

4. Vorwort einer Dichtungsreise

Die Wiener Kapitelserie ist die einzige weitgehend deutlich markierte Traumsequenz in *Introduction: Vers l'Orient*. Entsprechend zum poetologisch entworfenen Traumbegriff in *Paysages suisses* handelt es sich dabei um keinen binnenfiktional realen Traum des Protagonisten, sondern um eine Art Traumerlebnis, wie er retrospektiv der Leserschaft zu verstehen gibt: „À Vienne, cet hiver, j'ai continuellement vécu dans un rêve.“ (VO, 230) Diese Traumerfahrung ist eine, die das künstlerische Formdenken des Erzählers, *l'imagination*, betrifft. Sie geht in das Gesamtuniversum von *Voyage en Orient* insofern ein, als der Traum im Zusammenspiel mit anderen literarischen Texten und Bildern oder Bildfeldern jenes Imaginarium ausbildet, welches das Gedankenkonstrukt ist, auf dessen Grundlage der Erzähler den Reisetext verfasst. Es bildet die Kontrastfolie, zu der sich die *histoire*-Ebene von *Introduction: Vers l'Orient* reflexiv verhält. So hatte der Erzähler in Abgrenzung dazu in Konstanz Enttäuschung konstruiert: Desillusion oder nichterfüllte Erwartungen treten in Auseinandersetzung mit Kunstwerken, Darstellungsformen oder anderen Formen künstlerischer Repräsentation ein, wenn darin keine echte Gestaltungsform erkennbar ist. Der Erzähler macht für sein eigenes künstlerisches Denken der *imagination* ein Formbewusstsein stark, welches er an dem Topos der Wolke illustriert: Die Kunst der Darstellung besteht darin, punktuell eine Form zu konstruieren, an der und durch welche das Kunstverständnis des Erzählers durchscheint. Wien als eine weitgehend deutlich gekennzeichnete Traumsequenz gestaltet demnach das dichtungstheoretische Formbewusstsein des Erzählers weiter aus. In diesem Traumerlebnis wird gezeigt, worin das formalästhetische Kunstdenken im Sinn der poetologischen Traumpoetik des Erzählers genauer besteht und welche Texte oder Bildfelder dafür als Ausgangspunkt dienen.

Wie bereits in allen anderen Kapiteln, mit Ausnahme von *Le Lac de Constance*, geht dem tatsächlichen Beginn des Reiseberichts aus Wien ein kurzer Kommentar des Erzählers voran. Als solcher bildet dies einen Erzählrahmen, der metaliterarisch aufgeladen ist, da der Erzähler darlegt, woran die Wiener Traumdarstellung ausgerichtet ist: Der Erzähler erhebt Sterne, Casanova und Cook zu den Leitfiguren seines Berichts. Diesem ersten Absatz vor Beginn des Wiener Berichts ist auch produktionskontextuell Bedeutung beizumessen, weil er einen ursprünglichen Brief, der eine Herausgeberfiktion imitierte, ersetzt und nur in der Endfassung von *Voyage en Orient* firmiert; zuvor war er in keiner der Veröffentlichungen abgedruckt und ist demnach explizit für die Einbettung der Erzählserie in *Voyage en Orient* konzipiert worden.

Da im Zentrum von *Introduction: Vers l'Orient* der Traum steht und dieser wiederum in diesem Mittelteil prominent ausgestaltet wird, kommt den drei namentlichen Referenzen, die der Protagonist für diesen Erzählabschnitt stark macht, ein besonderes Gewicht zu, zumal der Erzähler bislang Referenzautoren oder -texte ausschließlich indirekt in das Erzählergeschehen eingebunden hat. Eine offen formulierte Bezugnahme stellt daher eine Markierung dar. Besonders hervorzuheben ist der Verweis auf Cook, denn der Erzähler sagt, dass die Wiener Serie ihm nachgestaltet sei – „à la manière du capitaine Cook“ (VO, 201) –, und zwar nach einer Art Traum, die Cook zugeschrieben wird, sodass die Traumformen in *Introduction: Vers l'Orient* eine Verbindungslinie dazu herstellen, und demnach besonders mit Blick auf diesen Verweis zu untersuchen ist, wie dieser sonderbare Traum Cooks aufgebaut ist. Denn bezeichnend ist, dass auch Cooks Traum aus Wiederholungen hervorgeht. Deshalb soll zunächst genau geprüft werden, inwiefern Cook, aber auch Sterne und Casanova, für den poetologischen Traumbegriff des ersten Romanteils von *Voyage en Orient* von Bedeutung sind; gerade als intertextuelle Referenzen müssten sie aus formalästhetischer und konzeptueller Sicht relevant sein. Ein besonderes Augenmerk wird darauf gerichtet, wie der Erzähler mit speziell diesen drei Referenzen umgeht, wofür er sie stark macht und wie sie für das eigene Erzählen funktionalisiert werden.

Das Kapitel *Les Amours de Vienne* markiert einen Einschnitt in *Introduction: Vers l'Orient*. Es bildet den Auftakt zu einer Kapitelserie, die sich aus diesem und vier weiteren Unterkapiteln zusammensetzt, welche jeweils *Suite du Journal* betitelt sind. Es ist die einzige Gruppe von Unterkapiteln im gesamten *Voyage en Orient*, die über die Wiederholung ihrer Titel eine formale Zusammengehörigkeit erhält. Auch auf Darstellungsebene fällt die Serie auf, da Wien der einzige binnenfiktional geographische Ort auf der Reise in den Orient ist, dem mehrere Unterkapitel zugeordnet sind. Neben der Tatsache, dass *Les Amours de Vienne* mit den vier *Suites du Journal* die einzige Kapitelserie des gesamten Konvoluts von *Voyage en Orient* bildet, wird aber auch bereits vor dem Beginn des Berichts aus Wien zu verstehen gegeben, dass diesem Abschnitt eine besondere Gewichtung zgedacht ist: Am Ende des vorhergehenden München-Unterkapitels wird Wien als „un avant-goût de l'Orient“ (ebd.) betitelt. Die Bezeichnung Wiens als Miniaturform des bereisten Raumes des Romans verleiht diesem Reiseaufenthalt eine Sonderposition.

Die Wiener-Kapitel bilden nicht nur formal und binnenfiktional eine eigene Einheit, sondern sie besetzen auch innerhalb der Werkgenese von *Introduction: Vers l'Orient* einen eigenen Platz. Ende Oktober 1839 bricht Nerval nach Wien auf, wo er von Mitte November bis März 1840 lebt. Seine Reisestationen ent-

sprechen nahezu jenen, die der Protagonist in *Introduction: Vers l'Orient* auf dem Weg bis nach Wien passiert. In dieser Hinsicht wäre dieser Erzählteil auch als ein dokumentarischer Reisebericht zu bezeichnen; zumal Nerval auf seiner Reise und von Januar 1840 bis Juni dieses Jahres vornehmlich in *La Presse* Reisebriefe veröffentlicht,¹ die jeweils als *Lettres de Voyage* betitelt sind;² sie bilden wiederum die Grundlage der *Suites du Journal in Introduction: Vers l'Orient*. Das serielle Moment dieser Wienberichte, auch wenn nur zwei der Reisebriefe Wien im Titel verhandeln, gründet daher vermutlich auch auf ihrem Publikationskontext. Zumindest greift Nerval für die Gesamtveröffentlichung innerhalb von *Voyage en Orient* diese ursprüngliche Reihe auf und weist über die Titel die Wiener-Kapitel gezielt als eine Serie aus. Im darauffolgenden Jahr, am 7. März 1841,³ druckt die *Revue de Paris* den Reisebrief zu Wien unter dem Titel „Les Amours de Vienne“. Es ist eine deutlich literarisierte Version der ursprünglichen Reiseberichte. Eine der markantesten Umarbeitungen besteht darin, dass in dieser Version die Erzählung mit dem Kunstgriff der Herausgeberfiktion als gefundenes Manuskript einsetzt und mit einem ausgiebigen einleitenden Teil versehen ist. Im Unterschied zu den vorherigen Artikeln zu Wien ist diese Fassung folglich mit einem fiktiven Brief versehen,⁴ welcher jenem Erzählteil, der bereits veröffentlicht worden war und der in der vorliegenden Endfassung mit „Le 21.“ (ebd.) einsetzt, eine Rahmenhandlung verleiht. Der rahmende Erzählerkommentar des Kapitels ist demnach eine gezielte Ersetzung dieses ersten.

Flankiert wird die formal hervorgehobene Stellung der Wiener Kapitel innerhalb des Gesamtwerks dadurch, dass ihre Veröffentlichung exakt in den

1 Mit Ausnahme von „Lettre sur Vienne“, abgedruckt am 8. März 1840 in *L'Artiste* (später ebenfalls unter „Lettres de voyage. Un hiver à Vienne. v.“ in *La Presse*), erscheinen alle Briefe Nervals dieses ersten Reiseabschnitts bis nach Wien in *La Presse* (vgl. Pichois, Claude: „Notice. Voyage en Orient“, in: Nerval, Gérard de: *Œuvres complètes*, Bd. 2, hrsg. v. Jean Guillaume/ders., Paris: Gallimard 1984, S. 1369-1398, hier: S. 1387). Die gesamte Publikationshistorie der einzelnen Teile von *Voyage en Orient* findet sich in einer Überblicksdarstellung in ebd., S. 1387-1395.

2 Vom 28. Januar bis zum 29. Juni 1840 veröffentlicht Nerval eine nummerierte Reiseberichtserie unter dem Titel „Lettres de voyage“. Insgesamt zählt diese Publikationsreihe, welche innerhalb dieses Zeitraums in *La Presse* erschienen ist, fünf Teile unter diesem Obertitel. Die Veröffentlichungen der Wiener Reiseerfahrung in *La Presse* sind in diese Wiener Serie in *Voyage en Orient* eingelassen. Jeder Artikel (bis auf den ersten titellosen und anonym erschienenen [vgl. Brix, Michel: *Nerval journaliste (1826-1851). Problématiques, méthodes d'attribution*, Namur: Presses Universitaires de Namur 1989, S. 253]) ist mit eben diesem Obertitel „Lettres de voyage“ versehen. Es sind die letzten beiden Reisebriefe, die sich auf Wien beziehen: Die vorletzte Veröffentlichung vom 28. Juni 1840 weist im Titel auf Wien hinaus – er lautet „Lettres de voyage. De Paris à Vienne. Un jour à Munich. iv.“ –, die letzte erfolgt einen Tag danach, am 29. Juni 1840, unter „Lettres de voyage. Un hiver à Vienne. v.“ (vgl. ebd., S. 253-255).

3 Vgl. Hinweis auf Erratum in Pichois: „Notice. Voyage en Orient“, S. 1387: „Ainsi corriger ‚i^{er}‘ en ‚7‘ dans le tome II“. Vgl. auch Brix: *Nerval journaliste*, S. 272.

4 Vgl. Pichois: „Notice. Voyage en Orient“, S. 1387f.; S. 1422.

Zeitraum fällt, in welchem Nervals psychische Krisen einsetzen. Von November 1839 bis März 1840 hält er sich in Wien auf. Knapp ein Jahr später, Ende Februar 1841, erleidet er einen psychischen Zusammenbruch; am 1. März 1841 erscheint noch *Les Amours de Vienne* – jene um eine Herausgeberfiktion ergänzte Fassung der ursprünglich und ein Jahr zuvor in *La Presse* veröffentlichten Reisebriefe aus Wien. Die Publikation zu Wien geht also Hand in Hand mit einer Zäsur in Nervals Schriftstellerkarriere. Sie zeigt sich mitunter daran, dass hierauf – mit Ausnahme eines unerlaubten Nachdrucks in Belgien – eine fast dreijährige Publikationspause folgt. Erst am 11. Februar 1844 veröffentlicht Nerval in *L'Artiste* eine Art Fortsetzung der Wiener Serie: „Une Journée en Grèce“ umfasst die in der Endfassung von *Voyage en Orient* XIX (*Les Cyclades*) und XX (*Saint-Georges*) nummerierten Unterkapitel. Dabei handelt es sich um die Reiseabschnitte auf den griechischen Inseln. Die Veröffentlichungen zu und rund um Wien können aus dieser Perspektive als Startpunkt der Ausarbeitungen hin zum *Voyage en Orient* betrachtet werden, da Nerval von diesem Zeitpunkt an, von 1844 bis 1846, in *L'Artiste* jeweils Artikel, die eines oder mehrere Unterkapitel von *Introduction: Vers l'Orient* abbilden, publiziert. Ab Mai 1846 widmet er sich dann der Ausarbeitung von *Les Femmes du Caire* und nachfolgend den anderen beiden Großkapiteln des Werks. Die Mehrzahl davon erscheint in der *Revue des Deux Mondes*.⁵

Nerval scheint diesem Erzählteil viel Bedeutung beigemessen haben. Zum einen hat er sich über die gesamte lange Arbeitsphase an *Voyage en Orient* immer wieder damit befasst: „*Amours de Vienne* [...] seront reprises pendant dix ans dans divers journaux avant de se fixer dans la forme définitive du *Voyage en Orient* de 1851.“⁶ Zum anderen bilden sie ganz zu Beginn des Werks den Ausgangspunkt des Romans, dem sich Nerval widmen wird. *Les Amours de Vienne* werden von Anfang an als Teil eines Reiseromans konzipiert und dieser Erzähleinheit wird eine hervorgehobene Position innerhalb des Gesamtwerks zuge-dacht, wie Nerval bereits am 14. März 1841 an Félix Bonnaire, Direktor der *Revue de Paris*, schreibt:

[J]e vous donnerai avec ce roman un volume de voyages entièrement fait et qui offre partout des rapports avec le récit dont vous avez donné la première partie. C'est un travail de trois ans, où j'ai toujours coordonné des idées analogues. Ce sera même une publication fort importante dans ma vie littéraire et à laquelle je mettrai tous mes soins.⁷

5 Vgl. ebd., S. 1388-1390.

6 Bonnet, Henri: „Vienne dans l'imagination nervalienne“, in: *Revue d'Histoire de la France* 72/3 (1972), S. 454-476, hier: S. 457.

7 Nerval: Correspondance, in: ders.: *Œuvres complètes*, Bd. 1, hrsg. v. Jean Guillaume/Claude Pichois, Paris: Gallimard 1989, S. 1277-1450, hier: S. 1375; Herv. i. O.

Worin der Beitrag dieser selbstständigen Untereinheit für *Voyage en Orient* gründet, soll nachfolgend untersucht werden.

Les Amours de Vienne steht, noch bevor das Unterkapitel beginnt, in einer Kontinuität zu vorhergehenden Unterkapiteln. Denn die Titelformulierung schlägt eine Brücke zu *L'Attaché d'Ambassade*: Im Kontrast zu den bisherigen Kapitelüberschriften von *Introduction: Vers l'Orient* beschreiben diese beiden weder einen Ort noch eine Region. Beide Unterkapitel stehen außerdem in einem Verhältnis, weil sie in besonderer Weise die Orientreise des Protagonisten markieren: einerseits Wien als Stadt, die einen ‚Vorgeschmack‘ auf den Orient gibt, und andererseits *L'Attaché d'Ambassade* als Unterkapitel, in welchem das Ziel der Reise zum ersten Mal vage genannt wird und nicht mehr im Beliebigen und Wahllosen bleibt.⁸ Auch auf kompositorischer Ebene besteht eine Korrespondenz dieser beiden Unterkapitel, welche mit der gleichen Funktion innerhalb des narratologischen Gesamtgefüges von *Introduction: Vers l'Orient* versehen zu sein scheinen: Die Anekdote des Attachés auf Kutschreise ist eine Episode innerhalb dieses ersten Teils. In ähnlicher Weise sind die in Wien als Impressionen betitelten Liebschaften eingefügt: „Tu m’as fait promettre de t’envoyer de temps en temps les impressions *sentimentales* de mon voyage“ (ebd.; Herv. i. O.). Sie setzen unvermittelt ein und ihnen wird insofern Episodencharakter verliehen, als es vorerst nicht zu einer Beschreibung Wiens kommt, sondern die Beschreibung der Reise unterbrochen wird. Verhandelt wird eine Serie von Zufallsbekanntschaften mit unterschiedlichen Frauen aus Wien; Liebesgeschichten im engeren Sinne sind diese allerdings nicht. In Anlehnung an die dem Vaudeville ähnlichen Passage des Attachés im zweiten Unterkapitel verharren diese Verhältnisse in Wien auch im Komödiantischen und Flüchtigen.

In *L'Attaché d'Ambassade* wurde auf Grundlage des Vaudevilles eine werktheoretische Dramenkritik formuliert. Sie wird in *Les Amours de Vienne* und *Suites du Journal* aufgegriffen. Dies erfolgt zunächst über das Setting der *amours*: Die Verwicklungen mit den Frauen aus Wien sind immer wieder im Umfeld des Theaters angesiedelt. Die Begegnungen finden in Wiener Schauspielhäusern statt und ereignen sich stets im Zusammenhang mit Theaterbesuchen;⁹ Theater und Drama sind außerdem Gesprächsthema. Im Unterkapitel zum Attaché wird die Gattung des Dramas als zentrierte Werkform in Form der Parodie ausgeleucht.

8 „Tu ne m’as pas encore demandé où je vais: le sais-je moi-même? Je vais tâcher de voir des pays que je n’aie pas vus“ (*VO*, 178).

9 „[O]n est frappé par la prolifération des théâtres. Il ne les décrit pas davantage et il n’en détaille pas les représentations, mais ils sont là partout et toujours.“ (Bonnet: „Vienne dans l’imagination nervalienne“, S. 458)

tet. In Wien wird die antike Dramenkonzeption ebenfalls karikiert. Die Wiener Liebschaften handeln zwar vom Theater und ahmen über die Segmentierung in fünf Unterkapitel eine formalklassische Fünfteilung nach. Die gleichbleibende Betitelung dieser Teile hingegen unterminiert aber sogleich die Idee einer Entwicklung. Die traditionelle Theaterpoetik hat äußerlich Bestand, die Titel formulieren jedoch zugleich eine Absage daran.

Die Handlungsführung der Liebschaften spiegelt diese unterhöhrende Darstellungsweise und führt den Kern formalklassischer Regelpoetik des Dramas ins Absurde, indem die Erzeugung von Spannung sowie Spannungsauflösung fortwährend konterkariert wird: Die einzelnen Liebschaften bahnen sich an, werden unterbrochen, reihen sich aneinander, lösen einander ab, werden schließlich durch eine andere fortgeführt, bleiben letztlich aber in ihrem Fort- und Ausgang nur angedeutet. Wie Bonnet fast in Replik auf die Kritik des Erzählers in *L'Attaché d'Ambassade* – „il n'y a de dénouements qu'au théâtre“ (VO, 182) – antwortend formuliert: „D'un côté comme de l'autre, il n'y avait pas de dénouement véritable: comédie fantaisiste, *Les Amours de Vienne* ne s'achèvent pas.“¹⁰ Auf diese Weise wird die Entwicklung der Erzählung wiederholt zwar mit Spannung versehen, selbst jedoch nie zu Ende geführt. Entsprechend den sich wiederholenden Titeln wird die Stringenz einer sich steigernden Handlungs-dramaturgie zugunsten eines reiterierenden Spannungsknotens preisgegeben.¹¹ Dieser Spannungsknoten hält jedoch nur in Teilen, was er verspricht, und ist daher auch von einer aristotelischen Konfliktklimax zu unterscheiden. Der Erzähler thematisiert dies im Laufe der Wiener Serie selbst: „C'est que le dénouement que tu auras prévu en lisant les premières pages a été suspendu tout ce temps...“ (VO, 210) Das Dramatische als die Konstruktion oder Entwicklung einer Handlungslinearität gründet maßgeblich darauf, dass Spannung aufgebaut wird, die auf einen lösenden Endpunkt zielt. Der Erzähler macht deutlich, dass er um dieses Erzählverfahren weiß,¹² es jedoch explizit ablehnt: „le dénouement véritable échappe“.¹³ Damit erfolgt eine zweifache Missbilligung

10 Ebd., S. 472.

11 Eine Zentrierung der Aufmerksamkeit auf die Konstruktion spannungsgeladener Handlungsknoten wird durch eine Isotopie des Verknüpften, Verknöteten und Kreuzenden erzeugt. Der Erzähler befindet sich mit den Damen im Straßengeäst („au milieu d'une ceinture de promenades“, VO, 206) oder an Knotenpunkten von Straßen und Wegen („leurs allées de lanternes qui s'entrecroisent jusqu'à l'horizon“, ebd.) und bildet damit diese Spannungspunkte semantisch immer wieder nach.

12 Bonnet sieht in der letzten Episode mit einer Frauenbekanntschaft sogar die narrative Umsetzung einer Marivaux-Komödie: „Le dernier épisode des *Amours* se présente et se déroule comme une comédie de salon, à la Marivaux [...] auparavant, il y a eu la mise en place du décor [...], l'action a été lancée sous la forme d'un débat sur le mérite respectif des blondes et des brunes, on assiste à des déplacements, des arrivées, des sorties, bref, rien ne manque au mouvement dramatique“ (Bonnet: „Vienne dans l'imagination nervalienne“, S. 459).

13 Ebd., S. 467.

des dramatischen Genres mit Blick auf dessen Konstruktionsweise, welche zugunsten einer Form des Seriellen als Kontrapunkt zur Spannung des Dramas aufgegeben wird. *Suites du Journal* könnte folglich einen werkkompositorischen narrativen Gegenentwurf darstellen. In diesem Fall müsste hierin die *vérité* des Erzählten zu erkennen sein. Die Episoden zu Wien in Gestalt von *Les Amours de Vienne* und den vier folgenden *Suites du Journal*, die allein titulatativ rekurrent sind, könnten folglich auch eine Form der variierten Wiederholung und Ausgestaltung der angedeuteten Überlegungen aus *L'Attaché d'Ambassade* sein, welche eine Handlungsführung ohne Auflösung, ohne *dénouement*, zur Disposition stellen. Ziel ist es dabei, eine poetische Form der Wahrheit zu finden. Ob und inwieweit ein solches Erzählverfahren und eine solche Werkkomposition ohne Zentrierung und Auflösung sogar im Horizont eines Wahrheitsbegriffs eingelöst werden, leitet die nachfolgenden Überlegungen.

4.1 Präfiguration des Orients: die Wiener Serie

Die Sonderstellung der Serie erklärt der Erzähler einleitend zu den Wiener Kapiteln. Er komme mit diesen Kapiteln einem Versprechen nach, das er dem expliziten Leser, welchem *Voyage en Orient* gewidmet ist, gegeben habe: „Tu m'as fait promettre de t'envoyer de temps en temps les impressions *sentimentales* de mon voyage [...]. Je vais commencer.“ (VO, 201; Herv. i. O.) Dass der Erzähler einer Leseerwartung nachkommen möchte, erscheint angesichts dessen etwas verblüffend, dass er den Romanbeginn mit einer Absage an jegliche Erwartungen einsetzen lässt und dies insofern konsequent fortführt, als er Offenheit, Unbestimmtheit und Zufall zum Prinzip der Reise macht,¹⁴ sodass Vorannahmen wenig Sinn ergeben. Diese Einleitung kommt dem Bruch mit Erwartungen zumindest insofern nach, als mit *Les Amours de Vienne* eine Erzähleinheit folgt, die im Verhältnis zum Vorhergegangenen in ihrer Qualität anders gelagert ist und daher bisherige Referenzschemata aufkündigt. Differenzkriterium scheint das *sentiment*, die Empfindsamkeit, zu sein. Über die Titulierung dieser Kapitel als *amours* sowie die typographische Hervorhebung von „impressions *sentimentales*“ (ebd.; Herv. i. O.) lenkt der Erzähler das Augenmerk darauf, dass ein affektives Moment Teil der Orientkonzeption ist. Dies verwundert angesichts der nachfol-

14 Vgl. Kap. 2.4, insb. S. 86-93.

genden drei Hauptteile von *Voyage en Orient* wenig, da sie alle in gewisser Weise Liebesgeschichten integrieren – seien es auf Ebene der Rahmenhandlung die Ehe des Protagonisten mit Zeynab in *Les Femmes du Caire* oder die Heiratsabsichten mit Salèma in *Druses et Maronites*, sei es innerhalb von Binnenerzählungen die Liebeserzählung von Hakem (*Histoire du Calife Hakem*) oder schließlich jene in Istanbul, *Histoire de la reine du Matin et de Soliman, prince des génies*. Erstaunlich ist diese Formulierung jedoch in diesem Kontext, da der Erzähler keine Liebesbeziehung eingeht und sein Innenleben sowie Gefühle keine erkennbare Rolle spielen.

Wie bereits in den vorangegangenen Unterkapiteln setzt auch *Les Amours de Vienne* mit einer Gattungsreferenz ein. Trotzdem handelt es sich dabei zugleich um einen ungewohnten Kapitelbeginn, da die Gattungsreferenz positiv besetzt ist: „Je vais commencer. Sterne et Casanova me soient en aide.“ (Ebd.) Im Gegensatz zu den vorherigen indirekten Verweisen auf mögliche Vorläufer, in deren Tradition zu stehen *Voyage en Orient* in Verdacht geraten könnte und von denen es sich zu distanzieren sucht, ist einerseits die explizite Nennung von Casanova und Sterne und andererseits das Bekenntnis zu ihnen eine erstaunliche Wendung. Dem bisherigen Erzählverfahren der gattungstypologischen Selbstbestimmung des Werkes, wonach die Anleihen von Referenzen stets derart stark variiert, verkehrt oder revidiert werden und die daher Zweifel aufkommen lassen, inwieweit es sich um ein Modell handelt, widerspricht der Erzähler an dieser Stelle mit einer eindeutigen literarischen Bezugnahme – zum ersten Mal in *Introduction: Vers l'Orient* –, die er unmissverständlich und affirmativ benennt. Wie ist dieser explizite Kommentar zu verstehen?

Die titelgebenden *Amours* lassen als erste thematische Brücke sowohl zu Sterne als auch zu Casanova eine Entwicklung des *Orient sentimental* durchscheinen: Denn Casanova auf der einen und Sterne auf der anderen Seite stecken, besonders unter Berücksichtigung des Titels der ‚Liebschaften in Wien‘, ein Feld zwischen Empfindsamkeit und Libertinage ab, zu dem sich die Unterkapitelserie offenbar affirmativ verhält. Die Bekanntschaften mit Frauen, welcher der Protagonist in Wien macht, scheinen diese affektiven Verbindungen auszugestalten. Zugleich wird die Wiener Serie aber auch mit dem Reisen selbst kurzgeschlossen – „les impressions sentimentales de mon voyage“ (ebd.; Herv. i. O.) –, sodass der Bezug sich nicht nur thematisch, sondern auch gattungstypologisch begründet. Die erste Rückbindung an Casanova und Sterne ist damit eine, die das Reisegenre und ein gewisses Feld des *sentiment* miteinander verbindet.

Wie die Wortwahl nahelegt, bezieht sich der Erzähler mit diesem Verweis auf Sternes *A Sentimental Journey Through France and Italy* (1768, nachfolgend *A Sentimental Journey*). Mit dem Eintritt in eine literarische Genealogie zu diesem Werk formuliert der Erzähler zunächst einen nicht geringen Anspruch. Sternes Reisetext avancierte zum europaweiten Sensationserfolg und besetzte früh eine paradigmatische Position, da damit ein eigenes Genre etabliert wurde:

das Genre des empfindsamen Romans.¹⁵ „Laurence Sterne hat der Kultur des Sentiments eine Sprache gegeben – und einen Namen, indem er ein Wort für sie erfand: *sentimental*.“¹⁶ Dieses Wort bezeichnet die Bewegung von Gefühlen, welche einer Sehnsucht nachgehen. So entstand „eine sich entfaltende Kultur [...], deren stärkste Metapher seit je die Reise gewesen ist.“¹⁷ Wie nicht nur die Selbstbeschreibung der „*impressions sentimentales*“ (ebd.; Herv. i. O.), sondern auch die Nähe zwischen *sentimental* und den titelgebenden *amours* es nahelegen, greifen die Wiener Kapitel die Empfindsamkeit auf.¹⁸ Vorweg genommen sei allerdings, dass der Erzähler mit der Wahl des Wortes *sentimental* die Leserschaft gezielt in die Irre führt. Tatsächlich bezieht er sich hiermit auf Schillers wirkmächtige Abhandlung *Über naive und sentimentalische Dichtung* (1795/1796). Die Reflexionen zum Naiven und Sentimentalischen werden allerdings erst im Zusammenhang mit den Inselkapiteln erläutert und daher an dieser Stelle nicht weiterverfolgt.¹⁹ Diese Irreführung zeigt sich, recht besehen, vornehmlich auch daran, dass der Erzähler seine Anbindung zu Sterne über ein anderes Merkmal knüpft: Es sei der Stil Sternes, dem er nacheifern möchte – „J'ai envie simple-

- 15 Vgl. Trotha, Hans von: *A Sentimental Journey. Laurence Sterne in Shandy Hall*, Berlin: Wagenbach 2018, S. 8f. Bereits Ende des 18. Jahrhunderts wird der Reisebericht Gegenstand von „literarisch-ästhetischen Formungsversuchen“, denen Sternes *Voyage sentimental* als Vorlage diente (vgl. Hentschel, Uwe: *Wegmarken. Studien zur Reiseliteratur des 18. und 19. Jahrhunderts*, Frankfurt am Main [u. a.]: Peter Lang 2010, S. 17).
- 16 Ebd., S. 35. Sterne hat in seinem Reiseroman über Yorick *sentimental* als Neologismus geprägt und eingeführt, welches daraufhin über den englischen Sprachbereich hinaus wirksam war; im Deutschen hat der Übersetzer Johann Joachim Christoph Bode auf Anraten Lessings hierfür die Empfindsamkeit als Entsprechung gewählt (vgl. ebd., S. 36).
- 17 Ebd.
- 18 Obgleich der Erzähler sich als Adepten Sternes beschreibt, deutet sich auch der Anspruch einer Umwendung an, die sich erst später zeigt, in die Bezugnahme aber von Anfang an subtil eingebettet ist: Ein viel zitierter und weithin bekannter Auszug des Reiseberichts von Yorick beschreibt, wie er sich beim Kauf eines Handschuhpaares mit der Verkäuferin auf eine latent erotisierende Verkaufsverhandlung einlässt. Er bezeichnet sie mehrfach als Grissette. Der Erzähler spielt darauf zweifach an: Gleich die erste Frau, mit welcher der Protagonist in *Voyage en Orient* in Kontakt tritt, grenzt sich von diesem Typus ab: „elle a voulu payer sa place, me déclarant qu'elle n'était pas une *grisette*“ (VO, 204; Herv. i. O.). Später wiederum bezeichnet er – erneut mithilfe einer Verkehrung ins Negative – die Frauen Wiens als ‚nicht-grisettes‘: „Ici, les arrangements se font en trois jours, et l'on sent dès le premier que la femme céderait si elle ne craignait pas de vous faire l'effet d'une *grisette*“ (VO, 208; Herv. i. O.). Die zweifache typographische Markierung ist auffällig und betont eine mögliche Rückbindung an Sterne, da das Wort gebräuchlich und bekannt war (literarisch belegt ist es seit 1665 und war in der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts im gängigen Gebrauch, wie die Zitatbeispiele von Balzac, Gautier und Flaubert belegen, vgl. „grisette“, in: *Le Grand Robert de la langue française*, Bd. 3: *Enti-Incl*, Paris: Dictionnaires Le Robert ¹⁰2001, S. 1558B). Weder bei Sterne noch in *Voyage en Orient* entwickelt sich hieraus eine nähere Bekanntschaft.
- 19 Vgl. Kap. 6.3. Da die Setzung des Wortes *sentimental* in der Nähe von Sterne einer Irreführung dient und damit im Grunde auf Schillers Abhandlung Bezug genommen wird, bleibt die Erörterung zu Konvergenzlinien mit Sterne gegenüber jenen mit Casanova reduziert.

ment de te conseiller de les [Sterne et Casanova] relire, en t'avouant que ton ami n'a point le style de l'un [Sterne] ni les nombreux mérites de l'autre [Casanova]" (ebd.). Es bleibt zunächst etwas unklar, was der Erzähler meint, wenn er sich auf den nachahmungswürdigen Stil Sternes beruft.²⁰ Ungeachtet dessen steht der Verweis auf Sterne vornehmlich im Horizont seines Reiseromans.

Traditionsbildend war Sternes Reiseroman aufgrund seines exemplarischen Charakters für das Genre der Empfindsamkeit, aber auch mit Blick auf Erzählkonstruktion andererseits, die Aufsehen erregte.²¹ Sein Schreiben war folglich nicht nur ex negativo stilbildend – als parodistisch-ironischer Bruch mit der Tradition –, sondern er setzte auch einen eigenen Kompositionsstil in seinen Werken um, weshalb *A Sentimental Journey* gleichfalls als paradigmatischer Text innerhalb der Gattung des Romans steht, sodass sich der Erzähler, der mit *Introduction: Vers l'Orient* wiederum deutlich einen narrativen Dichtungsentwurf vorzulegen scheint, sich aber zugleich erkennbar von Mustern abgrenzt, an dieser Stelle möglicherweise in diesem gattungsbezogenen Sinn an Sternes Erzählstil anlehnt. Hauptkennzeichen der Narrativik Sternes ist, dass die Erzählchronologie an den Assoziationen des Erzählers ausgerichtet ist und keine kausale Handlungsfolge aufweist.²² Dass Sternes Erzählkomposition sich von einer Handlungslinearität distanziert, könnte dem Erzähler – so wie das Arrangement und die Komposition in München –²³ als formalkompositorische Annäherung dienen. Der Reiseroman sowie frühere Werke Sternes (insbesondere *The Life and Opinions of Tristram Shandy, Gentleman* [1759-1769], in dessen Kontinuität jener Yoricks steht) werden aus diesem Grund mit Romanen der Moderne in Verbindung gebracht, die dem Lemma des *stream of consciousness* zugerechnet werden.²⁴ Sterne und sein Werk stehen emblematisch für eine Romanform, wel-

20 In einem berühmten Essay hat sich Viktor Šklovskij mit Laurence Sternes Prosa auseinandergesetzt. Er zeigt an *Tristram Shandy* (im Original: *The Life and Opinions of Tristram Shandy, Gentleman*, 1759-1767) die Funktionsweise des parodistischen Romans. Eine Anknüpfung an Sterne könnte auch in dessen versierter Parodie gründen (vgl. ders.: „Der parodistische Roman. Sternes *Tristram Shandy*“, in: Jurij Striedter [Hrsg.]: *Russischer Formalismus. Texte zur allgemeinen Literaturtheorie und zur Theorie der Prosa*, München: Fink 1994, S. 245-299).

21 Interessant ist, dass der Erzähler im zweiten Fall, als er sich über die Frauen in Wien allgemein als *grisettes* auslässt, auch auf einen formalkompositorischen Begriff rekurriert, indem er die Verhältnisse zu ihnen als ein Arrangement bezeichnet, was einen weiteren Anknüpfungspunkt an Sterne darstellen könnte: „Ici, les arrangements se font en trois jours, et l'on sent [...] que la femme céderait si elle ne craignait pas de vous faire l'effet d'une *grisette*“ (ebd.; Herv. i. O.).

22 Vgl. Nünning, Vera: „Sterne“, in: *Harenbergs Lexikon der Weltliteratur. Autoren – Werke – Begriffe*, Bd. 5: *San–Z*, Dortmund: Harenberg Lexikon-Verlag 1989, S. 2746A-B, hier: S. 2746B.

23 Vgl. S. 165-169.

24 Virginia Woolf selbst formulierte das Spezifikum der Narrativik Sternes als eine Art Bewusstseinsstrom, es verwundert daher nicht, dass sie – und auch James Joyce – häufig mit Sternes Art und Weise, die Handlung zu strukturieren, in Verbindung gebracht werden (vgl. Nünning: „Sterne“, S. 2746B). In einer Einleitung zu einer Ausgabe von *A Sentimental Journey* von 1928

che – ungeachtet der Einkleidung in eine wie auch immer geartete Handlung – die Reflexionen ihrer Protagonisten zum Gegenstand haben. Und sie stehen für den Beginn einer neuartigen Erzählweise, die den Roman als Gattung schärfte. Zu erwägen wäre daher, ob nicht in Einklang mit den narratologischen Überlegungen, welche bislang in *Introduction: Vers l'Orient* ausgestellt wurden, und angesichts der deutlich zur Schau getragenen Absage an das Genre des Dramas ein möglicher Anknüpfungspunkt von *Suites du Journal* an Sterne auch einer sein könnte, der die Konstruktionsweise von *Voyage en Orient* erhellt und die Betonung auf die Reflexionen des Protagonisten legt. In dieser Perspektive wäre *Introduction: Vers l'Orient*, das eine Metaerzählung in Auseinandersetzung mit anderen Texten, Bildern und Dichtungstheorien darstellt, auch als eine Reflexion im Sinne Sternes zu verstehen, insofern als die Erzählinstanz selbst ihre poetologischen Reflexionen ausstellt.

Ein Grund für den Rückgriff auf Sterne ergibt sich vermutlich auch aus der Art und Weise, wie er die paradigmatische Wende im Genre der Reiseliteratur umgesetzt hat. Denn gemeinsam ist beiden Reisetexten ihr Umgang mit der eigenen Tradition: Gleich *Voyage en Orient* grenzt sich *A Sentimental Journey* von seinen Vorlagen ab. Dies gilt insbesondere für den Grand Tour, aber auch für namhafte Vorgänger wie Defoes *Robinson Crusoe* (1719), welches parodiert wird.²⁵ Der Umgang und teilweise Bruch mit den Vorläufern des Reisegenres verbindet beide Reiseromane; auch Sterne bricht mit der Tradition in aller Regel im Modus der Parodie und des Sarkasmus. Aus diesem Blickwinkel wird die Verknüpfung von *Les Amours de Vienne* zum Vaudeville und der Parodie in *L'Attaché d'Ambassade* erneut aktualisiert: Auch dort ist der Protagonist als Attaché eine Figur des gehobenen Bürgerlichen und ähnelt dem *gentleman*-Protagonisten Sternes. Besonders subtil flicht der Erzähler diese Gemeinsamkeit mit Sterne ein, da

beschreibt Virginia Woolf Sternes Wirkmacht und seine Position als paradigmensetzenden Autor, der mit Traditionen und Schreibkonventionen bricht. Die Reisebeschreibung bestehe durch eine drastische Konventionslosigkeit, welche die Vorstellung dessen, wie ein Roman verfasst sei, sprengt, in der Konstruktionsweise allerdings einer Logik der Realität nahestehe: „It is a world in which anything may happen. [...] The very punctuation is that of speech, not writing, and brings the sound, the associations, of the speaking voice in with it. The order of the ideas, their suddenness and irrelevancy, is more true to life than to literature.“ (Dies.: „Introduction“, in: Sterne, Laurence: *A Sentimental Journey through France and Italy*, London: Oxford UP 1967, S. v-xvii, hier: S. vii.) In gleicher Weise scheint der Erzähler in *Introduction: Vers l'Orient* zu verfahren, welches als ein scheinbar gängiger Reiseroman inszeniert wird, tatsächlich aber mit jeglichen Gattungskonventionen bricht, dabei aber dennoch auf Handlungsebene eine realitätsgetreue Reise darzustellen scheint. Für eine begründete Nähe zwischen der Narrativik der ‚klassischen Moderne‘ im Sinn dieser Referenzautoren einerseits und Nervals Erzählweise andererseits spricht, dass es eine dominante Forschungslinie gibt, welche Nerval und Marcel Proust in eine unmittelbare Beziehung zueinander setzt. Auch in diesem Fall ist es Marcel Proust, der diese Verbindungslinie stiftet (vgl. ders.: „Sur Nerval“, in: *La Nouvelle Revue Française* 12 [1953], S. 1138-1144).

25 Vgl. Nünning: „Sterne“, S. 2746B.

er sich selbst als parodistischer Nachahmer von Sterne inszeniert und das Prinzip übertriebener Verkehrung zum Vergleichsmoment macht, mit dem er sich zu Sterne in Beziehung setzt:²⁶ „ton ami n'a point le style de l'un [Sterne] ni les nombreux mérites de l'autre [Casanova], et [...] à les parodier il compromettrait gravement l'estime que tu fais de lui.“ (Ebd.) Während der Protagonist bislang bekannte Vorläufer der Reiseliteratur parodistisch unterwandert hat, soll der affirmative Rückbezug auf Sterne und Casanova nicht ironisch gebrochen sein. Mit Blick darauf, dass der Erzähler sich allerdings durchgängig als ein grundsätzlich unverlässlicher gezeigt hat, erscheint dies wenig glaubhaft. So bleibt zu prüfen, in welcher Weise sich der Erzähler zu Sternes Stil verhält.

Im Fall Casanovas bezieht sich der Erzähler nicht auf den Stil, sondern er führt dessen „nombreux mérites“ (ebd.) an. Mit dieser Formulierung bleibt mehr noch als bei der Stilimitation Sternes im Vagen, worauf der Verweis auf Casanova gründet. Mehrere Parallelen der beiden Werke könnten damit gemeint sein. Eine erste ergibt sich aus einer speziellen Verflechtung von Werk und Autor. Zunächst ist *Histoire de ma vie* (1822) ebenfalls dem Bereich der Autofiktion eines Reisenden zuzurechnen.²⁷ Casanova kann womöglich als eine Figur des ‚ewig Reisenden‘ gelten, insofern als er außer- wie binnenfiktional das Reisen als eine Lebensform verkörperte.²⁸ Diese Perspektive knüpft an die eigentümliche Selbstbeschreibung des Protagonisten an, der in der Romaneröffnung seine Reise als *pérégrinations* beschreibt und damit auch auf eine Reiseform des sich grundsätzlich im Ausland Befindens bezeichnet. Schließlich ergibt sich eine Nähe dadurch, dass Paris (1750-1752, 1757-1759, 1761, 1783) und Wien (1753, 1766, 1783, 1784) sowie der Orient (1741, 1745) zu Casanovas mehrfach bereisten Orten zählen.

26 Daniel Sangsue verortet besonders auch mit Blick auf Sterne *Les Amours de Vienne* im Genre des Parodistischen: „Cela ne revient pas à dire que le Voyage dans son ensemble doit être considéré comme parodique. Il ne fait pas de doute cependant que toute sa première partie („Introduction: Vers l'Orient“) adopte un tel narratif, en particulier la section [...] ‚Les Amours de Vienne‘, où le narrateur nervalien [...] s'inscrit explicitement dans le sillage de Sterne.“ (Ders.: *Le récit excentrique. Gautier, de Maistre, Nerval, Nodier*, Paris: Corti 1987, S. 356)

27 Casanovas Memoiren werden erst postum veröffentlicht (1822 in deutscher Übersetzung). Der Originaltext des Französischen erschien erstmals zwischen 1960 und 1962. *Histoire de ma vie* trug in der ersten Übersetzung aus der deutschen Erstausgabe den Titel *Mémoires du Vénitien Jacques Casanova de Seingalt*, weshalb darauf häufig mit dem Titel *Mémoires* verwiesen wird. Nachfolgend wird im Rückgriff auf die *Pléiade*-Ausgabe Ersterer verwendet.

28 Eine vollständige Auflistung über alle Aufenthaltsorte Casanovas findet sich im Bildband: Krätz, Otto/Martin, Helga: *Casanova. Liebhaber der Wissenschaften*, München: Callweg 1995, S. 168f.

Casanovas Lebensbericht besticht durch eine beeindruckende Vielzahl an literarischen, künstlerischen, philosophischen, religiösen und (para-)wissenschaftlichen Kenntnissen.²⁹ Eine besondere Rolle spielen dabei bedeutende literarische Referenzwerke: „Casanova a lu tous les grands textes de son temps et a largement étudié les grands textes antérieurs.“³⁰ Er flicht zahlreiche namhafte, modellgebende Werke in *Histoire de ma vie* ein und zeigt, dass er sich zu den bedeutenden Diskursen der Aktualität reflektierend ins Verhältnis setzen kann. Als bemerkenswert gilt, dass er dies auch unter Berücksichtigung von Klassikern und der Antike vermag. Gleiches unternimmt der Erzähler des *Voyage en Orient*, zum einen mit Blick auf die Reiseliteratur, zum anderen aber auch auf andere Autoren, Texte und Dichtungstheorien von besonderer Wirkmacht, wie sich vor allem in Wien zeigen wird.

Hinzu kommt, dass Casanovas Werk nicht nur als beeindruckendes Zeugnis einer bestimmten Zeit gilt, sondern als solches derart paradigmatisch geworden ist, dass es zur Weltliteratur gehört.³¹ Sich mit Casanova auf eine Stufe zu stellen bedeutet demnach, mit einem Vielleser und Kenner der antiken und modernen Literatur einerseits sowie mit einem Autor andererseits gleichzuziehen, der ein Werk vorgelegt hat, das zu einer epochalen Signatur avanciert ist. Casanova gelingt es, indem er auch als politischer und philosophischer Denker hervortritt,³²

29 Vgl. Manfrin, Frédéric: „Casanova ou l'appétit vient en lisant“, in: Marie-Laure Prévost/ders. (Hrsg.): *Casanova. La passion de la liberté*, Paris: Bibliothèque nationale de France/Seuil 2011, S. 184-193, hier: S. 188: „Des lectures éclectiques, mais un goût profondément classique. S'il n'aime pas les romans, si les ouvrages de religion lui tombent des mains, Casanova dévore avec avidité des livres de poésie et de théâtre, mais aussi d'histoire, de physique, de philosophie... C'est un gros lecteur, que voyage avec beaucoup de livres.“

Auch hat eine nicht unbedeutende Forschungslinie die umfangreiche Breite an Kenntnissen und Lektüren, die sich in *Voyage en Orient* wiederfinden, freigelegt (für die zentralen Referenzwerke vgl. Pichois: „Notice. Voyage en Orient“, S. 1378f.). Zeugnis hierfür legen die seitens des Autors geführten „Carnets de Voyage“ ab, die Skizzen und Notizen Nervals zu sowie vor, auf und nach den Reisen in den Orient versammeln (vgl. ders.: *Le Carnet du Caire*, in: ders.: *Œuvres complètes*, Bd. 2, hrsg. v. Jean Guillaume/Claude Pichois, Paris: Gallimard 1984, S. 843-863). Als Fragment überlieferte Schriftstücke, aber auch einige Artikel, die in unterschiedlichen Zeitschriften erschienen sind („Peinture des Turcs“ in *L'Artiste* am 16. Juni 1844, „De la vie domestique chez les Égyptiens“ am 7. und 14. sowie „La fête de Mahomet“ am 28. Oktober 1849 in *La Silhouette*), dokumentieren ein (kultur-)wissenschaftlich informiertes Interesse Nervals am Orient (vgl. ebd., S. 869-881).

30 Manfrin: „Casanova ou l'appétit vient en mangeant“, S. 189.

31 Casanovas Rang in der Weltliteratur ist in solchem Maße unbestritten, dass das Vorwort der *Pléiade*-Ausgabe ohne jeden Zweifel mit einem Verweis darauf einleiten kann und dessen Memoiren sogar zu einem der meistgelesenen Werke kürzt: „qui aurait pu croire que son *Histoire de ma vie* allait devenir l'un des textes les plus lus de la littérature universelle?“ (Lahouati, Gérard: „Préface“, in: Casanova de Seingalts, Giacomo Girolamo: *Histoire de ma vie*, Bd. 1: 1725-1757, hrsg. v. ders./Marie-Françoise Luna, Paris: Gallimard 2013, S. IX-XXVIII, hier: S. IX).

32 So wie auch *Introduction: Vers l'Orient* als programmatisches Vorwort angelegt ist, entwickelt Casanova seine politischen Theorien in dem Vorwort, welches den Erinnerungen an seine Liebschaften vorausgeht, sodass eine werkkompositorische Analogie entsteht: „Il s'appuie

anhand zahlreicher einflussreicher Personen seiner Zeit ein gesamtgesellschaftliches sowie ideengeschichtlich grundiertes Gesamtporträt zu zeichnen. Von namhaften Philosophen und Denkern wie Voltaire und Rousseau über bedeutende Herrscher und Könige wie König Ludwig xv. oder Zarin Katharina II. bis hin zu den Päpsten Benedikt XIV. und Clemens XIII. reicht das Figurenarsenal. Deshalb gelten seine Erinnerungen als ein beeindruckendes, umfassendes soziohistorisch-kulturelles Zeitzeugnis seiner Epoche: „Casanovas Lebensgeschichte ist in kulturhistorischer Hinsicht von einer schier unerschöpflichen Ergiebigkeit, da sie ein monumentales Fresko des politischen und gesellschaftlichen Lebens des Zeitalters vor der Französischen Revolution darstellt.“³³

Entsprechend erscheint *Introduction: Vers l'Orient* als das Gemälde einer Gesellschaft der Künste. Das eingangs erwähnte Tableau, als welches der Erzähler *Voyage en Orient* einführt, stellt kein Gesellschaftsbild wie Casanovas Memoiren dar, aber die zahlreichen namentlichen Erwähnungen von einflussreichen Schriftstellern, Texten, Theorien, Bildern und Denkern entwerfen ein kunst- und literaturtheoretisches sowie ästhetisches Ensemble; ihre Figuren stammen entsprechend vornehmlich aus einer literarischen oder bildlich konfigurierten Gesellschaft. Die Verweise des Erzählers beschränken sich weitestgehend auf Literatur und Bildkunst; in *Introduction: Vers l'Orient* sind die Eigennamen jeweils jene von Autorinnen und Autoren sowie Komponisten und Werktitel. Ihre Nennung wird in der Wiener Serie ins Extreme geführt – wie es die einleitende Rahmung des Kapitels bereits selbst vorwegnimmt: In diesen wenigen Sätzen schließt der Erzähler an Sterne an und sogleich folgt James Cook. Dies ist nur der Anfang einer durchgängigen Erwähnung von Künstlern und Dichtern. Ein Name reiht sich an den nächsten; auch sind Werkzitate in die Reisedarstellung eingelassen und einzelne Kunstschulen werden erwähnt. In der Weise, wie Casanovas literarisches, gesellschaftliches, interkulturelles sowie wissensdiskursives Verweissystem einen anspruchsvollen Deutungshorizont des *Ancien Régime* liefert, zielen die zahlreichen Nennungen aus Literatur und Musik – Gemälde wie in *Un Jour à Munich* finden in der Wiener Serie zwar keine Erwähnung, doch zwei Bildhauer werden aus dem Feld der plastischen Kunst genannt – in *Introduction: Vers l'Orient* auf eine umfassende Skizzierung der kunst- und literaturtheoretischen Diskurse der Zeit. Texte und Texttraditionen einerseits sowie literarische Bilder und ihre Darstellungstraditionen andererseits sind demnach die Gestalten des ‚Freskos des Zeitalters nach der Revolution‘, welches *Voyage en Orient* in Fortführung von Casanovas ‚Fresko vor der Revolution‘ gibt.³⁴

d'ailleurs largement sur le Léviathan de Hobbes pour développer dans la préface ses propres théories en matière de sciences politiques.“ (Manfrin: „Casanova ou l'appétit vient en lisant“, S. 189)

33 Mellein, Richard: „*Histoire de ma vie*“, in: *Kindlers Literatur Lexikon online*, o. S.

34 Ebd., o. S.

Zwar war Casanova ein Vielreisender, sodass eine unmittelbare Nähe zu *Voyage en Orient* als Reisebericht resultiert; da sein Werk jedoch ein kulturelles und soziohistorisches Gemälde seiner Zeit ist, scheint die Rückbindung, wie auch bei Sterne, mitunter darauf zu gründen, dass der Reisebericht nicht recht eigentlich als solcher zu bewerten ist. So wie Sternes Werk den Anschein einer Reise hat, aber der Ausstellung philosophischer Reflexionen dient, ist auch *Histoire de ma vie* nicht recht dem Genre der Reiseliteratur zuzurechnen: Die Leserschaft erfährt kaum etwas über die bereisten Länder, Städte und Orte.³⁵ Dies gilt in dieser Schärfe nicht für die nachfolgenden Kapitel von *Voyage en Orient*, in welchen Sitten, Brauchtum, Gebäude, Städte und Denkmäler, die nachweislich gut recherchiert sind, immer wieder eine Rolle spielen. Doch stellt der Erzähler, wenn nicht *Voyage en Orient*, so doch mindestens *Introduction: Vers l'Orient* als zunehmend sich programmatisch erweisendes Vorwort, in eine direkte Filiation mit Werken, die zwar formal eine Reise nachzeichnen, deren Wert und Anerkennung allerdings in einem anderen Feld liegen, sodass Nervals Orientreise immer mehr als ein Werk in Erscheinung tritt, dessen Reiseentwicklung nur das Dekor bildet. Im direkten Vergleich mit Casanovas Autofiktion scheint mindestens *Introduction: Vers l'Orient* eher eine gattungs-, kunst- und literaturtheoretische sowie wissenspoetologische Entsprechung seitens der Debatten der französischen Romantik zu sein.

Ausgehend von der Perspektivierung von *Introduction: Vers l'Orient* als eine kunsttheoretische Reflexion im Literarischen ergibt sich eine weitere Achse der Strukturanalogie dieser ‚nicht-Reisetexte einer Reise‘: Beide Werke sind gattungshybrid konstruiert. „*Histoire de ma vie* [...] n'a cessé de prendre des formes aussi diverses qu'est étendu son champ de curiosité, qu'il s'agisse du roman, du dialogue philosophique, du théâtre, ou de l'intérêt pour les mathématiques et les questions de politique.“³⁶ So wie in *Introduction: Vers l'Orient* eine Serie an Reisegenres adaptiert (Grand Tour), nachgeahmt (Rousseaus *Les Rêveries du Promeneur solitaire*), anzitiert (fantastische Reisen) oder parodiert (spätaufklärerische Bildungsreise) werden, changieren die Memoiren Casanovas innerhalb mehrerer Textgenres. Diese Gattungsvermischung wird in beiden Texten weniger formal umgesetzt, als vielmehr in einem Erzählfluss scheinbarer Kontinuität über den Gegenstand des Verhandelten konstruiert.

Vor dem Hintergrund dieser strukturellen Parallelen und der anerkennenden Anbindung an Casanova scheint der Erzähler einen eigenen narrativen Entwurf in Anlehnung an ihn vorzulegen. Angesichts des Umfangs – *Histoire de*

35 „Ce qui ne veut pas dire qu'*Histoire de ma vie* doive se lire comme un immense récit de voyage. Sur tous ces pays, ces villes, traversées, ces longs chemins à parcourir, on n'apprend à peu près rien de leurs caractéristiques, de leur situation géographique ou de leurs attraits.“ (Thomas, Chantal: „Une passion de la liberté“, in: Marie-Laure Prévost/dies. [Hrsg.]: *Casanova. La passion de la liberté*, Paris: Bibliothèque nationale de France/Seuil 2011, S. 10-15, hier: S. 11)

36 Ebd., S. 12.

ma vie zählt mehrere Bände – mag der Versuch eines literarischen Ebenbilds im Rahmen von fünf Unterkapiteln übermütig erscheinen. So wäre zu erwägen, ob Wien als Miniatur des Orients nur einen Vorgeschmack auf ein umfangreicheres (literarisches) Panorama gibt, welches die drei nachfolgenden Hauptteile von *Voyage en Orient* noch zeichnen werden. Denn in ihrem Umfang stehen sie quantitativ Casanovas Werk nicht nach. Naheliegend ist jedoch auch, dass der Erzähler sich mit der Serie der Wiener Kapitel lediglich auf bestimmte Episoden von Casanova bezieht, wie jene aus Paris:

[S]a prédilection pour Paris, capitale de l'imposture, de la mode, – ville où il est facile de s'inventer une identité, de se moquer du vraisemblable, de faire de sa vie une fête, ville surtout où les libertins sont riches et audacieux, les femmes insolentes, spirituelles et capables d'une indépendance inconnue en Italie.³⁷

Spiel mit Identitäten, Täuschung und Spiegelung, Feste, Theater und Libertinage, Frauen als schillernde Figuren zwischen Treue, Ergebenheit und Loyalität einerseits, Frivolität, Unabhängigkeit und Nonchalance andererseits konturieren recht exakt die Handlung von *Les Amours de Vienne* und *Suites du Journal*. Auch wenn der Erzähler sich im ersten Satz von *Voyage en Orient* als ein Pariser Tourist vorstellt, könnte dies eine frühe und recht deutliche Anbindung an Casanova darstellen, denn Casanovas Parisepisoden erscheinen wie eine passgenaue Kontrastfolie dazu: Was für Casanova Paris scheint für den Protagonisten Nervals Wien zu sein. Casanova und der Protagonist treten wie Figuren in Erscheinung, die einen Platzwechsel vorgenommen haben. Angereichert wird die Analogie zu Casanova in Paris mittels der Figur von Casanova als Venezianer. Venedig, seine Geburtsstadt und Emblem des Karnevals, ist immer wieder ein Bezugsort: „[D]ie Republik und Stadt Venedig [...] erhebt mit ihrem fast ganzjährigen Karneval, ihren Theatern und ihrer hochangesehenen Prostitution zu lebensvoller Gegenwart“.³⁸ Und so spielt auch für Casanova die Verkleidungskunst eine bedeutende Rolle. Auch dies wird in Wien bedient, wo das Theater und dessen anverwandte Themen des Vortäuschens, des Identitätenwechsels sowie seine komödiantischen Gattungsformen einen eigenen Schwerpunkt der Handlung ausmachen. Verkleidungen sind einerseits an den Raum des Theaters rückgebunden, werden andererseits aber auch stets mit Frauen korreliert und erscheinen damit eine geeignete Vorlage für *Les Amours de Vienne* im Stil Ca-

37 Ebd., S. 13.

38 Mellein: „Casanova de Seingalt“, in: *Kindlers Neues Literatur Lexikon*, Bd. 3: *Bp–Ck*, hrsg. v. Walter Jens, Ulm: Spiegel 1989, S. 684A–686B, hier: S. 685A. „Republik und Stadt Venedig erscheinen hier am Ende der Epoche der politischen Unabhängigkeit, in einer Zeit des allmählich verlöschenden Glanzes. Mit ihren Theatern und ihrer hoch angesehenen Prostitution sind sie jedoch ein Lustbarkeits- und Amüsierzentrum von europäischem Rang“ (Mellein: „*Histoire de ma vie*“, o. S.)

sanovas zu sein.³⁹ Die Vertauschungskomödie in *L'Attaché d'Ambassade*, die in Verbindung zu *Les Amours de Vienne* steht, hatte dies bereits angedeutet.

An der Figur Casanova als Venezianer ist auch herauszustellen, dass der Verweis auf den Karneval in Venedig als Saison des Verkleidens keine zufällige Verbindungslinie ist, sondern dies auch zur gattungstypologischen Situierung von *Voyage en Orient* gehört: Die klassische Reiseroute des *giro* der Bildungsreise beginnt mit der Karnevalszeit in Venedig und führt über Bologna zur Adriaküste nach Rom in der Osterzeit und Neapel.⁴⁰ Der Protagonist verkehrt allerdings beständig das Rollenmodell des Bildungsreisenden, sodass er sich zur Karnevalszeit – er war Mitte November in Paris aufgebrochen („un touriste parti de Paris en plein novembre“, *VO*, 173) und hält sich beim Jahreswechsel noch in Wien auf („31 décembre, jour de la Saint-Sylvestre“, *VO*, 212) – nicht in Venedig befindet, dieses aber offenbar indirekt in Wien wieder aufzugreifen scheint. Immerhin führt ihn seine Reiseroute danach tatsächlich über die Adria, allerdings nicht nach Rom, sondern zu den Kykladeninseln, die jedoch insofern innerhalb von *Introduction: Vers l'Orient* gleichermaßen symbolisch aufgeladen sind, als sie den Kulminationspunkt der Reise in Europa darstellen. In dieser Perspektive verstehen sich *Les Amours de Vienne* als eine Neudeutung des Modells der Bildungsreise im Sinne Casanovas, wodurch der mögliche Bildungsanspruch, der in *Route de Genève* noch unbestimmt war, nun als ein bildender im Literarisch-Künstlerischen zu verstehen sein könnte.

Schließlich ist Casanova Stichwortgeber für den Gegenstand von *Les Amours de Vienne*. Denn legt man einen vergleichenden Überblick von Handbüchern und Enzyklopädien für *Histoire de ma vie* zugrunde, so wird Casanova grundsätzlich mit seinen fortwährenden Verwicklungen in Liebesaffären in Verbindung gebracht. Damit stellt sich die Frage, ob *Les Amours de Vienne* auch als Darstellung von Liebschaften oder Konfigurationen der Liebe in einer literarischen Text- und Bildwelt zu verstehen sind. Bedenkt man, dass sich die Kapitelserie in die *Introduction* einfügt, welche sich ihrerseits als eine zeitdiagnostische Galerie vornehmlich literarischer Referenzen im Horizont ihrer eigenen Zeit versteht,

- 39 Bonnet bezeichnet den Karneval als ständige Hintergrundkulisse von *Les Amours de Vienne*: „[L]e Carnaval [...] est scène généralisée“ (ders.: „Vienne dans l'imagination nervalienne“, S. 470). Auch in *Histoire de ma vie* spielt die Motivik des Kleidertauschs und der Verkehrung eine Rolle: „Deux des passions amoureuses qui ont durablement occupé Casanova ont commencé par un travestissement.“ (Delon, Michel: „Uniformes de caprice“, in: Prévost, Marie-Laure/Frédéric Manfrin [Hrsg.]: *Casanova. La passion de la liberté*, Paris: Bibliothèque nationale de France/Seuil 2011, S. 28-37, hier: S. 28)
- 40 Vgl. Meier, Albert: „Von der enzyklopädischen Studienreise zur ästhetischen Bildungsreise. Italienreisen im 18. Jahrhundert“, in: Peter J. Brenner (Hrsg.): *Der Reisebericht. Die Entwicklung einer Gattung in der deutschen Literatur*, Frankfurt am Main: Suhrkamp 1989, S. 284-305, hier: S. 287. Zur Rolle Italiens im Grand Tour vgl. Seta, Cesare de: „Il Grand Tour e il fascino dell'Italia“, in: Rainer Babel/Werner Paravicini (Hrsg.): *Grand Tour. Adeliges Reisen und europäische Kultur vom 14. bis zum 18. Jahrhundert*, Ostfildern: Jan Thorbecke 2005, S. 205-214.

so wäre damit auch der Frage nachzugehen, inwieweit das affektive Moment des Reiseromans, das mit diesem Kapitel eingeführt wird, speziell mit dem überdeterminierten Referenzrahmen zu verstehen ist. Welche Rolle spielen Liebeskonzeptionen für die poetologische und formalästhetische Programmatik des Erzählers? Die Wiener Serie inszeniert sich als eine Auseinandersetzung mit maßgebenden Referenzen im Feld der Liebe. In welchem Kostüm erscheinen sie und was an ihnen wird vertauscht, herausgestellt, fortgeführt oder fallen gelassen? Zu fragen ist dabei einerseits, welche Bild- und Texttraditionen der Liebe in der Literatur an dieser Stelle aufgegriffen werden; andererseits ist zu prüfen, was Liebe in diesem Zusammenhang meint. Ist es eine Ersetzung dessen, was bei Casanova das Gesellschaftspanorama oder bei Sterne eine philosophische Gedankenwelt ist? Im Sinne der Verkehrs- und Pointierungslogik des Karnevals erfährt vermutlich auch das Begriffsfeld der Liebe eine Umdeutung, weshalb *L'Attaché d'Ambassade* als parodistische Episode im Horizont der Kapitelserie in Wien steht. *Les Amours de Vienne* setzt sich jedenfalls zunächst als amouröser Karneval in Szene, der in dieser Entsprechung ein verkehrtes und verdrehtes Abbild einer (literarischen) Gesellschaft darstellen müsste.

Das Vermächtnis einer Autofiktion, die ohne Einbußen ihrer Literarizität zugleich wissensdiskursive Zeitdiagnostik ist, ein versierter Umgang mit antiken sowie zeitgenössischen Werken, ein literarisches Werk als Gattungspastiche und schließlich ein Reisebericht als genretypologische Maske, der Verkehrung, Verwechslung und Vertauschung im Horizont loser Liebeleien zum Thema hat, ergeben eine ganze Reihe an Möglichkeiten und Anhaltspunkten, worin die „nombreux mérites“ (VO, 201) Casanovas im Einzelnen begründet liegen könnten, die der Erzähler stark macht.⁴¹ Anders als bei Sterne, dessen Stil allgemein als Kriterium zur Imitation angeführt wird, verweist die Hinzufügung des Adjektivs der Vielheit im Falle Casanovas darauf, dass sich dessen Werk in der Tat in vielerlei Hinsicht und aus mehreren Gründen zur Nachahmung eignet.

Doch auch ein allgemeiner Bezug auf Casanova gibt deutlich zu verstehen, dass über das Reisegenre hinaus die Parallele zu *Les Amours de Vienne* gegenüber dem expliziten Leser zu spezifizieren nicht für nötig erachtet wird, sondern selbsterklärend zu sein scheint. Tatsächlich gilt Casanova ohne exakte Werkkenntnis als ein paradigmatischer Autor, der zugleich ein Sinnbild darstellt: Über

41 Schließlich kann eine produktionskontextuelle Parallele zwischen Gérard de Nervals *Voyage en Orient* und Casanovas *Histoire de ma vie* ausgemacht werden: Gegen Ende seines Lebens zieht sich Casanova zurück, um seine Memoiren in einer fast viertausend Seiten umfassenden, kunstvoll ausgestalteten Autobiographie niederzuschreiben (ab 1790, er verstirbt 1798). *Voyage en Orient* ist gleichfalls eine zusammenfassende Wiederveröffentlichung von Nervals Reisen, welche nahezu ein Jahrzehnt lang einer fortwährenden Bearbeitung unterlag und in der Gesamtfassung kurz vor seinem Tod erschien. Da es zum Großteil eine Kompilation vorheriger Einzelpublikationen ist, kann es auch in dieser Perspektive wie Casanovas Memoiren als eine Art Rückschau bewertet werden.

seine Werke hinaus ist Casanova von einer historischen Person zu einer emblematischen Figur geronnen.⁴² Seine Memoiren lesen sich, unabhängig von ihrem faktualen Grund, wie die waghalsigen Unternehmen eines Abenteuerhelden. Er steht daher in besonderer Weise im schillernden Feld der Autofiktion. Obwohl der Wahrheitsgehalt seiner Erzählungen weitgehend belegt ist,⁴³ wird er als eine Figur rezipiert. Er ist in besonderer Weise Autor, Protagonist und literarische Typenfigur zugleich: „Casanova, ordonnateur et metteur en scène de la destinée, sélectionne et met en relief plusieurs traits qui deviendront emblématiques et le feront passer de simple aventurier à héros légendaire.“⁴⁴ Damit gelingt es ihm in nahezu einzigartiger Weise, die Grenzen von Faktizität und Fiktion korrodieren zu lassen und die Möglichkeiten der Autofiktion auszustellen, die bis zur Ausbildung eines Emblems moderner Subjekthaftigkeit führen kann, was *Voyage en Orient* mit einem hohen Anspruch versieht, aber möglicherweise auch dessen Ehrgeiz in einer ideengeschichtlichen Perspektive formuliert: Gerade Casanova als eine Figur auf Freiheits- und Sinnsuche, die wesentlich auch für Emanzipation von Kirche und Staat sowie für Individualität und Freiheit steht, verweist auf die Kernszene des Traums des Protagonisten in *Paysages suisses* und das Hissen der Trikolore. Sein literarischer Weltruhm als Figur und seine soziohistorische Wirkmacht als Person geben ein nicht wenig bescheidenes Maß dieser Autofiktion Nervals zu erkennen. Entscheidend dabei ist die Nuancierung, dass es gezielt nicht um eine Nachahmung im Formalen geht: „J’ai envie simplement de te conseiller de les relire, en t’avouant que ton ami n’a point le style de l’un ni les nombreux mérites de l’autre, et qu’à les parodier il compromettrait gravement l’estime que tu fais de lui.“ (Ebd.) Wenn der Erzähler nicht imitiert oder parodistisch nachahmt, so wird mit der Wiener Serie der Anspruch erhoben, eine eigene Werkleistung im Horizont dieser beiden Autoren zu liefern. Der Erzähler rät dem expliziten Leser daher dazu, diese beiden Referenztexte erneut zu lesen und macht sie damit zu ausgewiesenen Kontrastfolien für die Leserschaft. Sie liefern den literarischen Hintergrund für das, was in *Les Amours de Vienne* und den Folgekapiteln verhandelt wird – wobei einschränkend zu bedenken ist, dass der Erzähler seinen eigenen Aussagen für gewöhnlich nicht nachkommt. Eine Persiflage, welche diesen Rückbezug ins Lächerliche zieht, sei aber nicht die

42 Dem Larousse zu Weltliteraturen zufolge wird Casanova in der Aktualität sogar eher als Figur und weniger als historischer Porträtist wahrgenommen: „Aventurier, il est devenu un personnage romanesque et mythique autant qu’historique: le héros des films [...] est aujourd’hui plus célèbre que l’auteur des *Mémoires*.“ (o. V.: „Casanova de Seingalt“, in: *Dictionnaire mondial des littératures*, hrsg. v. Pascal Mougin/Karend Haddad-Wotling, Paris: Larousse 2002, S. 156B)

43 „Face aux efforts des spécialistes pour vérifier l’authenticité des faits souvent étonnants qui constituent le tissu d’*Histoire de ma vie*, Casanova, contre toute attente, se révèle peu mensonger, nullement mythomane. Il n’invente pas de toutes pièces. Mais, bien entendu, il déforme, recrée, passe sous silence, transpose.“ (Thomas: „Une passion de la liberté“, S. 14)

44 Ebd., S. 15.

Intention, wie der unverlässliche Erzähler versichert. Ob der Erzähler letztlich doch verkehrt und ironisiert oder ob die Wiener Kapitel als eine Fortsetzung zu bewerten sind, und unter welchen Aspekten, bleibt daher im Folgenden ebenfalls zu prüfen.

4.2 ‚à la manière du capitaine Cook‘: Struktur der Reise im Traum

Anders verhält es sich mit dem Verweis auf James Cook (1728-1779), der eine kompositorische Rückbindung an die Wiener Serie leistet. Zunächst betont der Erzähler den Episodencharakter der Wiener Serie: Zwar solle der Bericht aus Wien dazu dienen, philosophische Maximen daraus zu ziehen,⁴⁵ doch schon zuvor schwächt er diese Ernsthaftigkeit wieder ab, denn allem voran hätte die Serie *Les Amours de Vienne* die Funktion der Ablenkung und Erheiterung: „Sterne et Casanova me soient en aide pour te *distraine*“ (ebd.; Herv. d. Verf.). Mit dieser Funktionszuschreibung der Ablenkung wird die Zielsetzung der philosophischen Maximen in ihrer Ernsthaftigkeit relativiert. Dies betont auch der Erzähler: Nicht nur grenzt er sich durch die Einlassung einer Episode zur Ablenkung werkkompositorisch vom aristotelischen Erzählprinzip der Notwendigkeit ab, sondern es kommt hinzu, dass er die Wiener Episode explizit als grundlegend unstrukturiert und kompositionslos kennzeichnet: „[J]e prends le parti de te mander au hasard tout ce qui m’arrive, intéressant ou non, jour par jour si je le puis“ (ebd.). Dass sich *Les Amours de Vienne* und die *Suites du Journal* für eine philosophische Lesart anbieten und auf einem Argumentations- oder Entwicklungsprinzip der Logik basieren, wird damit verneint. Hinzu kommt, dass entgegen einer selektiven Auswahl des Erzählten im Sinne eines Relevanzprinzips für die Handlung der Erzähler wahllos darüber berichten wird, was ihm widerfährt. Er macht damit den Zufall, den er ursprünglich für seine Reiseroute beansprucht hatte – „[j]’aime à dépendre un peu du hasard“ (VO,182) –, nun explizit zum Erzählprinzip. Damit hebt er nicht nur erneut das aristotelische Konstruktionsprinzip auf, sondern ein jedes. Welchen Regeln der Komposition diese Erzählung folgt, ist zufallsgeleitet und damit regelfrei. Die Regelpoetik des Erzählers bei Nerval ist und bleibt eine Zufallspoetik.

Dieses Zufallsprinzip als Struktur der Handlungs- und Erzählebene der Reise wird mit einem reiseliterarischen Stichwortgeber verknüpft, welcher die

45 „Mais enfin, [...] il s’agit surtout de te servir en te fournissant des observations où ta philosophie puisera des maximes“ (VO, 201).

dritte ausdrückliche Referenz einleitend zu *Les Amours de Vienne* darstellt: „à la manière du capitaine Cook“ (ebd.). Anders als bei Sterne und Casanova ist dieser Bezug dezidiert narratologisch, denn auf Handlungsebene bieten die Schiffsreisen Cooks im Pazifik keine Anknüpfung.⁴⁶ Mehr noch, der Erzähler stellt mit Nachdruck sein Desinteresse an der Thematik aus, indem er Cooks Entdeckungsreisen lakonisch auf eine Aneinanderreihung uninteressanter Details reduziert, die nicht einmal eine Handlungskette ergeben: „Cook [...] écrit avoir vu un tel jour un goéland ou un pingouin, tel autre jour n'avoir vu qu'un tronc d'arbre flottant“ (ebd.). Es ist folglich die Art und Weise, wie Cook berichtet – „à la manière“ (ebd.) –, welche die Wiener Kapitelerie prägt.

Einen Anknüpfungspunkt an Cook stellt die Tatsache dar, dass *Les Amours de Vienne* und die *Suites du Journal* in der Form der Darstellung den Berichten des Kapitäns insofern nachgebildet sind, als sie im Stil eines (Bord-)Tagebuchs verfasst sind:⁴⁷ „Le 21. — [...]“ (ebd.), leitet unvermittelt die Erlebnisse in Wien ein. Diese formale Strukturierung des Erzählten in der Form von Tagesskizzen oder (Bord-)Einträgen wird in den nachfolgenden Kapiteln aufrechterhalten. Doch getreu dem Grundsatz des Zufalls ist auch diese Form der Strukturgebung eine scheinbare. Zunächst fällt auf, dass die Daten nicht mit Monats- oder Jahresangaben versehen sind. Außerdem werden sie wahllos gesetzt. Sie geben keine Orientierung in der Zeit, wodurch die Datumsangabe funktionslos wird. Ein möglicher Einwand hiergegen wäre, dass diese Willkür des Datums über anderweitige Informationen des Chronotopos eingehegt wird:⁴⁸ Der Protagonist war im November in Paris aufgebrochen und auf ‚den Einundzwanzigsten‘ folgt in der ersten *Suite du Journal* ein Datum im Dezember – „Ce 7 décembre.“ (VO, 209) –, sodass grundsätzlich der Protagonist in wenigen Tagen von Paris bis nach Wien

-
- 46 *Voyage towards the South-pole and round the world in the years 1772-1775* erscheint im Jahr 1777 noch zu Cooks Lebzeiten. Sie sind eine bearbeitete Version seiner sorgfältig geführten Logbücher. Anders der Bericht seiner dritten Reise, welcher 1784 unter dem Titel *Third voyage to the Pacific Ocean* erscheint und 1789 auf Deutsch von Georg Forster publiziert wird (vgl. Schmitt, Günter: „Cook“, in: *Lexikon der Abenteuer- und Reiseliteratur von Afrika bis Winnetou*, hrsg. v. Siegfried Augustin/Heinrich Pleticha, Stuttgart [u. a.]: Erdmann 1999, S. 68-69, hier: S. 68). Forster wiederum wird die prägende Leitfigur für den romantischen Reisebericht der Romantik deutscher Prägung (vgl. Hentschel: *Wegmarken. Studien zur Reiseliteratur*, S. 95-106).
- 47 Da *Les Amours de Vienne* und *Suites du Journal* in Wien spielen, kann es sich naturgemäß um kein Bordtagebuch im engeren Sinne handeln. Das Format changiert zwischen einem Tagebuch und einer seriellen Brieffolge, als welcher das Kapitel durch die Anrede an den expliziten Leser in Szene gesetzt ist. Diese Form der Textstrukturierung könnte auch eine schlichte formale Anlehnung an Casanova sein, der ein aktiver Briefschreiber war (vgl. Thomas: „Une passion de la liberté“, S. 13).
- 48 Die Terminologie des Chronotopos wird in einer schlichten Definition als makrostrukturelles Element verstanden, um eine Situierung des Erzählten in Zeit und Ort vorzunehmen (vgl. Mecke, Jochen/Wetzel, Hermann H. [Hrsg.]: *Französische Literaturwissenschaft. Eine Einführung*, Tübingen: Narr 2009, S. 68-71).

gereist sein könnte. Dies allerdings erscheint gänzlich unrealistisch;⁴⁹ auch zeigt sich, dass von Wien an die zeitliche Strukturierung mit dieser textinternen Angabe konfligiert. Im weiteren Verlauf zeigt sich zudem, dass die Tagesangaben keine strukturgebende Funktion für die Handlung haben. In der Wiener Serie gehen vermeintliche Tagesberichte über Kapitelgrenzen hinweg, wie sogleich am Ende von *Les Amours de Vienne* gezeigt wird: Das darauffolgende Kapitel setzt mit „Ce 23.“ (VO, 207) ein und greift den Tag und Eintrag auf, der im vorigen Kapitel bereits begonnen hatte: „Le 23.“ (VO, 205). Über die Tagesangaben führt der Erzähler vielmehr ein konkurrierendes System ein, um den Chronotopos zu strukturieren, das im Widerspruch zu den Kapiteleinheiten sowie den Frauenbekanntschaften steht, und auch keine andere Orientierungsfunktion ausübt.⁵⁰ Die Datumsangaben können daher nicht in ihrer ursprünglich strukturgebenden Form verstanden werden, sondern sind gleichfalls Ausdruck eines zufallsgeleiteten Berichts. Sie insinuierten zwar eine geregelte Kontinuität, doch sind sie für den Reisefortgang und die Handlungsentwicklung erratisch, oder stiften zumindest keinen weiteren erkennbaren Sinn für Zeit und Ort des Geschehens.

- 49 Die Reisezeit von Paris bis nach Wien wird vom ersten Moment an verschleiert. Der Aufbruch erfolgt in Paris Mitte November. Daraufhin hält der Reisende in Auxerre und verbringt dort eine Nacht, die allerdings als zwei präsentiert werden („[l]e lendemain notre homme s'éveille à son heure: il a dormi pour deux nuits“, VO, 174). Die darauffolgende Nacht verbringt er in der Kutsche nach Chalon-sur-Saône („[l]e bateau à vapeur part à cinq heures du matin“, VO, 175). Am Tag darauf kommt er abends in Pont d'Ain an („[u]ne patache vient à l'heure citée, et, quatre heures après, le conducteur me dépose sur la grande route avec mon bagage“, VO, 176). Nachts („[à] dix heures du soir, le courrier arrive“, VO, 177) reist der Protagonist per Kutsche bis nach Genf. Am dritten Reisetag setzt er von Genf nach Lausanne über und reist abermals in der Nacht weiter („[p]ensant à dîner, [...] il me fut répondu partout que ce n'était plus l'heure. [...] [J]'ai été charmé de monter dans la diligence“, VO, 185). Am Morgen des vierten Tags kommt der Erzähler in Zürich an („[l]'inégal pavé de Zurich nous éveille à cinq heures du matin“, VO, 187) und am Mittag („[v]ers midi“, ebd.) erreicht er Konstanz. Erneut reist der Protagonist nachts weiter („[l]'hôte du Brochet a fait consciencieusement éveiller en pleine nuit tous les voyageurs destinés à s'embarquer sur le lac“, VO, 190). Den fünften Tag verbringt er ab dem Mittag („[i]l est midi“, VO, 192) in München. Wie lange die Fahrt nach Wien dauert, wird nicht auserzählt. Insofern ist es rein theoretisch möglich, dass der Protagonist Mitte November aufbricht und sich am 21. in Wien befindet, doch erscheinen diese Zeitangaben wie eine weitere Ironisierung des klassizistischen Handlungsprinzips, welches auch eine Einheit der Zeit erfordert und im Zuge dessen die orientierende Vorgabe, die Handlung habe sich in etwa an einem Tag zu ereignen, zum Teil ins Extreme ausschöpft: Der Protagonist reist ausschließlich bei Nacht, kommt kaum zu Schlaf und besichtigt zahlreiche Orte, sodass der Handlungsverlauf der Reise äußerst künstlich und stilisiert erscheint. Im Laufe der Erzählungen aus Wien wird diese theoretische Möglichkeit der chronologischen Passung aufgehoben, indem nicht miteinander vereinbare deiktische Hinweise gegeben werden.
- 50 Das In- und Nebeneinander mehrerer Zeitebenen oder Chronologien sowie die Einlassung divergierender Zeiterfahrungen und -verläufe ist ein bedeutendes Kennzeichen der Narrativik Nervals, das Philippe Destruel umfassend aufgearbeitet hat (vgl. ders.: *L'écriture narrative du temps. L'expérience de la temporalité dans l'œuvre de Gérard de Nerval*, Saint-Genouph: Nizet 2003).

Obwohl die Reiseerzählung bislang auch einen Mangel an Strukturierung der Zeit aufwies, deutet sich mit der Explizierung der Angaben an, dass die Wiener Serie in einer eigenen Temporalität zu verorten ist. Die Logik einer Eigengesetzlichkeit wird dabei nicht nur zeitlich, sondern auch örtlich festgesetzt: Der Titel der Wiener Serie deutet es an. Wäre sie chronologisch oder topographisch relevant in Wien angesiedelt, müsste der Titel *Les Amours à Vienne* heißen. Die Ersetzung der lokalen Präposition bei Städteangaben durch *de* gibt daher auch zu verstehen, dass es sich um Erzählungen aus oder in Bezug auf Wien handelt, nicht aber um eine Situierung des Erzählten in Wien.⁵¹

Es sind also die Berichte Cooks, die als Vorbild zur Komposition dieser Erzählung *à part* dienen. Wie ist dies zu verstehen?

[J]e prends le parti de te mander au hasard tout ce qui m'arrive, intéressant ou non, jour par jour si je le puis, à la manière du capitaine Cook, qui écrit avoir vu un tel jour un goëland ou un pingouin, tel autre jour n'avoir vu qu'un tronc d'arbre flottant; ici la mer était claire, là bourbeuse. Mais, à travers ces signes vains, ces flots changeants, il rêvait des îles inconnues et parfumées, et finissait par aborder un soir dans ces retraites du pur amour et de l'éternelle beauté. (VO, 201)

Die Analogie zwischen Cooks Darstellung und dem eigenen Erzählen illustriert der Protagonist, entsprechend zur zeitlichen Gestaltung der Wiener Kapitel, anhand einer scheinbar wahllosen, zufallsgeleiteten Reihung von Elementen, die Cooks Reise zusammenfassen. An ihrem Ende steht eine belanglose Beschreibung des Meers: „ici la mer était claire, là bourbeuse“ (ebd.). Diese Darstellungsweise gibt aber, so fährt der Erzähler fort, trotzdem etwas zu erkennen: „Mais, à travers ces signes vains, ces flots changeants, il rêvait des îles inconnues et parfumées, et finissait par aborder un soir dans ces retraites du pur amour et de l'éternelle beauté.“ (Ebd.) Inmitten der kontinuierlichen Veränderung des Wellengangs und der Zeichen, die ‚zwecklos‘ oder bedeutungslos erscheinen, zeichnet sich am Ende eine Form ewiger Schönheit ab. Diese sonderbare Konstellation vergänglicher, da in steter Veränderung befindlicher Zeichen einerseits und ein Konzept überzeitlicher, ewiger Schönheit andererseits bilden die beiden Pole eines schwierig zu beschreibenden Feldes, innerhalb dessen eine Komposition des Zufalls am Werk ist. Vermittelt werden die unsinnigen oder unbedeutend erscheinenden Zeichen und das Erkennen einer ewigen Schönheit über einen Traum: „il rêvait des îles inconnues et parfumées“ (ebd.). Er ist der Artikulationsagent, welcher die unverständlichen Zeichen im Wandel auf der einen Seite in einen Bereich überführt, der Ziel der Reise zu sein scheint: „[Cook] finissait par aborder un soir dans ces retraites“ (ebd.). Die bedeutungslosen Zeichen sowie die Ankunft in einem Bereich der ‚reinen Liebe‘ und ‚ewigen Schönheit‘ bilden

51 Zur amimetischen Welt Darstellung in Traumsequenzen von *Introduction: Vers l'Orient* vgl. insb. Kap. 3.1, insb. S. 107–113 sowie Kap. 3.2.

jeweils den Anfangs- und Endpunkt der Reise. Was bedeutet dies für eine narratologische Formbeschreibung?

Die unbedeutenden Zeichen und der fortwährend wechselnde Wellengang beschreiben die bisherige Darstellungsweise von *Introduction: Vers l'Orient*: Scheinbar belanglose, unwichtige oder irrelevante Episoden, Nebenkommentare und -schauplätze erweisen sich als eine bedeutungsvolle Wiederholung. Themen, Reflexionen und Gedankengänge kehren, wenngleich auf unterschiedliche Art und Weise, immer wieder und werden so zu konzeptuellen Momenten des Reiseromans.⁵² Die Konstruktionsweise von *Voyage en Orient* war bisher dergestalt, dass sie wie eine, wenn nicht akzidentelle, so doch zumindest nicht sehr bedeutsame Abfolge von sich zufällig ereignenden Begebenheiten erschien. Was dem Protagonisten scheinbar zufällig widerfährt, wird allerdings getragen von einem kontinuierlichen Wellengang: In der Wiederkehr und Wiederholung entfaltet es sein Sinnpotenzial. Das Treibholz auf dem Wasser, der Pinguin in der Ferne sind akzidentelle Ereignisse, die für den Reisefortgang Cooks belanglos sind, nicht so allerdings in *Introduction: Vers l'Orient*, wo sie stets Symbolträger für die poetologische Auseinandersetzung sind, die der Erzähler mit Blick auf andere Texte, Bilder und Dichtungstheorien leistet. Eben darauf macht der Erzähler mit dem Schreibprinzip der Repetition aufmerksam: In der Wiederholung und veränderten Wiederkehr entwickeln diese Bedeutungslosigkeiten ein Gefüge, das sinnstiftend ist und dessen Untergrund poetologische Fragestellungen sind. In *Introduction: Vers l'Orient* scheinen einzelne Begebenheiten belanglos zu sein und sie haben für sich genommen keine Bedeutung. Doch sie erhalten Zeichen- oder Symbolcharakter, werden zumindest mit einer Bedeutungsebene im literarischen Text versehen, wenn sie als variierte Figurationen einer Reflexion auf literatur- und kunsttheoretische Fragestellungen begriffen werden, auf die sie verweisen. Über die Wiederholung treten sie zueinander in ein Verhältnis und diese Korrelation führt dazu, dass sie mit Bedeutung angereichert werden.

Hieraus erklärt sich die stark repetitive und immer wieder zurückverweisende Struktur von *Introduction: Vers l'Orient* und der Unterkapitel. Wiederholungen auf *discours*-Ebene, wie eine verdeckte Selbstbestimmung des Protagonisten und seines Berichts über Rückbezüge auf literarische Modelle, die sich als trügerisch oder teilgütig erweisen, der wiederholte Rekurs auf Formen der bürgerlichen Bildungsreise, die Gegenüberstellung von dramatischen und narrativen Erzählformen sind nur einige Beispiele dafür. Mit jeder Wiederholung – *sous forme différente* – wird der Gehalt eines Begriffs (Traum, Orient), einer Gattung (Bildungsreise, Typus des Reisenden) oder einer Schreibstrategie (Wiederholung, Kontrastierung) erweitert. Aus diesem Grund werden von Beginn an ein Arsenal von Textmustern, Gattungen und Erzählformen herangezogen, die über die Wiederholungen in unterschiedlichen Formen die vor allem gat-

52 Vgl. für eine summarische Darstellung S. 355-359.

tungstypologische sowie formalkompositorische Programmatik dieses Vorworts zu *Voyage en Orient* zu erkennen geben. Diese Schreibverfahren und Reflexionsgehalte bieten sich, gleich den „flots changeants“ (ebd.), immer wieder in unterschiedlicher Form dar, haben aber die gleiche Funktion. Da sie als lose Elemente vorkommen, erscheinen sie oft als vernachlässigbar, wie dies auch bei Cook der Fall sein mag: „Cook, qui écrit avoir vu un tel jour un goéland ou un pingouin, tel autre jour n'avoir vu qu'un tronc d'arbre flottant“ (ebd.). Doch diese losen Elemente und Details sind nur scheinbar Nebensächlichkeiten, welche – über das Prinzip der Wiederholung in je unterschiedlicher Form – zusammengeführt werden und sich letztlich, in einer bestimmten Konstellation, welcher der Wellengang als Grundkonstante entspricht, als sinnstiftend entpuppen und selbst-reflexiv auf bedeutende Momente hinweisen, um *Voyage en Orient* gattungstypologisch, ästhetisch und poetologisch näher bestimmen zu können.⁵³

Es fällt auf, wie stark auch die Wiener Serie von diesen scheinbar akzidentellen Wiederholungen geprägt ist. Sie haben insofern eine serielle Wiederholung zum Gegenstand, als sie eine Reihe von Begegnungen des Protagonisten mit unterschiedlichen Frauen in Wien verhandeln. Casanova, der mit einem Attribut der Vielzahl versehen wird – „les nombreux mérites“ (ebd.) –, steht für diese Struktur. Außerdem wiederholen sich die Schauplätze der Treffen – zu meist spielen sich die Szenen innerhalb oder mit Blick auf das Theater ab; und auch die Muster des Kennenlernens oder der Trennung sind ähnlich angelegt. Ein wesentliches Beschreibungsmerkmal, das wiederum die Frauen vergleichend miteinander verbindet, ist die Form ihrer Schönheit.⁵⁴ Dieser Serialität von Frauenbekanntschaften und typisierender Beschreibung entspricht die

53 Möglicherweise kennzeichnet dieses Schreiben in Korrespondenzen, die immer wieder neue Konstellationen ergeben, Nervals Œuvre grundsätzlich und erklärt, warum sich Studien anbieten, die mehrere seiner Werke in den Blick nehmen. Deutlich zutage tritt dies in einer Untersuchung von Nervals Gesamtwerk auf strukturierende Themenfelder hin, die Kurt Schärer unternommen hat. Die Leichtigkeit, mit der er die unterschiedlichsten Textzitate problemlos miteinander vereinen kann, lässt die Werke fast als eines erscheinen und zeigt eine erstaunliche Nähe auf (vgl. ders.: *Thématique de Nerval ou le monde recomposé*, Paris: Minard 1968). Der Titel der Studie formuliert sehr passend das System einer sich immer wieder neu formatierenden Zusammensetzung; seine Methode scheint jene der Textkomposition Nervals in *Introduction: Vers l'Orient* zu spiegeln – „un procédé analogique de généralisation“ (ebd., S. 42).

54 Bei den ersten Begegnungen geht der Protagonist auf jeden Schönheitstypus individuell ein und hebt einzelne Merkmale daran hervor: „une charmante fille blonde“ (VO, 202); „— la femme idéale des tableaux de l'école italienne, la Vénitienne de Gozzi, *bionda e grassotta*“ (VO, 203; Herv. i. O.); „elle m'a permis seulement de lui toucher le bras un instant sous son manteau, encore un très beau bras“ (VO, 207); „[c]elle-là ne vaut pas tout à fait l'autre comme beauté, mais elle paraît être d'une classe plus relevée“ (VO, 208). Die zunächst individuellen Beurteilungen werden schließlich in allgemeinere Kommentare überführt: „À Paris les jolies femmes sont si rares qu'on les met à l'enchère; on les choie, on les garde et elles sentent aussi tout le prix de leur beauté. Ici les femmes font très peu de cas d'elles-mêmes et de leurs charmes, car il est évident que cela est commun comme les belles fleurs“ (VO, 209).

Bezeichnung der Kapitel als „*impressions sentimentales*“ (ebd.; Herv. i. O.). Sie scheinen zunächst weniger kohärent, zielführend und ernsthaft zu sein. Doch zusammengenommen und in ihrer Konstellation und Komposition zu- und miteinander entfalten sie ihr Sinnpotential – und erhalten Traumcharakter, wie es mit den geträumten Inseln in Cooks Traum der Fall ist, die aus scheinbar nichtigen Details hervorgehen. Die *amours* stellen einzelne Schönheitskonfigurationen aus, welche mit jeder Wiederholung nuanciert werden und, dem Verfahren der *mise en abyme* entsprechend, in ihrer letzten spiegelnden Wiederaufnahme – der Protagonist trifft auf eine schöne Engländerin – den tiefsten Gehalt der Schönheits- und Liebeskonzeption der Wiener Serie zu erkennen geben. Dies rechtfertigt die Wiederholung: In der Serialität gründet eine gezielte Komposition, welche vermittels Rekurrenzen im vermeintlich Akzidentellen, scheinbar Vordergründigen und wahllos nebeneinander Gestellten einen poetologischen Kern zu erkennen gibt.

Neben den Schönheitstypologien tauchen ferner immer wieder ähnlich gelagerte Fragestellungen und Problematiken auf: Sei dies das Verhältnis zu antiken Werken oder antiker Werkkonzeption im Einzelnen oder die *Querelle des Anciens et des Modernes* insgesamt, oder aber, damit in Verbindung stehend, das Verhältnis von *imitatio* und *innovatio* sowie von Original und Nachahmung, aber auch Mimesis im Horizont von Fiktionalität und Faktualität, und so auch die Situierung gegenüber Vorgängern innerhalb des Genres. Der Entwurf der eigenen Ästhetik und Poetik in diesem Feld, sei dies aus formalkompositorischer, kunst- und literaturtheoretischer oder ästhetischer Perspektive bildet das Revers dazu: Beide gehen aus diesen losen Zeichen, die wiederkehren, hervor. Sie sind die sich stets verändernden Wellen, „*flots changeants*“ (ebd.), welche auf eine sich wiederholende Weise immer wieder kommen und erst anhand ihrer Wiederholung oder auch Verkehrung in ihr Gegenteil – „*ici la mer était claire, là bourbeuse*“ (ebd.) – erkennbar werden. Das Bild der „*flots changeants*“ (ebd.) insinuiert, dass die Kunstfertigkeit der Erzählung darauf gründet, über Wiederholung struktureller, aber in der Form variierender Elemente der Reise ein Netz funktionsanaloger Bilder zu spannen, die einander fortsetzen und erhellen. Dabei rechtfertigt sich die Wiederholung nicht durch sich selbst, sondern ihr Mehrwert gründet darauf, dass sie stets eine Veränderung enthält, die eine Mehrinformation liefert und dadurch dem Ausgangsmotiv eine konzeptuelle Tiefe verleiht – sie ist strukturanalog zu den poetologischen Spiegelungsverfahren, wie der Erzähler sie in Bern im Sinne der *mise en abyme* eingeführt hatte, die den theoretischen Ausgangspunkt dieses Wiederholungsschemas bildet.⁵⁵ Der Traum selbst illustriert dies beispielhaft: Er wird in Genf zunächst mit dem Orient korreliert, in Konstanz mit der Einbildungskraft und der Ausbildung imaginärer Welten, bis er in Wien schließlich eine literarische Ausgestaltung

55 Vgl. Kap. 3.4.

bekommt, die diese Einzelaspekte weiter vertieft. Zu prüfen ist daher, welche Funktion die Wiederholungen in diesem Reiseabschnitt einnehmen und welcher poetologische Gehalt sich an ihnen zeigt.

Aus der Wiederholung scheinbar loser Erzählelemente geht bei Cook ein Traum hervor, der schließlich zu den Bereichen der ‚reinen Liebe‘ und ‚ewigen Schönheit‘ führt. Auf diese Weise ist auch das Traumerlebnis, das Wien darstellt, angelegt: „À Vienne, cet hiver, j'ai continuellement vécu dans un rêve.“ (VO, 230) Auch *Introduction: Vers l'Orient* ist auf diese Weise konstruiert. Mit jeder Wiederholung wird eine weitere Nuancierung jener Aspekte vorgenommen, welche diese Reise in diese Bereiche der ‚reinen Liebe‘ und ‚ewigen Schönheit‘ als eine poetologische näher konturieren. Über die scheinbar unsinnigen, da zusammenhanglosen Zeichen sowie unsteten Formen der ersten Kapitel eröffnet sich also in Wien eine Traumwelt, die als Imaginationsraum hergeleitet wird und den Orient präfiguriert, wie der Erzähler mit der Bezeichnung des „avant-goût“ (VO, 201) zu verstehen gibt. Dieser imaginierte Raum, der den geträumten Inseln Cooks entspricht, führt daran anknüpfend in andere Bereiche. *Pur amour* und *éternelle beauté* kennzeichnen diesen Raum und finden vermutlich nach Wien – auf den Kykladeninseln – ihre narrative Umsetzung. *Les Amours de Vienne* und die vier Unterkapitel *Suites du Journal* entsprechen damit folglich den ‚unbekannten und duftenden Inseln‘ – zumal die fünf Kapitel und unterschiedlichen Frauenbekanntschaften als einzelne Inseln gelten könnten. Die Bereiche der ‚reinen Liebe‘ und der ‚ewigen Schönheit‘ könnten demnach der dritten Erzähleinheit von *Introduction: Vers l'Orient* gelten. Damit stellt sich allerdings auch vor dem Hintergrund der Anbindung an Sterne und Casanova die Frage, inwieweit die Liebschaften in Wien das Themenfeld der Liebe besetzen und ausgestalten, wenn die Bereiche der ‚reinen Liebe‘ erst nachfolgend verhandelt werden. Bemerkenswert ist in diesem Zusammenhang übrigens, dass auch in dieser Strukturanalogie zwischen Cooks Traum und der Komposition von *Introduction: Vers l'Orient* erneut eine Verkehrung vorgenommen wird: Auf die Wiener Kapitelserie, die den Inseln des Traums von Cook entsprechen, folgen in *Introduction: Vers l'Orient* die binnenfiktionalen Inselkapitel: *L'Adriatique* und die Kykladenkapitel.

Der Aufenthalt in Wien stellt folglich einen Traum dar, der aus den ‚unbedeutenden Zeichen‘ und ihrer Wiederkehr im Wellengang hervorgeht. Nicht zufällig wurde daher der Traum mittels der Wolke auch in einer sich wandelnden Form eingeführt. Die Wolke steht sinnbildlich für eine Figur steter Veränderung. Sowohl die vorbeiziehende Wolke in Genf („la forme d'un immense nuage blanc et rouge“, VO, 182) als auch der wechselhafte Wellengang („les flots changeants“, VO, 201) stellen Formen fortwährender Veränderung dar. Beide, Wolke und Wellengang, wandeln sich, haben keine festen Konturen, sind aber die Grundlage dessen, was den Traum hervorbringt und darüber hinaus zu höheren Weihen zu führen scheint. Die Wiener Serie handelt nun von einem solchen Traum – „il

rêvait des îles inconnues et parfumées“ (ebd.). Zu bedenken ist, dass der Traum der künstlerischen Einbildungskraft eine Form gibt. Die Wolke in Genf ist die Verwirklichung des Traums der künstlerischen Schöpferkraft; folglich ist der Traum in Wien eine Ausgestaltung des Ingeniums des Erzählers und zeigt auf, worin dieses besteht.

Ein bemerkenswertes Detail ist schließlich noch, dass in diesem Erzählerkommentar eine Verbindung zwischen dem Reisehalt in Wien und der Reise durch die Schweiz gestiftet wird, der zu verstehen gibt, wie dieser Traum vermutlich strukturiert ist: Eine andere Stelle, an welcher der Erzähler das Wort *impression* verwendet – so werden *Les Amours de Vienne* bezeichnet: „les impressions sentimentales de mon voyage“ (ebd.; Herv. i. O.) –, findet sich in *Le Lac de Constance*:⁵⁶ „Aussi bien, c'est une impression douloureuse, à mesure qu'on va plus loin, de perdre, ville à ville et pays à pays, tout ce bel univers qu'on s'est créé jeune, par les lectures, par les tableaux et par les rêves.“ (VO, 189) Der Erzähler ist von Konstanz enttäuscht. Diese Enttäuschung gründet darauf, dass er seine Darstellung an Werken und Bildfeldern und Formen der Einbildungskraft bemisst – „Le monde qui se compose ainsi dans la tête des enfants est si riche et si beaux, qu'on ne sait [...] si c'est [...] la géographie magique d'une planète inconnue.“ (Ebd.) – und eine mimetische Darstellung einen Kontrast hierzu bildet. Einen Gegensatz dazu stellen die Eindrücke Wiens dar: Sie beziehen sich nicht nur deshalb auf die künstlerische Schöpferkraft des Erzählers, weil Wien am Ende als ein Traum betitelt wird, sondern auch aus dieser Gegenüberstellung zu einer mimetisch abgebildeten Welt werden sie bereits als Teil dieser ‚Welt‘ ausgewiesen, die ihre eigene ‚magische Geographie‘ ausbildet. Die Zusammenfassung, die der Erzähler vom Reisebericht Cooks gibt, wirkt wie eine jener Vorstellungen, wie sie sich der Erzähler, so seine Darstellung in *Le Lac de Constance*, in seiner Jugend anhand von literarischen Texten und Bildern und mithilfe seiner Einbildungskraft erschaffen hat. Entfernte ‚unbekannte Planeten‘ werden auf dieser Grundlage zusammengefügt; ihnen korrespondieren die ‚unbekannten Inseln‘ der Reisen Cooks. Die Erzählwelt Wiens ist demnach eine Zusammenstellung aus literarischen Werken, Dichtungsverständnissen und Bildfeldern, die in eine Komposition gebracht wurden; in dem Maße, in dem sie dem Traum zuzurechnen sind, gestalten sie die *imagination*, die künstlerische Schöpferkraft, als eine

56 Die Korrespondenz von Konstanz und Wien bis zum Orient wird bereits in Konstanz vorgeprägt. Als ‚Vorgeschnack des Orients‘ steht Wien in struktureller Analogie zu Konstanz, da dieses ein ‚Konstantinopel in Miniatur‘ ist: „une petite Constantinople“ (VO, 187f.). So wie Konstanz eine Präfiguration Istanbuls darstellt, nimmt Wien den gesamten Großraum Orient vorweg. Zwar mag die Darstellung von Istanbul anhand von Konstanz im Vergleich zu Wien, das den gesamten Orient abzubilden scheint, recht überschaubar sein, doch ist der letzte der vier Hauptteile von *Voyage en Orient* allein der Stadt Istanbul gewidmet. Istanbul ist außerdem der Endpunkt der Reise, wodurch die Analogie von Konstanz zu Istanbul aufgewertet wird.

solche literarische und bildliche Textwelt aus. Der Gegenstand des Traums des Ingeniums in Wien ist demnach eine Zusammenstellung, in der literarische Texte sowie Bilder und die eigene Einbildungskraft zueinander ins Verhältnis gesetzt werden. Aus diesem Grund gilt es, in einer adäquaten Lektüre Hinweise auf Autoren, Gemälde, Texte, Metaphern, Gattungen und Maler heranzuziehen, um zu verstehen, wie dieses Ingenium strukturiert ist.