), Darmstadt, Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 1970, S. 278–304.
- Pommier, Jean, »Ou que le gaz récent...«, *Synthèses* Dez. 1967-Jan. 1968, S. 96–98.
- Rauhut, Franz, »Nervals Horus. Palastrevolution bei den Göttern als Zeitwende«, *Neu-philologische Mitteilungen* Bd. 82/1981, S. 75–88.
- Regn, Gerhard, *Konflikt der Interpretationen*. Sinnrätsel und Suggestion in der Lyrik Mallarmés (*Romanica Monacensia*. 13), München, Wilhelm Fink, 1978.
- Renonciat, Annie, *La Vie et l'œuvre de J. J. Grandville*, Coubevoie, ACR – Editions Internationales, 1985.
- Richer, Jean, *Etudes et recherches sur Théophile Gautier prosateur*, Paris, Nizet, 1981.
- Rifkin, Jeremy, *The Age of Access*, New York, Jeremy P. Tarcher / Putnam, 2000; deutsch: *Access*. Das Verschwinden des Eigentums, übers. von Klaus Binder und Tatjana Egge-ling, Frankfurt a. M., New York, Campus Verlag, 2000.
- Rifkin, Jeremy, *The European Dream*, New York, Jeremy P. Tarcher/Penguin, 2004; deutsch: *Der europäische Traum*. Die Vision einer Supermacht, übers. von Hartmut Schickert, Frankfurt a. M., New York, Campus Verlag, 2004.
- Rössler-Köhler, Ursula, »Jenseitsvorstellungen«, in: Helck/Otto/Westendorf (Hrsg.), *Lexikon der Ägyptologie*, Bd. 3, Sp. 252–267.
- Rousset, Jean, »Positions, distances, perspectives dans Salammbô«, *Poétique* Bd. 6/1971, S. 145–154.

- Said, Edward W., *Orientalism*, London, Henley, Routledge & Kegan Paul Ltd., 1978.
- Schaeffer, Gérard, *Le Voyage en Orient de Gérard de Nerval*. Etude des structures, Neuchâtel, La Baconnière, 1967.
- Schenkel, Wolfgang, »Schatten«, in: Helck/Otto/Westendorf (Hrsg.), *Lexikon der Ägyptologie*, Bd. 5, Sp. 535 f.
- Schmitz-Emans, Monika, »Das visuelle Gedächtnis der Literatur. Allgemeine Überlegungen zur Beziehung zwischen Texten und Bildern«, in: Manfred Schmeling/Monika Schmitz-Emans/Winfried Eckel (Hrsg.), *Das visuelle Gedächtnis der Literatur* (Saarbrücker Beiträge zur Vergleichenden Literatur- und Kulturwissenschaft. 8), Würzburg, Königshausen & Neumann, 1999, S. 17–34.
- Schmitz-Emans, Monika, *Die Literatur, die Bilder und das Unsichtbare*. Spielformen literarischer Bildinterpretation vom 18. bis zum 20. Jahrhundert (Saarbrücker Beiträge zur Vergleichenden Literatur- und Kulturwissenschaft. 7), Würzburg, Königshausen & Neumann, 1999.
- Schulze, Joachim, »Die reinsten Gletscher der Ästhetik«, in: Christoph Jamme/Otto Pöggeler (Hrsg.), *Der glühende Leertext*. Annäherungen an Paul Celans Dichtung, München, Wilhelm Fink, 1993, S. 227–243.
- Schulze, Joachim, »Ein Preisgedicht in der Weise des Gepriesenen: Mallarmés *Tombeau de Charles Baudelaire*«, *Archiv für das Studium der neueren Sprachen und Literaturen* Bd. 203/1967, S. 97–117.
- Schwab, Raymond, *La Renaissance orientale*, Paris, Payot, 1950.
- Séginger, Gisèle »La Tentation et les savoirs«, *Flaubert*. Revue critique et génétique Bd. 1/2009, S. 1–11.
- Séginger, Gisèle, *Le mysticisme dans La Tentation de saint Antoine de Flaubert*. La relation sujet-objet (Archives des Lettres Modernes. 215), Paris, Lettres Modernes, 1984.
- Seipel, Wilfried (Hrsg.), *Ägyptomanie*. Europäische Ägyptenimagination von der Antike bis heute (Schriften des Kunsthistorischen Museums. 3), Wien, Mailand, Kunsthistorisches Museum Wien, Skira, 2000.
- Shoemaker, Sydney, »Memory«, in: Paul Edwards (Hrsg.), *The Encyclopedia of Philosophy*, 8 Bde., New York, London, Macmillan Publishing Co., Inc. & The Free Press, Collier Macmillan, 1967, Bd. 5, S. 265–274.
- Solé, Robert, *L'Égypte, passion française* (Points), Paris, Éditions du Seuil, 1997.
- Spica, Anne-Elisabeth, *Symbolique humaniste et emblématique*. L'évolution et les genres (1580–1700) (Lumière classique. 8), Paris, Honoré Champion, 1996.
- Steinhagen, Harald, »Zu Walter Benjamins Begriff der Allegorie«, in: Walter Haug (Hrsg.), *Formen und Funktionen der Allegorie*. Symposium Wolfenbüttel 1978 (Germanistische Symposien. Berichtsbände. 3), Stuttgart, J. B. Metzlersche Verlagsbuchhandlung, 1979, S. 666–685.
- Stierle, Karlheinz, *Dunkelheit und Form in Gérard de Nervals Chimères* (Theorie und Geschichte der Literatur und der Schönen Künste. 5), München, Wilhelm Fink, 1967.
- Stolz, Peter, »Théophile Gautiers *Roman de la momie* (1858)«, in: Brunhilde Wehinger (Hrsg.), *Konkurrierende Diskurse*. Studien zur französischen Literatur des 19. Jahrhunderts. Zu Ehren von Winfried Engler (Beihefte zur Zeitschrift für Französische Sprache und Literatur. 24), Stuttgart, Steiner, 1997, S. 257–268.
- Syndram, Dirk, *Ägypten-Faszinationen*. Untersuchungen zum Ägyptenbild im europäischen Klassizismus bis 1800, Frankfurt a. M. u. a., Lang, 1990.

- Szlezák, Thomas Alexander, »Ödipus nach Sophokles«, in: Heinz Hofmann (Hrsg.), *Antike Mythen in der europäischen Tradition* (Attempo Studium generale), Tübingen, Attempo, 1999, S. 199–220.
- Theile, Wolfgang, »La toile oublié«. Ästhetische Reflexion und die Idee der Modernität bei Baudelaire am Beispiel von *Une charogne*«, in: San Miguel, Angel/Schwaderer, Richard/Tietz, Manfred (Hrsg.), *Romanische Literaturbeziehungen im 19. und 20. Jahrhundert*. Festschrift für Franz Rauhut zum 85. Geburtstag, Tübingen, Narr, 1985, S. 309–317.
- Thibaudet, Albert, *La Poésie de Stéphane Mallarmé*. Etude littéraire, Paris 1912.
- Thissen, Hans Josef, »Hermes«, in: Helck/Otto/Westendorf (Hrsg.), *Lexikon der Ägyptologie*, Bd. 2, Sp. 1133–1135.
- Tortonese, Paolo, *La vie extérieure*. Essai narrative sur l'œuvre narrative de Théophile Gautier (Archives des Lettres Modernes. 252), Paris, Lettres Modernes, 1992.
- Vadé, Yves, »Le Sphinx et la Chimère II«, *Romantisme* Bd. 7/1977, H. 1, S. 71–81.
- Volkman, Ludwig, *Bilderschriften der Renaissance*. Hieroglyphik und Emblematik in ihren Beziehungen und Fortwirkungen, Leipzig, Karl W. Hiersemann, 1923; Nachdruck: Nieuwkoop, B. de Graaf, 1962.
- Von Lemm, Otto, »Einige Bemerkungen zur Ceremonie des Lichtanzündens«, *Zeitschrift für ägyptische Sprache und Alterthumskunde* Jg. 25/1887, S. 113–116.
- Warning, Rainer, »Der Chronotop Paris bei den Realisten«, in: Andreas Kablitz/Wulf Oesterreicher/R. W. (Hrsg.), *Zeit und Text*. Philosophische, kulturanthropologische, literarhistorische und linguistische Beiträge, München, Wilhelm Fink, 2003, S. 269–310.
- Warning, Rainer, »Romantische Tiefenperspektivik und moderner Perspektivismus. Chateaubriand – Flaubert – Proust«, in: Karl Maurer/Winfried Wehle (Hrsg.), *Romantik*. Aufbruch zur Moderne (Romanistisches Kolloquium. 5), München, Wilhelm Fink, 1991, S. 295–324.
- Weinberg, Kurt, »*Une Charogne*: Paradigma einer Ästhetik des Unbehagens in der Natur«, *Poetica* Bd. 12/1980, S. 83–118.
- Weinrich, Harald, *Lethe*. Kunst und Kritik des Vergessens, München, Beck, ²2000 (¹1997).
- White, Hayden, *Metahistory*. The Historical Imagination in Nineteenth-Century Europe, Baltimore, London, The Johns Hopkins University Press, 1973; deutsch: *Metahistory*. Die historische Einbildungskraft im 19. Jahrhundert in Europa, übers. von Peter Kohlhaas, Frankfurt a. M., S. Fischer, 1991.
- Winter, Erich, »Hieroglyphen«, in: *Reallexikon für Antike und Christentum*, hrsg. von Theodor Klauser/Ernst Dassmann u. a., 22 Bde. ff., Stuttgart, Anton Hiersemann, 1950–2008 ff., Bd. 15, hrsg. von Ernst Dassmann u. a., Sp. 83–103.
- Wolfzettel, Friedrich, *Ce désir de vagabondage cosmopolite*. Wege und Entwicklung des französischen Reiseberichts im 19. Jahrhundert, Tübingen, Niemeyer, 1986.
- Ziegler, Christiane, »Das Geheimnis ist gelüftet«, in: Emanuel Le Roy Ladurie/Wolf-Dieter Dube (Hrsg.), *Pharaonen-Dämmerung*. Wiedergeburt des Alten Ägypten, Strasbourg, Edition DNA und Fondation Mécénat Science et Art, 1990, S. 81–109.
- Ziegler, Konrat, »Orphische Dichtung«, in: Wissowa u. a. (Hrsg.), *Paulys Realencyklopädie der Classischen Altertumswissenschaft*, Bd. 28, 2, Sp. 1321–1415.



Band 1: Almut-Barbara Renger / Roland Alexander Ifler (Hg.)

Europa – Stier und Sternenkranz

656 Seiten, gebunden, ISBN 978-3-89971-566-8

Europa als Kulturbegriff, Kontinentalbezeichnung und Staatenverbund sowie als Figur der griechischen Mythologie.

Band 2: Paul Geyer / Kerstin Thorwarth (Hg.)

Petrarca und die Herausbildung des modernen Subjekts

259 Seiten, gebunden, ISBN 978-3-89971-486-9

Analysen des »Canzoniere« und Petrarcas Einfluss auf nachfolgende Dichtergenerationen von der Renaissance bis ins 20. Jahrhundert.

Band 3: Anja Ernst / Paul Geyer (Hg.)

Die Romantik: ein Gründungsmythos der Europäischen Moderne

595 Seiten, gebunden, ISBN 978-3-89971-695-5

Welche Aspekte des Erbes der europäischen Nationalstaaten taugen als Gründungsmythos für das Europa der Zukunft?

Band 4: Michael Bernsen / Bernhard Huss (Hg.)

Der Petrarkismus – ein europäischer Gründungsmythos

343 Seiten, gebunden, ISBN 978-3-89971-842-3

Die identitätsstiftende Wirkung des Petrarkismus für Europa.

V&R unipress

Leseproben und weitere Informationen unter www.vr-unipress.de

Email: info@vr-unipress.de | Tel.: +49 (0)551 / 50 84-301 | Fax: +49 (0)551 / 50 84-333