Zeitschrift: Études de Lettres : revue de la Faculté des lettres de l'Université de Lausanne

Herausgeber: Université de Lausanne, Faculté des lettres

Band: - (1999)

Heft: 3-4

Artikel: Illustration als Schlüssel zur Imagination : Rezeptionsästhetische Überlegungen zu Rousseaus illustriertem Roman La Nouvelle Héloise

Autor: Haldemann, Anita

DOI: https://doi.org/10.5169/seals-870388

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist die Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften auf E-Periodica. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Zeitschriften und ist nicht verantwortlich für deren Inhalte. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern beziehungsweise den externen Rechteinhabern. Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen sowie auf Social Media-Kanälen oder Webseiten ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. Mehr erfahren

Conditions d'utilisation

L'ETH Library est le fournisseur des revues numérisées. Elle ne détient aucun droit d'auteur sur les revues et n'est pas responsable de leur contenu. En règle générale, les droits sont détenus par les éditeurs ou les détenteurs de droits externes. La reproduction d'images dans des publications imprimées ou en ligne ainsi que sur des canaux de médias sociaux ou des sites web n'est autorisée qu'avec l'accord préalable des détenteurs des droits. En savoir plus

Terms of use

The ETH Library is the provider of the digitised journals. It does not own any copyrights to the journals and is not responsible for their content. The rights usually lie with the publishers or the external rights holders. Publishing images in print and online publications, as well as on social media channels or websites, is only permitted with the prior consent of the rights holders. Find out more

Download PDF: 14.07.2025

ETH-Bibliothek Zürich, E-Periodica, https://www.e-periodica.ch

ILLUSTRATION ALS SCHLÜSSEL ZUR IMAGINATION: REZEPTIONSÄSTHETISCHE ÜBERLEGUNGEN ZU ROUSSEAUS ILLUSTRIERTEM ROMAN *LA NOUVELLE HÉLOISE*

Jean-Jacques Rousseau plante schon früh während der Entstehung von *Julie, ou La Nouvelle Héloïse* die Illustration dieses Briefromans. Er schrieb und publizierte eine Illustrationsanleitung für den Künstler. Dank diesen *Sujets d'estampes* und der regen Korrespondenz des Autors können die Entstehung dieser Illustrationen sowie die rezeptionsästhetischen Überlegungen von Rousseau aufschlussreich rekonstruiert werden. Anhand einer erhaltenen Zeichnung von Hubert-François Gravelot, der mit den Illustrationsvorlagen beauftragt wurde, kann auch sein erfinderischer Anteil definiert werden.

Meine Forschung befasst sich mit der französischen Buchillustration der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts. Im Zentrum stehen die Illustrationszeichnungen von Jean-Honoré Fragonard (1732-1806). Um seine Werke sinnvoll untersuchen zu können, müssen sie in den zeitgenössischen Kontext gestellt werden. Deshalb ziehe ich als Vergleichsbeispiele vor allem die Arbeiten von François Boucher (1703-70), Hubert-François Bourguignon, genannt Gravelot (1699-1773), Charles-Nicolas Cochin (1715-90), Charles Eisen (1720-78) und Jean-Michel Moreau le Jeune (1741-1814) bei. Die Produktion von illustrierten Büchern in der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts zeichnet sich unter anderem durch eine überwältigende Quantität aus, weshalb eine vergleichende Studie sinnvoll begrenzt werden muss. Ein wichtiges Kriterium stellt die Quellenlage dar. Es sind daher vor allem die gut dokumentierten Projekte, auf die ich mich abstütze. Darüber hinaus konzentriert sich die Arbeit inhaltlich

auf zwei künstlerische Hauptprobleme. Das erste besteht aus der Beziehung von Bild und Text, die ich formal, inhaltlich und rezeptionsästhetisch untersuche. Der zweite Problemkreis betrifft die Abgrenzung der Künste, das heisst zwischen Malerei und Poesie, auf einer weiteren Ebene auch zwischen Malerei, Zeichnung und Druckgraphik. Diese zwei Fragestellungen ergeben sich aus der Eigenheit der Buchillustration, dass sie sich an einem Schnittpunkt verschiedener Künste befindet. Erstens bezieht sich der Maler als Illustrator auf die Malerei, zweitens werden die Illustrationsvorlagen als Zeichnungen angefertigt, die drittens in Kupferstiche oder Radierungen umgesetzt werden. Viertens ist das Buch als Objekt und als literarisches Werk der Kontext für die Produktion und Rezeption von Illustrationen.

Das illustrierte Buch ist nicht nur das Resultat einer Parallelität verschiedener Künste, sondern involviert im Entstehungsprozess mehrere Personen. Es handelt sich um Herausgeber, Zeichner und Stecher, wobei letztere manchmal identisch sind. Die Problematik spitzt sich zu, wenn es sich um die Veröffentlichung eines lebenden Autors handelt. Es ist gerade das Zusammentreffen verschiedener Künste und mehrerer Akteure, das illustrierte Bücher interessant macht und verschiedene Ansatzpunkte der Untersuchung erlaubt. Ich versuche beispielsweise die Interessen des Autors mit denen des Illustrators zu vergleichen, ob sie die gleichen Ziele verfolgten oder vergleichbare Strategien anwendeten, um die Rezipienten zu erreichen. Vor diesem Hintergrund ist es das Ziel meiner Arbeit, anhand der zwei künstlerischen Probleme Bild-Text-Beziehung und Abgrenzung der Künste den künstlerischen Freiraum des Illustrators zu definieren und zu untersuchen, wie dieser Spielraum konkret wahrgenommen und ausgeschöpft wurde. In diesem Zusammenhang spielt das Selbstverständnis des Illustrators als Maler oder Zeichner eine wichtige Rolle. Es stellt sich die Frage, inwiefern beispielsweise Fragonard und Gravelot unterschiedlich an die Aufgabe der Buchillustration herangingen und wie sie ihre künstlerische Ambition zum Ausdruck brachten.

Ich bin nicht nur an produktionsästhetischen Aspekten der Buchillustration interessiert, sondern widme einen wichtigen Teil der Forschung der Rezeptionsästhetik. Auch in der Rezeption zeichnen sich illustrierte Bücher als komplexe Kunstwerke aus. Die Betrachter von Illustrationen sind nämlich gleichzeitig Leser eines Textes. Das heisst Leser sind zuerst immer « Betrachter » eines Buches, auch wenn es keine Abbildungen beinhaltet.

Deshalb muss untersucht werden, ob ein Illustrator und vielleicht auch ein an der Illustration seines Buches beteiligter Autor diese Rezeptionsbedingungen berücksichtigt und antizipiert hat. Weiter zeichnet sich die Buchillustration dadurch aus, dass sie in einem ganz anderen Rahmen rezipiert wurde als etwa Gemälde in den öffentlichen Salonausstellungen. Bücher werden individuell oder in kleinen Gruppen in privater Umgebung gelesen und betrachtet. Ein Buch wird in den Händen gehalten und nicht mit Distanz an einer Wand betrachtet. Auch die Frage des Originals muss behandelt werden, da sich Buchillustrationen durch ihre Reproduzierbarkeit auszeichnen und weil Skizzen, Studien und Stichvorlagen in der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts eifrig gesammelt wurden.

Ich werde nun anhand eines Beispieles ein paar Fragestellungen exemplarisch erörtern. Es handelt sich hier noch nicht um allgemeine Schlussfolgerungen meiner Arbeit. Vielmehr geht es darum zu zeigen, wie ein paar der oben angeschnittenen Probleme konkret angegangen werden können. Der Briefroman *Julie, ou La Nouvelle Héloïse* von Jean-Jacques Rousseau wurde aufgrund der Initiative des Autors illustriert. Die Entstehung des Romans sowie der Illustrationen ist dank der regen Korrespondenz von Rousseau ungewöhnlich gut dokumentiert. Zudem war *La Nouvelle Héloïse* der grösste französische Bucherfolg der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts. Dieser Briefroman wurde im Januar 1761 in sechs Oktavbänden in Amsterdam von Marc-Michel Rey publiziert[1]. Die zwölf Stiche nach Gravelot, ausgeführt von Le Mire, de Longueil, Choffard und anderen Stechern, erschienen einen Monat später bei Duchesne in Paris zusammen mit Rousseaus Beschreibungen dieser Illustrationen unter dem Titel *Recueil d'estampes pour la Nouvelle Héloïse avec les sujets des mêmes estampes tels qu'ils ont été donnés par l'éditeur*[2]. Diese Beschreibungen werden

---

1. Jean-Jacques ROUSSEAU, *Lettres de deux amans, habitans d'une petite Ville au pied des Alpes, recueillies et publiées par J.J. Rousseau*, 6 Bde., Amsterdam : M. M. Rey, 1761. Vgl. die kritische Ausgabe J.-J. Rousseau, *Julie, ou La Nouvelle Héloïse*, *Œuvres complètes*, hrsg. von B. Gagnebin und M. Raymond, 5 Bde., Paris : Gallimard, 1959-95, 2, S. 1-793.

2. J.-J. Rousseau, *Recueil d'estampes pour « la Nouvelle Héloïse » avec les sujets des mêmes estampes, tels qu'ils ont été donnés par l'éditeur*, Paris : Duchesne, 1761. Gleichzeitig wurde diese Publikation in Amsterdam herausgegeben, deren Stiche von holländischen Künstlern nach den gleichen Vorlagen von Gravelot ausgeführt worden waren. Vgl. *Sujets d'estampes* in

allgemein als « Sujets d'estampes » bezeichnet. Zunächst werde ich die Entstehung dieses illustrierten Buches skizzieren um die Motivation von Rousseau zu analysieren. In einem nächsten Schritt soll die Text-Bild-Beziehung untersucht werden, die schliesslich zu Überlegungen rezeptionsästhetischer Natur führt.

Die illustrierten Bücher sind kommerzielle Produkte ; die Zeichnungen und Stiche sind Auftragsarbeiten. Das heisst, der Verkauf eines gedruckten Textes soll durch Illustrationen garantiert oder sogar verbessert werden. Diese Gründe führte auch Rousseau gegenüber dem Editeur Marc-Michel Rey an, als er diesen davon überzeugen wollte, dass sich sein neuer Roman *La Nouvelle Héloïse* illustriert besser verkaufen liesse[3]. Rey war zunächst nicht abgeneigt und bemühte sich gegen Ende 1757 sogar selbst um einen Illustrator, allerdings lehnte der vorgesehene Künstler Charles-Nicolas Cochin ab, da er zu beschäftigt war[4]. Rousseau wandte sich an seine Freundin, die Comtesse d'Houdetot (Elisabeth-Sophie-Françoise Lalive de Bellegarde), damit ihr Bruder Ange-Laurent Lalive de Jully einen möglichst intelligenten und billigen Illustrator empfehle. Schon bald äusserte Rousseau Befürchtungen, dass sein « projet d'estampes » nicht zustande kommen würde[5]. Bevor er das Projekt für die Illustrationen seinem Freund François Coindet anvertraute, gab er Rey, der bereits im Besitz des Manuskripts war, in einem Brief vom 21. Juni 1759 die letzte Gelegenheit, sich daran zu beteili-

---

J.-J. Rousseau, *Œuvres complètes*, 2, S. 761-71 ; Alexis FRANÇOIS, *Le premier baiser d'amour, Jean-Jacques Rousseau inspirateur d'estampes*, Genf : De Sonor, und Paris : G. Crès, 1920 ; Philip HOFER, « Gravelot's Illustrations for "La Nouvelle Héloïse" », *Harvard Library Bulletin*, 14 (1960), S. 201-9 ; Claude LABROSSE, « Le rôle des estampes de Gravelot dans la lecture de la "Nouvelle Héloïse" », in *Die Buchillustration im 18. Jahrhundert. Colloquium der Arbeitsstelle Achtzehntes Jahrhundert Gesamthochschule Wuppertal, Universität Münster, Düsseldorf 1978*, Heidelberg : Carl Winter Universitätsverlag, 1980, S. 131-44, C. Labrosse, « Les estampes de "La Nouvelle Héloïse" ou les déceptions d'un créateur », *Gazette des Beaux-Arts*, 109 (1987), S. 117-22.

3. Brief von Rousseau an Rey vom 21. Juni 1759, J.-J. Rousseau, *Correspondance complète*, hrsg. von R.A. Leigh, 48 Bde., Genf : Institut et Musée Voltaire, Banbury : Voltaire Foundation, und Madison : University of Wisconsin Press, 1965-89, 6, Nr. 836, S. 127.

4. Brief von Rousseau an Comtesse d'Houdetot vom 5. Dez. 1757, J.-J. Rousseau, *Correspondance*, 4, Nr. 587, S. 384.

5. Brief von Rousseau an Comtesse d'Houdetot vom 26. Dez. 1757, J.-J. Rousseau, *Correspondance*, 4, Nr. 595, S. 408.

gen. Er hoffte, dass die Zusage des — wie er betonte — berühmten Malers François Boucher für die Zeichnungen Rey beeindrucken würde[6]. Er argumentierte also nicht nur mit einem besseren Absatz des Buches, sondern auch mit der künstlerischen Bedeutung einer illustrierten Ausgabe. Doch Rey liess sich nicht erweichen[7].

Es fällt auf, dass Rousseau auf der Illustration seines Textes beharrte, obwohl Rey, der mehr Erfahrung mit dem Verkauf von Büchern hatte, die Illustrierung aus finanziellen Gründen ablehnte. Rousseau war verständlicherweise aus ökonomischen und anderen Gründen sehr an einer optimalen Vermarktung und einem Gewinn seines ersten Romans interessiert und unternahm nicht wenig, um dies vorzubereiten. Schon während der Entstehung der *Nouvelle Héloïse* las er Auszüge in den Salons und Boudoirs seines näheren Freundeskreises vor und fertigte selbst Kopien für Bewunderinnen an[8]. Er legte zwar Wert darauf, dass die Kopien nicht zirkulierten, aber die Nachricht über den neuen Roman verbreitete sich rasch[9]. Auch die Illustrationen, deren Beschreibungen er schon früh im Entstehungsprozess des Romans zu schreiben begonnen hatte, kündigte er bei ersten Leserinnen an[10].

---

6. Vgl. Anm. 3.

7. Brief von Rey an Rousseau vom 13. Aug. 1759, J.-J. Rousseau, *Correspondance*, 6, Nr. 848, S. 147.

8. Rousseau fertigte eine Kopie für Comtesse d'Houdetot an, vgl. sein Brief an die Comtesse vom 23. Nov. 1757, *Ibid.*, 4, Nr. 581, S. 374; J.-J. Rousseau, *Les Confessions*, *Œuvres complètes*, 1, S. 501. Vgl. die Kopie und das Vorlesen für die Maréchale de Luxembourg (Madeleine-Angélique de Neufville-Villeroy, Marquise de Boufflers) in *Ibid.*, 1, S. 522-23. Die Kopie befindet sich zusammen mit zwölf Zeichnungen von Gravelot in sechs Bänden gebunden in der Bibliothèque de l'Assemblée nationale in Paris, Ms 1433-1438.

9. *Ibid.*, 1, S. 545 : « Quoique la Julie, qui depuis longtemps était sous presse, ne parut point encore à la fin de 1760, elle commençoit à faire grand bruit. Mad^e^ de Luxembourg en avoit parlé à la Cour, Mad^e^ d'Houdetot à Paris. Cette derniére avait même obtenu de moi, pour St. Lambert la permission de la faire lire en manuscrit au Roy de Pologne qui en avait été enchanté. Duclos à qui je l'avois aussi fait lire en avoit parlé à l'Académie. Tout Paris étoit dans l'impatience de voir ce roman ; les libraires de la rue St. Jacques et celui du Palais royal étoient assiegés de gens qui en demandaient des nouvelles. Il parut enfin, et son succés, contre l'ordinaire, répondit à l'empressement avec lequel il avoit été attendu. »

10. Brief von Rousseau an Comtesse d'Houdetot vom 23. Nov. 1757, J.-J. Rousseau, *Correspondance*, Bd. 4, Nr. 581, S. 375.

Diese Beobachtungen führen zur Formulierung folgender These: Rousseaus Motivation für die Illustration von «La Nouvelle Héloïse» ist eng mit der Berücksichtigung der potentiellen Leserschaft und ihren Vorlieben verbunden. Die Motivation ist rezeptionsästhetischer Natur. Wie er sich auf der literarischen Ebene in der populären Gattung des Briefromans versuchte, so berücksichtigte er auch die zeitgenössiche Vorliebe für illustrierte Ausgaben und trug dem Buch als Objekt Rechnung. Damit verbunden ist zudem der Prestigegewinn durch die Herausgabe eines illustrierten Buches. Weiter ist mit Rousseaus Berücksichtigung der erhofften Leserschaft auch das Bedürfnis nach Kontrolle oder wenigstens Lenkung der Rezeption des Textes verbunden. Einerseits dient die Illustration der Unterstützung und Bestätigung der pädagogischen Ziele des Textes. Andererseits wird damit die Lenkung des Lesers ermöglicht, genauer gesagt, seine aktive Beteiligung an der Rezeption.

Zum ersten Teil der These, also Rousseaus Beachtung des zeitgenössischen Geschmacks, gibt es verschiedene Indizien. Seinen Briefen kann entnommen werden, dass der Literat grossen Wert auf die materielle Beschaffenheit seiner Bücher legte. Er bat Rey für *La Nouvelle Héloïse* gutes Papier zu wählen und bemängelte die Druckqualität früherer Publikationen, die im neuen Buch unbedingt verbessert werden müsse[11]. Auch die Gestaltung der Titelseite war ihm wichtig genug, um sie selber zu bestimmen[12]. Insbesondere für die handgeschriebenen Kopien wandte er grösste Sorgfalt in der Auswahl des Papiers bis hin zum Faden für das Zusammenbinden an[13]. Rousseau bildet mit seiner Aufmerksamkeit für die materiellen Qualitäten des Buches keine Ausnahme zur Zeit des *Ancien Régime*[14]. Literarische Werke in Form von Büchern wurden beim ersten Begutachten und bis zu einem gewissen Grad auch bei der Lektüre bewusst als materielle Objekte wahrgenommen. Das heisst die Eigenschaften von Papier, Druck, Schriftart sowie die Harmonie der verschiedenen Bestandteile

---

11. Brief von Rousseau an Rey, *Ibid.*, 6, Nr. 836, S. 126.
12. Brief von Rousseau an Rey, *Ibid.*, Nr. 796, S. 68-9.
13. J.-J. Rousseau, *Œuvres complètes*, 1, S. 436.
14. Robert DARNTON, «Leser reagieren auf Rousseau: Die Verfertigung der romantischen Empfindsamkeit», in *Das grosse Katzenmassaker. Streifzüge durch die französische Kultur vor der Revolution*, übers. von J. Trobitius, München und Wien: Carl Hanser, 1989, S. 245-90.

eines Buches wurden geprüft. Diese Kriterien wurden nicht nur visuell getestet, denn man blätterte in den Büchern und nahm sie so auch taktil wahr. Die Wertschätzung der physischen Beschaffenheit eines Buches basiert auf der Tatsache, dass in seiner Zeit noch jedes Stück, jede gedruckte Seite und jedes Blatt Papier ihren individuellen Charakter hatten. Dass Rousseau das Buch *La Nouvelle Héloïse* als eine Art Kunstwerk herausgeben wollte, das dem Geschmack seiner Leserschaft entsprechen sollte, lässt sich daran ablesen, dass er eine der ersten Leserinnen und einen Kunstliebhaber für die Wahl des Illustrators um Rat fragte. Mme d'Houdetot konnte sich den Maler Carle Vanloo für diesen Auftrag vorstellen[15]. Den Vorschlag von ihrem Bruder Lalive de Jully kennen wir nicht. Wichtig ist aber, dass Lalives Urteil von Rousseau ausdrücklich erbeten wurde[16]. Lalive übte sich selber in Malerei und Druckgraphik. Seit 1752 war er passionierter Kunstsammler, unter anderem besonders von Gemälden von Jean-Baptiste Greuze. Das Porträt, das der Künstler von Lalive gemalt hatte, wurde im Salon von 1759 ausgestellt[17]. 1754 wurde Lalive als Ehrenmitglied in die *Académie de peinture* aufgenommen. Rousseau suchte also Rat bei einem Liebhaber der zeitgenössischen Kunst, der für seine Sammlung und seinen Geschmack bekannt war.

Der oben erwähnte Prestigegewinn im Zusammenhang mit einer illustrierten Ausgabe wird dadurch impliziert, dass zunächst Maler mit einem beachtlichen Bekanntheitsgrad für die Illustrationen zur Diskussion standen, nämlich Boucher und Vanloo, und dass Rousseau gegenüber Rey die Berühmtheit von Boucher betonte. Auch der Zeichner und Stecher Cochin, der in Betracht gezogen wurde, genoss beachtliches Ansehen in der Kunstwelt. Rousseau musste aber einsehen, dass die Maler nicht nur zu teuer waren, sondern dass sich professionelle Illustrationszeichner besser für kleinformatige Illustrationen

---

15. Brief von Comtesse d'Houdetot an Rousseau vom 14. Dez. 1757, J.-J. Rousseau, *Correspondance*, 4, Nr. 590, S. 390-1.

16. Brief von Rousseau an Comtesse d'Houdetot vom 5. Dez. 1757, *Ibid.*, Nr. 587, S. 384.

17. *Jean-Baptiste Greuze, 1725-1805,* Katalog der Ausstellung in Hartford, CT, Wadsworth Atheneum, San Francisco, California Palace of the Legion of Honor, Dijon, Musée des Beaux-Arts 1977, hrsg. von E. Munhall, übers. von E. Mornat, Dijon : Musée des Beaux-Arts, 1977, S. 64-5.

eigneten[18]. Eine weitere Motivationsquelle für Rousseaus Wunsch nach einer illustrierten Ausgabe kann im literarischen Vorbild für *La Nouvelle Héloïse* lokalisiert werden. Es handelt sich um die Romane von Samuel Richardson, die bebildert herausgegeben wurden. Beispielsweise « Pamela » erschien 1742 von Gravelot illustriert in London. Die französische Übersetzung des Romans *Clarissa Harlove* kam 1751 mit Illustrationen von Charles Eisen heraus[19]. Diese Bücher waren beim englischen und französischen Publikum sehr beliebt.

Interessanterweise beschränkte sich Rousseau auf zwölf Stiche, das heisst zwei pro Band, dabei verzichtete er auf Frontispiz und schmückende Elemente wie Cul-de-lampes[20]. Zu dekorativ sollte das Buch der *Nouvelle Héloïse* nicht werden. Vielmehr war Rousseau die Definition der Text-Bild-Beziehung ein Anliegen. Seine Illustrationsanleitungen, die « Sujets d'estampes », waren in einer ersten Version spätestens im Dezember 1757 entstanden, als der Roman noch gar nicht fertig geschrieben war[21]. Deshalb können sie als integrierter Teil des Romans betrachtet werden. Anhand des Vergleichs des ersten Stichs mit dem Romantext und der Vorgabe in den *Sujets d'estampes* kann die subtile Beziehung von Bild und Text nachvollzogen werden. Diese erste Illustration trägt den von Rousseau vorgegebenen Untertitel « Le premier baiser de l'amour » (Abb. 1). Sie stellt den ersten Höhepunkt der Geschichte dar. Nachdem Julie und ihr Hauslehrer Saint-Preux einige Liebesbriefe ausgetauscht haben, überrascht sie ihn mit einem Kuss im Wald des Parks. Was den Schauplatz der Szene betrifft, schreibt Rousseau einen einzelnen Satz in den *Sujets*: « Le lieu de la Scéne est un bosquet[22]. » Dieser einzelne Satz beinhaltet kaum Anhaltspunkte für den Illustrator. Der Roman bietet nicht viel mehr Information. In Saint-Preuxs Brief, der das Ereignis

---

18. Vgl. Anm. 8.

19. Samuel RICHARDSON, *Pamela; or, Virtue Rewarded*, Sixth Edition Corrected, London, 1742, illustriert von Gravelot und Francis Hayman. S. Richardson, *Lettres angloises, ou Histoire de Miss Clarisse Harlove*, übers. von A.-F. Prévost, London : Nourse, 1751. Vgl. Robert HALSBAND, « The Rococo in England : Book Illustrators, Mainly Gravelot and Bentley », *Burlington Magazine*, 127, 993 (1985), S. 870-80.

20. In einem Brief an Rey argumentierte Rousseau gegen Titelvignetten, vgl. J.-J. Rousseau, *Correspondance*, 7, Nr. 969, S. 70-1.

21. Vgl. Anm. 2.

22. J.-J. Rousseau, *Œuvres complètes*, 2, S. 762.

schildert, steht: « On parcourt le jardin, l'on dîne tranquillement, tu me rends en secret ta lettre que je n'ose lire devant ce redoutable témoin; le soleil commence à baisser, nous fuyons tous trois dans le bois le reste de ses rayons [...]. En approchant du bosquet [...] » und dann geht es nur noch um die Personen[23]. Durch den von Pflanzen bewachsenen Arkadenbogen deutet Gravelot an, dass es sich nicht einfach um einen Wald handelt, sondern um einen Garten. Mit den langen Schlagschatten hält er fest, dass das Ereignis wie im Roman beschrieben, bei tiefstehender Sonne stattfindet. Der Zeichner hat selbstverständlich den Roman konsultiert und versuchte möglichst alle Hinweise von Rousseau für die Erfindung der Illustration zu nutzen.

Ein zentrales Problem besteht in der Wahl und Darstellung des narrativen Momentes. Der Untertitel und das dargestellte Ereignis scheinen auf den ersten Blick schwer in einen Zusammenhang gebracht werden zu können. Ohne die Lektüre des Romans oder der *Sujets* kann man nicht schlüssig darüber werden, ob der Kuss schon passiert ist und wer ihn wem gegeben hat. Die Illustrationsanleitung erklärt, dass der Moment unmittelbar nach dem Kuss dargestellt wird. Die ganze Anleitung für die Illustration lautet:

> Le lieu de la Scéne est un bosquet. Julie vient de donner à son ami un baiser « cosi saporito », qu'elle en tombe dans une espèce de défaillance. On la voit dans un état de langueur se pancher, se laisser couler sur les bras de sa Cousine, et celle-ci la recevoir avec un empressement qui ne l'empêche pas de sourire en regardant du coin de l'œil son ami. Le jeune homme a les deux bras étendus vers Julie; de l'un, il vient de l'embrasser, et l'autre s'avance pour la soutenir: son chapeau est à terre. Un ravissement, un transport très-vif de plaisir et d'allarmes doit régner dans son geste et sur son visage. Julie doit se pâner et non s'évanouir. Tout le tableau doit respirer une ivresse de volupté qu'une certaine modestie rende encore plus touchante[24].

Die Definition eines Momentes ist ein heikles Unterfangen, aber trotz oder gerade wegen dieser Schwierigkeit wurde die Momentwahl für die bildende Kunst im 18. Jahrhundert häufig thematisiert[25]. Rousseau beschäftigte diese Frage, als er sich mit

---

23. *Ibid.*, S. 64.
24. *Ibid.*, S. 762-3.
25. Die wichtigsten Formulierungen finden sich in Anthony ASHLEY COOPER, Earl of Shaftesbury, « Notion of the Historical Draught or Tablature

den Illustrationsanleitungen befasste. Er schreibt in der Einleitung zu den « Sujets », dass der Betrachter anhand der Bewegungen der Figuren sehen soll, was soeben passiert ist und was als nächstes geschehen wird. Die dargestellte Zeitspanne müsse eine gewisse Dauer haben. Wörtlich schreibt er : « donner au tems de l'action une certaine latitude ; sans qoui l'on ne saisira jamais bien l'unité du moment[26]. » Der an und für sich schwer darstellbare Moment wird also visualisiert als der Übergang von einer Handlung zur nächsten. Das kommt in der zitierten Beschreibung zum Ausdruck, in dem Saint-Preux gleichzeitig die Freude über den erhaltenen Kuss und den Schrecken über den Schwächeanfall von Julie zeigen soll.

Gravelot beschäftigte sich in der Folge intensiv mit der Herausforderung der Momentwahl, denn dieses Problem war mit Rousseaus Vorgaben durchaus noch nicht für das Bild gelöst. Laut Gravelots Bruder Jean-Baptiste Bourguignon d'Anville zeichnete er sich durch die geschickte Momentwahl als guter Illustrator aus[27]. Obwohl Rousseau die Momentwahl für die Illustrationen der *Nouvelle Héloïse* selber entscheiden wollte, so wird doch im Vergleich einer Zeichnung mit dem Stich ersichtlich, wo Gravelots Beitrag zur Problemlösung liegt[28]. Dies lässt sich an der Armhaltung von Saint-Preux beobachten. In der Zeichnung sind wie in den *Sujets d'estampes* beide Arme zu Julie hin ausgestreckt. Aber die Unterschiede zwischen dem Arm, der Julie eben noch umarmt hat, und dem anderen, der Julie auffangen will, ist nicht besonders deutlich. Offenbar hat Gravelot in der endgültigen Version die Bewegungen der Arme nicht nur eindeutiger gestalten wollen, sondern auch die zwei Handlungen klarer vonei-

---

of the Judgment of Hercules », *Characteristicks of Men, Manners, Opinions and Times*, 2. Aufl., 3 Bde., London, 1714, 3, S. 345-91 ; Gotthold Ephraim LESSING, *Laokoon,* zweite verbesserte und vermehrte Auflage, hrsg. von H. Blümner, Berlin : Weidmannsche Buchhandlung, 1880, S. 164-65, S. 251 ; Denis DIDEROT, « Essais sur la peinture », *Œuvres esthétiques*, hrsg. von P. Vernière, Paris : Garnier, 1959, S. 665-740.

26. J.-J. Rousseau, *Œuvres complètes*, 2, S. 761.

27. Jean-Baptiste BOURGUIGNON D'ANVILLE, « Eloge de M. Gravelot », *Nécrologe des hommes célèbres de France par une Société de gens de lettres*, Paris : G. Desprez, 1774, S. 131-145, S. 137-8.

28. Die Zeichnung befindet sich in Rousseaus handgeschriebener Kopie der *Nouvelle Héloïse* in der Bibliothèque de l'Assemblée générale in Paris, Ms 1433. Vgl. Ph. Hofer, « Gravelot's Illustrations for *La Nouvelle Héloïse*», Abb. Ia.

nander abzuheben versucht. Im Stich ist die Hand des rechten Armes von Saint-Preux noch hinter Julie versteckt, und impliziert durch die Körpernähe die aufgelöste Umarmung. Der linke Arm ist nicht mehr ganz ausgestreckt, sondern zu einer Geste erhoben, die mehr Erschrecken ausdrückt als die Bewegung des Auffangenwollens. Grundsätzlich entspricht nicht nur die Zeichnung, sondern auch der Stich Rousseaus Anleitung. Die linke erhobene Hand, die prominent zwischen den Köpfen von Julie und Saint-Preux im Zentrum der Komposition plaziert ist, betont die Angst um Julie (« allarmes »), die den freudigen Genuss (« plaisir ») des Kusses ablöst. Diese Akzentuierung findet sich auch im Romantext, das heisst in Saint-Preuxs Schilderung der Begebenheit. Saint-Preux beschreibt diesen Gefühlswechsel viel dramatischer als Rousseau in seinen *Sujets*:

> Le feu s'exhaloit avec nos soupirs de nos levres brulantes, et mon cœur se mouroit sous le poids de la volupté.... quand tout à coup je te vis pâlir, fermer tes beaux yeux, t'apuyer sur ta cousine, et tomber en défaillance. Ainsi la frayeur éteignit le plaisir, et mon bonheur ne fut qu'un éclair[29].

Gravelot hat genau die Dramatik des « la frayeur éteignit le plaisir » hervorgehoben.

Ein weiteres zentrales Problem, das mit der Momentwahl im Zusammenhang steht, ist der aktive Betrachteranteil[30]. Dazu schreibt Rousseau in der Einleitung zu den *Sujets d'estampes* Folgendes : « L'habileté de l'Artiste consiste faire imaginer au Spectateur beaucoup de choses qui ne sont pas sur la planche ; et cela dépend d'un heureux choix de circonstances, dont celles qu'il rend font supposer celles qu'il ne rend pas[31]. » Rousseau selbst gab Beispiele für dieses Vorgehen. In der Anleitung erwähnt er einen Hut auf dem Fussboden, ohne dieses Detail zu erklären und im Romantext kommt dieser nicht vor[32]. In der Illustration funktioniert er als Symbol für die Bewegung und die

---

29. J.-J. Rousseau, *Œuvres complètes*, 2, S. 64-5.

30. Vgl. Eric ROTHSTEIN, « "Ideal Presence" and the "Non Finito" in Eighteenth-Century Aesthetics », *Eighteenth-Century Studies*, 9, 3 (1976), S. 307-32 ; Oskar BÄTSCHMANN, « Pygmalion als Betrachter. Die Rezeption von Plastik und Malerei in der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts », in *Der Betrachter ist im Bild. Kunstwissenschaft und Rezeptionsästhetik*, hrsg. von W. Kemp, Köln : DuMont, 1985, S. 183-224.

31. J.-J. Rousseau, *Œvuvres complètes*, 2, S. 761.

32. *Ibid.*, S. 763.

Bewegtheit des Geschehens. Rousseau scheint das Bild nicht als Konkurrenz zum Text aufzufassen. Er ist sich offenbar bewusst, dass nicht nur der Text, sondern auch die Stiche vieles offen lassen, ja sogar vieles bloss andeuten können und sollen. Der Text braucht wie das Bild eine Ergänzung, die in der Imagination der Leser stattfindet. Die Illustrationen füllen für den Leser gewisse Unbestimmtheitsstellen des Textes, aber sie haben selber wiederum viele solche Lücken[33]. Das Bild ist nicht vollständiges Abbild der Natur, der Stich kann beispielsweise die Farbigkeit nicht wiedergeben[34]. Der Künstler muss wie der Betrachter die Farben imaginieren :

> Le crayon ne distingue pas une blonde d'une brune, mais l'imagination qui le guide doit les distinguer. Le burin marque mal les clairs et les ombres, si le Graveur n'imagine aussi les couleurs[35].

Der Roman von Rousseau spielt sehr bewusst mit der Phantasie der Leserschaft. Briefromane kokettieren als literarische Gattung immer mit der potentiellen Täuschung der Leserinnen und Leser. Rousseau trieb das Spiel weiter als seine Vorgänger. Der ursprüngliche Titel der *Nouvelle Héloïse* lautet *Lettres de deux amans, habitans d'une petite Ville au pied des Alpes, recueillies et publiées par J.J. Rousseau*. Das zweite Vorwort, das wie der *Recueil d'estampes* nach der ersten Ausgabe des Romans selbständig publiziert wurde, elaboriert die Frage, ob Rousseau die Briefe wirklich gefunden oder selbst geschrieben hat, liess sie aber offen[36]. Viele Leserinnen und Leser glaubten an die Echtheit der Briefe, anderen gefiel es, daran zu glauben, obwohl sie wussten, dass Rousseau sie geschrieben hatte[37]. Rousseau lässt der Leserschaft

---

33. Zum Begriff der Unbestimmtheitsstellen in literarischen Texten vgl. Roman INGARDEN, *Vom Erkennen des literarischen Kunstwerks*, Tübingen : Max Niemeyer, 1968, S. 49-55.

34. Laut einem Brief des Ministers Jakob Heinrich Meister, J.-J. Rousseau, *Correspondance*, 20, Nr. 3311, S. 127, hat Rousseau dazu das Folgende gesagt : « Si je n'aime pas beaucoup les tableaux, j'aime extremement les estampes — Ils laissent quelque chose à faire à mon imagination. Elle les colore d'abord à sa fantaisie, et il me semble que je vois alors les objets tout come ils sont dans la Nature. »

35. J.-J. Rousseau, *Œuvres complètes*, 2, S. 761.

36. Das zweite Vorwort wurde mit folgendem Titel veröffentlicht : « Préface de la Nouvelle Héloïse : ou Entretien sur les Romans, entre l'éditeur et un homme de lettres », *Ibid.*, S. 7-30.

37. R. Darnton, « Leser reagieren auf Rousseau », S. 265.

die Möglichkeit, an die Echtheit der Briefe zu glauben. In den *Confessions* schreibt Rousseau : « On peut voir dans la préface en dialogue que je fis imprimer à part comment je laissai là-dessus le public en suspens[38]. »

La Nouvelle Héloïse hat zwar zum Ziel, die Entwicklung von Julie zum moralischen Vorbild nachzuerzählen[39], bietet aber genügend aufsehenerregende Ereignisse, die genüsslich gelesen werden können. Allerdings versucht Rousseau, die Leser mit den Illustrationen gezielt zu lenken. Beispielsweise in der besprochenen ersten Illustration zeigt er gerade nicht den überraschenden und sensationellen Kuss, sondern die unmittelbaren Folgen desselben. Man vergleiche diese Strategie mit späteren Ausgaben der *Nouvelle Héloïse*. Beispielsweise Moreau le Jeune und Monsiau berücksichtigten Rousseaus Vorgaben für die Momentwahl nicht[40].

Zum Schluss möchte ich ein Gemälde von Jean-Baptiste Greuze in den weiteren Kontext von Rousseaus rezeptionsästhetischen Überlegungen stellen[41]. Das Bild stellte die Rezipientin eines illustrierten Buches dar. Dieses Bild kann nicht als historischer Beleg der tatsächlichen Rezeptionssituation beigezogen werden, sondern als Darstellung einer idealen Rezeption. Erstens findet sie in einem privaten, wahrscheinlich sogar intimen Raum statt. Die Frau ist in einem *déshabillé* gekleidet, ein Brief und abgelegter Schmuck liegen auf dem Tisch. Das Buch wird mit den Händen berührt, die nicht mehr ganz druckfrischen Seiten weisen auf die wiederholte Benutzung des Buches. Die Tatsache, dass hier ein illustriertes Buch gelesen wird, ist wichtig. Greuze hat es gut sichtbar für die Betrachter aufgeschlagen. Es ist augenfällig, dass die Rezipientin aber im dargestellten Moment wegschaut. Sie liest weder den Text, noch betrachtet sie die die Illustration. Was

---

38. J.-J. Rousseau, *Œuvres complètes*, 1, S. 548.

39. Zur Manipulation des Lesers vgl Sieghild BOGUMIL, *Rousseau und die Erziehung des Lesers*, Bern und Frankfurt/M : Lang, 1974 (Europäische Hochschulen, Reihe XIII ; Französische Sprache und Literatur, Bd. 25).

40. Jean FÜRSTENBERG, *La gravure originale dans l'illustration du livre français au XVIIIe siècle*, Hamburg : Ernst Hauswedell, 1975, Nr. 191, S. 374-5 ; Nr. 209, S. 376-7.

41. Jean-Baptiste Greuze, *Lesende Frau*, Öl auf Leinwand, 76,2 x 64,8 cm, Chicago, Art Institute, Inv. 1994.430. Vgl. Martha WOLFF, « An Early Painting by Greuze and ist Literary Associations », *Burlington Magazine*, 138, 1122 (1996), S. 580-5, Abb. S. 581.

festgehalten wird, ist der aktive Anteil der Rezeption. Die Imagination führt über den Text und das Bild hinaus. Die Illustration ist vielleicht sogar als Verbindung zwischen Text und Imagination zu betrachten.

Beim aufgeschlagenen Buch handelt es sich um die Briefe von Héloïse und Abélard. Diese legendäre Geschichte, die durch einen Briefwechsel überliefert ist, wurde seit dem 12. Jahrhundert vielfach neu geschrieben und übersetzt[42]. Besonders 1755 bis 1760 war sie sehr beliebt in Frankreich. Beispielsweise 1758 erschien die französische Übersetzung von Pierre Colardeau nach Alexander Pope in Versen[43]. Auch das Exemplar dieser Leserin im Bild ist in Versform geschrieben. Die erste illustrierte Ausgabe kam 1763 auf den Markt, aber nur mit einem Frontispiz und einer einzigen Illustration[44]. Rousseaus Roman nimmt nicht nur inhaltlich auf diese Geschichte bezug, mit dem Untertitel « La Nouvelle Héloïse » spielt er gezielt darauf an[45]. Die konkrete Verbindung zwischen Rousseau und Greuze lässt sich nicht belegen. Allerdings kann die Nähe der erwähnten Kunstsammler Lalive de Jully and Rousseaus Bewunderinnen wie die Comtesse d'Houdetot oder auch die Maréchale de Luxembourg nachvollzogen werden.

Anita HALDEMANN

---

42. Charlotte CHARRIER, *Héloïse dans l'histoire et dans la légende*, Paris : H. Champion, 1933.

43. Pierre COLARDEAU, *Lettre d'Héloïse à Abailard, traduction libre de M. Pope, par M. C****, Paris : Paraclet, 1758.

44. Mercier DE BODENE, *Epître d'Héloïse à Abailard, imitation nouvelle de Pope*, London [Paris], 1763 ; vgl. Ch. Charrier, *Héloïse dans l'histoire et dans la légende*, Nr. 72.

45. Vgl. S. Bogumil, *Rousseau und die Erziehung des Lesers*, S. 107-8.

Abb. 1: Hubert-François Gravelot, «Le premier baiser de l'amour», *Lettres de deux amans, habitans d'une petite Ville au pied des Alpes, recueillies et publiées par J.J. Rousseau*, Nouvelle édition revue et corrigée, 4 Bde., Neuchâtel und Paris: Duchesne, 1764, Bd. 1, Ill. 1, gravé par N. Le Mire