

ACHIM AURNHAMMER

Lieben wie man liest

Dichtung und Wahrheit in Casanovas „Histoire de ma vie“

Achim Aurnhammer

Lieben wie man liest. Dichtung und Wahrheit in Casanovas *Histoire de ma vie*

Und die Phantasie hatte daran mehr Anteil als die Wirklichkeit.
(II, 108)¹

Casanovas *Histoire de ma vie* lädt dazu ein, ihrem Wahrheitsgehalt nachzuforschen. Schon als das Werk in den zwanziger Jahren des 19. Jahrhunderts erschien, wurden Zweifel an seiner Authentizität laut. So mißbilligte der Spätaufklärer Ignaz Heinrich von Wessenberg die *Histoire de ma vie* als "Gemisch von Wahrheit und Dichtung"², und Ugo Foscolo, der die Flucht aus den Bleikammern einer scharfen historischen Kritik unterzog, relativierte die "auto-biography" zum "auto romance"³. Freilich blieb die Annahme, es handle sich um ein romanähnliches Werk, nicht unwidersprochen: Zur Partei, die für die Authentizität von Casanovas Memoiren plädierte, zählte etwa Heinrich Heine.⁴

In der Casanovistik setzte sich dieses Bewertungsdilemma fort. Gegen die historischen Forschungen von Friedrich Wilhelm Barthold und Édouard Maynial, die die *Histoire de ma vie* als "lautere Geschichtsquelle"⁵ bezeichneten, formierte sich entschiedener Widerstand. So zweifelte Gustav Gugitz wegen zahlloser Fehler in der Chronologie den Wahrheitsgehalt der Memoiren insgesamt an und erachtete sie als "Lebensroman".⁶ Rives Childs, Verfasser der maßgeblichen Biographie, schloß sich dagegen der Wahrheitspartei an, indem er versuchte, alle Zweifel an der Historizität auszuräumen.⁷ Bis heute streitet die Casanova-Forschung nicht nur über den authentischen Text der *Histoire*,⁸ sondern auch über die Frage nach ihrem historischen Wahrheitsgehalt⁹.

I. Poetizität und Intertextualität der *Histoire de ma vie*

Casanovas Memoiren repräsentieren eine typische Autobiographie des ausgehenden 18. Jahrhunderts. Diese zeichnet sich durch eine Literarisierung aus,¹⁰ die die Grenze zwischen Roman und Dokumentation verwischt. Ganz dem Modell der literarischen Autobiographie entspricht etwa der viel erörterte Umstand, daß die *Histoire de ma vie* bereits im Jahre 1774 abbricht und mit der Rückkehr des 49jährigen Casanova in seine Heimatstadt Venedig als Spitzel endet. Denn typischerweise reicht der Berichtszeitraum der 'literarischen Autobiographie' nicht bis zur Niederschrift, sondern er endet "mit dem Erreichen der Identität und der damit verbundenen Eingliederung in die Gesellschaft"¹¹. Goethe beendet *Dichtung und Wahrheit* mit der Abreise nach Weimar, Friedrich Weinbrenners *Denkwürdigkeiten* hören mit seiner Anstellung als fürstlicher Architekt 1797 auf.¹²

Dennoch wurden Casanovas Memoiren bislang mehr als kulturgeschichtliches Dokument denn als literarisches Kunstwerk gewürdigt. Im Sinne von Ugo Foscolo

hatte schon Gustav Gugitz gefordert, die *Histoire de ma vie* müsse "nach der historischen *und* literarischen Seite erschlossen werden", da das "literarische Gewicht nach unten zieht".¹³ Freilich konnte Gugitz eher mutmaßen als nachweisen, "aus welchen Büchern Casanova emsig alle die kleinen Züge zu seinem Lebensroman zusammensucht".¹⁴ So sei die Bernis-Episode in Venedig der Verzeichnung des französischen Botschafters zum Libertin durch Algarotti und Rousseau geschuldet.¹⁵ In einer vergleichenden Studie aus dem Jahre 1928 gelangte Édouard Maynial zu dem Ergebnis, daß manche Situationen aus Casanovas Memoiren Vorbilder in der freizügigen französischen Erzählliteratur des 18. Jahrhunderts haben (La Morlière, Crébillon, Diderot, Restif de la Bretonne, Louvet de Couvray).¹⁶ Motivlichen Analogien und intertextuellen Bezügen ging auch Angelandrea Zottoli nach, der weitere Parallelen in Alain Lesages *Gil Blas*, Andréa de Nerciats *Felicia* und in Bandellos Novellen fand.¹⁷

Solche intertextuelle Studien, die erst die Poetizität einer Autobiographie zuverlässig bestimmen können, blieben aber vereinzelt.¹⁸ Dabei wäre es ein lohnendes Unterfangen, die zahlreichen Prätexte Casanovas genauer zu ermitteln. So dürfte seine voyeuristische Schilderung der Haremsdamen und ihres nächtlichen Bades (II, 4, 92–93) auf Clénires Bade- und Ankleideszene aus La Morlières *Angola* zurückgehen.¹⁹ Die sentimentale Szene, in der Casanova erkennt, daß seine Geliebte Leonilda seine Tochter und Leonildas Mutter eine seiner früheren Liebschaften ist (VII, 10, 229–230), invertiert die Wiedererkennungsszene aus Andréa de Nerciats Romanbiographie *Felicia ou Mes Fredaines*, in der die Titelheldin den geliebten Zögling Monroe als ihren Bruder und dessen Beschützer Milord Sydney als ihren Vater erkennt.²⁰ Die burleske Schatzsuche in Cesena, bei der Casanova den habgierigen Bauern zum Narren und sich an dessen Tochter schadlos hält (II, 11, 291–304), variiert die Hahnrei-Novellen aus Boccaccios *Decamerone*. Doch dominieren unter den ungenannten Vorlagen sicherlich die libertinen Romane der französischen Aufklärung: ein weites Feld für intertextuelle Forschungen. Wenn etwa Casanovas freizügige Geliebte Pauline sich ziert, sich vor ihm zu entkleiden, und sich darüber selbst mokiert, dann spielt sie – unausgesprochen und von den Casanovisten bislang unbemerkt – eine literarische Rolle:

Mais cette charmante fille [scil. Pauline] qui avait eu le courage de m'annoncer en termes si clairs que nous deviendrons mari et femme après souper, n'avait pas celui de déshabiller à ma présence. Elle ne pouvait pas s'y résoudre; elle me le disait se moquant d'elle-même. (IX, 9, 245)

Pauline parodiert in ihrer vorgeblichen Scham die seinerzeit populäre heroische Sterbeszene der tugendhaften Virginie aus dem Roman *Paul et Virginie* des Bernardin de Saint-Pierre. Nach einem Schiffbruch ertrinkt die schamhafte Virginie lieber, als ihre Kleider abzulegen und zum rettenden Ufer zu schwimmen:

Il est décidé que Virginie devoit preferer la mort à la honte d'oter sa chemise à midi, sous les yeux de tous les habitans de l'île; [...] et Virginie voyant la mort inevitable, posa une main sur ses habits, l'autre sur son cœur, et levant en haut des yeux serains, parut un ange qui prend son vol vers les cieus.²¹

Mit diesen Worten hatte Casanova selbst in einer Kritik des Romans die sentimentale 'Situation' gewürdigt, deren Scham-Auffassung aber als allzu äußerlich beanstandet.²² Obwohl Pauline dem ungläubigen Casanova ("Tant de vertu est presque incroyable" [IX, 9, 245]) verspricht, daß ihre romanhafte Tugendhaftigkeit nur eine Nacht währe ("Pour cette première nuit je me coucherai près de vous toute vêtue" [IX, 9, 245]), dünkt diesem, wie aus den Allusionen seiner Widerrede erhellt ("Mais, mon ange, ne sentez-vous pas combien *cette honte* est indigne de votre esprit?" [IX, 9, 245, meine Hervorhebungen]), Virginies engelhafte Verklärung eine abgeschmackte Rolle für die freigeistige Pauline. Schließlich findet er sich aber mit Paulines Virginie-Rolle ab, obwohl ihm das literarische Arrangement unnötig erscheint.²³

Galanten Romanen nachgebildet wirken auch Casanovas Pariser Episoden. So läßt die schöne Morphy in ihrer Boucher-Pose an die erotischen Gemälde aus dem *Paysan perversi* von Restif de la Bretonne denken (III, 11, 196–200).²⁴ Des weiteren sind einige Anekdoten, die Casanova als angeblicher Ohren- oder Augenzeuge überliefert, literarisch vorgeprägt. Dazu zählt etwa die zynische Antwort eines übersättigten Reichen an einen hungrigen Bettler.²⁵

Zusätzlich zu solchen versteckten literarischen Bezügen gestaltet Casanova hochgradig poetische Situationen, die auf keinen konkreten Einzeltext verweisen, sondern topisch sind. Dies gilt exemplarisch für Casanovas Schiffsreise nach Korfu, deren Realitätsgehalt merkwürdigerweise noch nicht in Zweifel gezogen worden ist: Anlässlich eines Seesturms beschuldigt ein fanatischer Priester Casanova als Atheisten und wiegelt die Matrosen gegen ihn auf. Schließlich wird Casanova über Bord geworfen, aber auf fabelhafte Weise gerettet (II, 4, 61). Offenkundig variiert die Episode das Motiv des Sünders, dem ein Sturm auf hoher See angelastet wird. Zurückführen läßt sich das literarhistorisch noch nicht systematisch untersuchte Motiv²⁶ auf die biblische Legende vom Propheten Jona (1, 3–16): Als Jona vor dem Auftrag des Herrn übers Meer flieht, schickt dieser einen Sturm. Den ängstlichen Schiffsleuten bietet sich Jona als Sühneopfer an und läßt sich über Bord werfen. Im Gegensatz zum biblischen Muster – Jona wird auf wunderbare Weise von einem Walfisch an Land gebracht – schreibt Casanova seine Rettung freilich dem glaubwürdigeren Umstand zu, daß sich sein Gewand am Anker verfängt. So rationalisiert Casanova das Motiv und erneuert es im Sinne der Aufklärung, indem er dem Fanatismus des Priesters die Schuld am Pogrom gibt, dessen Opfer er wird.

Solche Episoden, die literarischen Schablonen folgen, dürften der Vexierabsicht Casanovas entsprechen, die Grenzen zwischen realitätsgerechter und literarisierter Darstellung, zwischen Erlebtem und Erlesenem zu verwischen. Casanova selbst weist auf die Romanhaftigkeit einiger Episoden ausdrücklich hin.²⁷

Um die These von der Poetisierung der *Histoire de ma vie* zu erhärten, möchte ich im folgenden zeigen, wie sehr die Literatur Casanovas Erleben bestimmt und seine Lebensbeschreibung überformt, also Darstellung wie Handlung maßgeblich prägt.

II. Darstellung: Literarische Vergleiche, poetische Zitate und Schauspielmetaphern

Nichts charakterisiert Casanova besser als der Umstand, daß er nicht als Liebender im Bett, sondern als Bibliothekar im Sessel gestorben ist. Casanova war sein Leben

lang ein ebenso passionierter Dichter²⁸ wie notorischer Leser und Liebhaber der Künste. So berichtet die Autobiographie von zahlreichen Opern- und Theaterbesuchen, Casanova liest, spielt Theater, dichtet und übersetzt, und er begegnet immer wieder Dichterkollegen. Unter den Literaturgesprächen, wie sie Casanova etwa mit Crébillon d. Ä., Pietro Antonio Metastasio, Voltaire oder Albrecht von Haller führt, nimmt die ausführlich geschilderte, mehrtägige Unterredung mit Voltaire agonale Züge an. Dabei wähnt sich Casanova in dem Geschmacksstreit mit Voltaire als Sieger, da er den Franzosen von der künstlerischen Überlegenheit Ariosts überzeugt habe.²⁹ Was Lektüre für Casanova bedeutete, erhellt übrigens aus der großen Hafterleichterung, die sein patrizischer Gönner Bragadin unter Tränen für ihn erwirkte, nämlich der Gnade, daß Casanova während seiner Gefangenschaft Bücher und Zeitung lesen durfte (IV, 13, 233). Auch über Casanovas literarischen Geschmack gibt die Autobiographie Auskunft. Als man ihn 1755 in Venedig verhaftete, wurden neben suspekten hermetischen Schriften auch die Bücher auf seinem Nachttisch konfisziert:

Messer Grande me prit aussi les livres que j'avais sur ma table de nuit: Arioste, Horace, Pétrarque, le philosophe militaire [...], le portier des Chartreux, et le petit livre des postures lubriques de l'Arétin [...]. (IV, 12, 201)³⁰

Die Auswahl zeigt: Casanova schätzt Werke der Klassischen Antike und der italienischen Renaissance – seine Lieblingsdichter Horaz und Ariost kennt er auswendig – und vor allem das lizenziöse Schrifttum der französischen Aufklärung. Die These von Erich Loos, Casanovas literarischer Geschmack bliebe "rückwärts gewandt", weil er "an den von Frankreich ausgelösten aufklärerischen Tendenzen" nicht teilnehme³¹, verkennt den aufklärerischen Charakter der 'romans licencieux'. Außerdem unterschätzt man die Modernität von Casanovas Literaturgeschmack, wenn man ihn nur aus den markierten Zitaten zu rekonstruieren sucht und die unbezeichneten Anspielungen übergeht.

Unser Interesse gilt im folgenden der Funktion der Literatur für die Erlebens- und Wahrnehmungsweise des Helden der Memoiren. Gezeigt werden soll, in welchem Maße Casanovas Perzeption Lebenssituationen und erotische Konstellationen literarisiert. Der Held der Autobiographie besitzt nicht nur eine rege Einbildungskraft, die ihm über manche Enttäuschung hinweghilft, sondern eine dezidiert literarische Phantasie.³² Sie wird dann wirksam, wenn es, wahrnehmungspsychologisch gesprochen, darum geht, 'Ergänzungsleistungen' zu vollbringen, nämlich aus fragmentarischen Informationen eine Ganzheit zu erschließen: so reizt ihn im Gartensaal seines türkischen Gastgebers in Konstantinopel die Erscheinung einer verschleierte Haremsdame:

Je voyais un élégant et beau simulacre; mais je n'en voyais pas l'âme, car la gaze me dérobaient ses yeux. Je voyais nus ses bras dont la forme et la blancheur m'éblouissaient, et ses mains d'Alcine 'dove ne nodo appar ne vena eccede', [die weder Knöchel noch Adern zeigten] et j'imaginai tout le reste dont les tendres plis de la mousseline ne pouvaient me dérober que la vive surface [...]. (II, 4, 94–95)

Die Ariost-Reminiszenz³³ rückt, motiviert durch die vorgängige Schilderung des Gartens, die verschleierte Unbekannte in die Nähe der schönen Zauberin Alcina, die in ihrem Garten ihre Liebhaber nur eine Jahreszeit erfreut, um sie dann, je nach Laune, in Bäume, Steine oder Tiere zu verwandeln. Über den literarischen Vergleich wird die unbekannte Schöne von Casanova sowohl erotisiert als auch dämonisiert.

Tatsächlich ist die *Histoire de ma vie* gespickt mit solchen literarischen Anspielungen. Es handelt sich dabei nicht um kryptische, sondern um markierte, fast ausnahmslos originalsprachliche Zitate; die lateinischen, italienischen und spanischen Einsprengsel fallen im französischen Text deutlich auf. Zudem überwiegen die Verszitate, die sich durch ihr Metrum zusätzlich abheben.³⁴ Die literarischen Zitate in der *Histoire de ma vie* sind bisher noch nicht systematisch untersucht worden. Sie entstammen vorrangig der Antike und der italienischen Renaissance und repräsentieren somit die klassische Seite von Casanovas literarischem Geschmack.

Zu den lateinischen Klassikern, aus deren Dichtungen Casanova schöpft, zählen Cicero, Horaz, Seneca, Terenz und Vergil. Eindeutig dominiert Horaz, der in allen zwölf Büchern jeweils mehrfach zitiert wird. Freilich sagt die Quantität nur bedingt etwas über die literarischen Vorlieben aus. Denn Cicero kommt in neun Büchern vor, Ariost und Vergil dagegen lediglich in acht Büchern, Petrarca gar nur in sechs, obwohl diese Dichter Casanova mehr am Herzen liegen als der römische Redner Cicero.

Auch wenn manches Zitat vor allem schmückende Zutat und Bildungsbeweis sein dürfte, so haben die Zitate doch eine integrative Funktion. Sie raffinieren den poetischen Extrakt aus dem prosaischen Leben, und der Bezug auf einen individuellen Literaturgeschmack verknüpft verschiedene Lebensstationen. Häufig verbürgen die literarischen Zitate die überzeitliche Wahrheit des Geschilderten. So zitiert Casanova, als er mit einem Mitgefangenen aus den Bleikammern flieht und unter dem Nachthimmel von Venedig steht, den Schlußvers aus Dantes *Inferno*³⁵: "E quindi uscimmo a rimirar le stelle" (IV, 15, 305) und beschließt damit ein Kapitel. Der hohe Stil und der fromme Sinn des Herkunftstextes veredeln den Zieltext: Dantes Vers überhöht die gelungene Flucht zur göttlichen Fügung. So stilisiert und heroisiert Casanova sein Leben häufig mit Versziten.

Wie ein Zitat ein Erlebnis nachträglich "anstecken" (Leo Spitzer) und heroisieren kann, zeigt exemplarisch Casanovas Schilderung seiner Affäre mit der Bürgermeistersgattin in Köln. Die sieben Stunden in 'trunkenem Glück' ("dans l'ivresse" [VI, 2, 60]) sind hart erkaufte. Denn fünf Stunden muß Casanova heimlich auf der Treppe zwischen ekelhaften Ratten³⁶ warten, bevor ihn die Geliebte einläßt. Dem summarischen Bericht von Liebesleid (Warten unter Ratten) und Liebesglück läßt Casanova Ariosts ausführliche Schilderung der Olimpia³⁷ folgen (VI, 2, 60–61). Es handelt sich um einen petrarkistischen Schönheitskatalog, der "le bellezze d'Olimpia" von Stirn, Augen, über Hals, Busen bis zu den Füßen beschreibt, wobei Casanova das Zitat bei Erreichen des Unterleibs enden läßt. Trotz dieser galanten Ironie, so kurz vor dem Ziel abzubrechen, heroisieren die über zwanzig Ariost-Verse nachträglich die Kölner Liebschaft. Die von Ariost geborgte Erhabenheit hat Casanova kunstvoll präludiert. Denn in seiner vorgängigen Schilderung der Stadt Köln nennt er ausdrücklich "la figure du cheval Bayard, que l'Arioste a tant célébré,

monté par les quatre fils Aimon" (VI, 2, 43) und erwähnt, daß dieser Haimon "père de l'invincible Bradamante et de l'heureux Ricciardetto" war. Daß Casanova die Reiterstatue erfunden hat, wie die Kommentatoren übereinstimmend meinen, unterstreicht ihre literarische Funktion. Mit der Ariost-Reminiszenz überformt Casanova seine Affaire mit der Kölner Bürgermeister's-frau retrospektiv zur Ritterromanze.

Ein weiteres Indiz des literarischen Erlebens ist die Schauspielmetapher, die die *Histoire de ma vie* durchzieht.³⁸ Immer wieder vergleicht der Held seine Situation mit einer dramatischen Gattung wie "une farce à la française" (II, 4, 97), "une véritable tragicomédie" (I, 2, 26), erhofft sich "le dénouement de cette farce" (III, 7, 108) und sieht sich selbst als Schauspieler in diversen Rollen, etwa in der Rolle des Magiers (III, 1, 1), einer Hebamme (V, 9, 194) oder eines Kellners (VI, 4, 98–100). Sogar für die Liebesvereinigungen verwendet Casanova neben der Kriegs- die Schauspielmetapher; so spricht er vom "premier entracte" und von "la fin du second acte" (VII, 10, 234), um den Verlauf einer langen Liebesnacht zu illustrieren. In welchem Maße die Dramenästhetik Casanovas Handeln bestimmt, zeigt seine Reaktion auf die Kränkung, die er in Solothurn erfährt. Er reist nicht sofort ab, sondern arrangiert mit Hilfe seiner klugen Haushälterin ein eigenes Finale: "La pièce n'est pas encore finie; nous avons encore trois scènes" (VI, 7, 168).

Casanova genießt mit besonderer Vorliebe erhabene Rührszenen, die er als dramatische Höhepunkte seines eigenen Stücks erlebt. So schildert er eine Wiedererkennungsszene, in der er und seine Liebhaberin Leonilda von deren überraschter Mutter erfahren, daß sie Vater und Tochter sind:

Ce fut dans ce moment-là que le grand pathétique de la tragédie nous émut. Leonilde court embrasser les genoux de sa mère, et lui dit en dépit des sanglots qui l'étouffaient:

- *Je ne l'ai jamais aimé qu'en fille.*

La scène alors devint muette, sinon que le son des pleurs, et des baisers de ces deux excellentes créatures l'animait tandis que le duc et moi, présents et intéressés au suprême degré à ce spectacle, ressemblions à deux statues de marbre. (VII, 10, 230)

Obwohl Casanova in dieser rührenden stummen Szene entscheidend involviert ist, goutiert er sie gleichzeitig als Zuschauer. Ästhetische Distanz koinzidiert mit emotionaler Teilnahme. Diese Doppelrolle eines Schauspielers und Zuschauers seiner selbst liebt Casanova so sehr, daß er solche stummen Rührszenen immer wieder arrangiert. So begeistert er sich über eine rührselige Begegnung von Bruder und Schwester, die er nach längerer Trennung als glücklicher Arrangeur wieder zusammenführt:

Quel coup de théâtre! L'amitié fraternelle qui s'explique sur deux physionomies angéliques fondues au même moule. Une joie pure qui brille dans le plus tendres embrassements suivie d'un éloquent silence qui se termine par quelques larmes. [...] Mon personnage principal directeur de l'architecture du noble édifice, spectateur muet, laissé là, et entièrement oublié. (II, 8, 226–227)

In der apostrophierten Bühnenwirksamkeit liegt der vorzügliche Reiz der Situation für Casanova, wie auch aus mehreren ähnlichen Theatercoups hervorgeht.³⁹

In der Doppelrolle des distanzierten Schauspielers und Autors entspricht Casanova genau dem "Paradox über den Schauspieler" (*Paradoxe sur le comédien*), das Denis Diderot auf die moderne Rollenexistenz überträgt. Der große Komödiant in der Gesellschaft – so Diderot in seinem zukunftsweisenden Text aus den 70er Jahren des 18. Jahrhunderts – habe es schwerer als der Theaterschauspieler: "denn dieser Mensch muß auch seine Reden selbst erfinden, er hat also zwei Funktionen auf einmal zu erfüllen, die des Dichters und die des Schauspielers".⁴⁰

III. Handlung: Literatur als Mittel zur Steigerung des Selbstgefühls und zur Verführung

Der vielfältige Einsatz poetischer Zitate und die leitmotivische Funktion der Theatermetaphorik zeigen, wie stark die Darstellung der *Histoire de ma vie* literarisiert ist. Auch auf der Handlungsebene kommt der Literatur entscheidende Bedeutung zu. Freilich inszeniert Casanova auch die literarischen Muster seines Erlebens, um reale Situationen poetisch zu überformen. Denn im Medium der Literatur sucht er Poesie und Leben zu vermitteln und die physische Erotik zum ästhetischen Zustand zu veredeln. Sein literarisches Erleben versöhnt prosaische Realität und poetisches Ideal, ohne eine naive Unmittelbarkeit zu präbendieren. Die psychophysische Sublimationsstrategie, die seinem sentimentalischen Gebrauch von Literatur zugrunde liegt, verbürgen Passagen ohne erotische Absichten.

Wie sich der Held Casanova an Literatur berauscht, um sein 'Selbstgefühl' zu steigern, zeigt exemplarisch seine Unterredung mit Voltaire, bei der er die letzten sechsund-dreißig Strophen des dreiundzwanzigsten Gesanges aus Ariosts *Orlando Furioso* rezitiert, bis die Zuhörer und er selbst Tränen der Rührung weinen:

On voyait, et on sentait à l'expression du sentiment. On voyait, et on sentait la force que je me faisais pour retenir mes pleurs, et on pleurait; mais lorsque je suis parvenu à la stance:

Poichè allargare il freno al dolor puote
Che resta solo senza altrui rispetto
Giù dagli occhi rigando per le gote
Sparge un fiume di lacrime sul petto.⁴¹

mes larmes sortirent de mes yeux si impétueusement et si abondantes que chacun de la compagnie en versa, Mme Denis frissonna, et Voltaire courut pour m'embrasser [...]. (VI, 10, 231)

Solch sympathetische Literaturrezeption stand durchaus in Einklang mit den Prinzipien der Aufklärung. Mit der Aufwertung des "sentiment vif de l'existence" ('Selbstgefühl') zum "bonheur" ('Seligkeit') sah man in solchen empfindsamen Bewegungen einen Grad menschlicher Vollkommenheit und suchte sie systematisch zu intensivieren.⁴² Casanovas Lebensgeschichte bezeugt, in welchem Maße Literatur dazu diente, das empfindsamen Lebensgefühl zu steigern.

Ein Beispiel dafür ist die Reise nach Avignon. Dorthin reist Casanova nur, 'um Vacluse zu besichtigen' (VII, 3, 50), die Quelle, wo Petrarca seine Laura geliebt haben soll.⁴³ Beseelt von seiner poetischen Wallfahrt, stilisiert Casanova seinen ju-

gendlichen Cicerone überschwänglich zur mythisch-petrarkischen Mittlergestalt: er findet ihn "beau comme l'Amour" (VII, 3, 54), dann irritiert ihn "la noble aisance de cet Adonis qu'on pouvait soupçonner fille" (VII, 3, 54), so daß er ihn gar zum 'schönen Engel' ("beau comme un ange" [VII, 3, 56]) verklärt. Selbst eine schöne, traurige Unbekannte kann Casanova nicht in der selbstinduzierten sentimentalischen Illusion stören, und tatsächlich vergegenwärtigt ihm die Quelle der Sorgue Petrarcasekstatische Canzone ("Chiare, fresche, e dolci acque").⁴⁴ Um die Einfühlung in die Dichterliebe weiterzutreiben, besteigt Casanova sogar den Gipfel des Felsens, "où Pétrarque avait sa maison, dont j'ai vu les vestiges, versant des larmes, comme Leo Alatius en versa, voyant le tombeau d'Homère; et j'ai aussi pleuré seize ans après à Arqua, où Pétrarque est mort, et où la maison qu'il habitait existe encore". (VII, 3, 58)⁴⁵ Die sentimentalische Vergegenwärtigung des Dichterideals bedarf kaum konkreter Reminiszenz, wie sich vor den unscheinbaren Überresten von Lauras Haus erweist,

que Pétrarque amoureux rendit immortelle avec ce seul vers fait pour attendrir des cœurs de marbre:

'Morte bella pareo nel suo bel viso'

Je me suis jeté sur ces mesures avec mes bras étendus, les baisant et les arrosant de mes larmes [...]. (VII, 3, 58)⁴⁶

Casanova erlebt diese Wallfahrt nicht naiv, sondern im "künstlichen Zustande der Kultur" (Friedrich Schiller).⁴⁷ Tränen verbürgen seine sentimentalische Verehrung für Francesco und Laura und die Steigerung seines Selbstgefühls im empfindsamen Andenken an deren einzigartige Liebe. Seine Lust am Selbstgefühl teilt aber nicht die unbewegte Reisebegleiterin, der Casanova vergeblich wünscht, der Genius loci möge in ihr "das Feuer der Liebe zu allen, die in Ihre Nähe kommen, entfachen" (VII, 96 [VII, 3, 59]): Nicht sie umarmt ihn, sondern der junge, begeisterte Cicerone.

Rainer Gruenter hat anlässlich Casanovas programmatischen Vergleichs der Frau mit einem Buch (I, 7, 156) auf die Bedeutung der Buchmetaphorik in der *Histoire de ma vie* hingewiesen.⁴⁸ Doch wurde die Funktion der Literatur bisher nicht hinreichend behandelt, sieht man von dem forcierten Versuch ab, sie auf die bei Dante vorgebildete liebestiftende gemeinsame Lektüre von Paolo und Francesca zurückzuführen.⁴⁹

Casanova literarisiert seine Beziehungen, verfremdet und überhöht sie so zu mythologischen oder literarischen Rollenspielen. Dabei muß seine Partnerin nicht unbedingt eingeweiht sein. Als er erfährt, daß sein Liebesspiel mit der Nonne M. M. von deren voyeuristischem Gönner und Liebhaber durch das Schnitzwerk des Sofas beobachtet wird, gibt er sich mit einem Turban "l'air redoutable d'un despote asiatique dans son sérail" (IV, 4, 68–69). Damit gleicht er die Szenerie mit seiner "Sultanin" Crébillons orientalisierendem Roman *Le Sopha* an, dessen Held in seinem pränatalen Leben die voyeuristische Existenz eines Sofas führte, was ihn zum Kenner von Liebe und Leben macht.⁵⁰ In Petersburg nennt Casanova seine schöne russische Bedienstete "Zaïre" (X, 5, 115) und teilt ihr damit den Part der christlichen Sklavin aus Voltaires gleichnamiger Tragödie zu, sich selbst die Rolle des Sultans von Jerusalem.

Daß Casanova Literatur gezielt einsetzte, zeigt sich in Buchgeschenken,⁵¹ insbesondere für Damen. Mit dem "petit panier plein de livres" (II, 8, 210), den er der jungen Contessa A. S. schenkt, hat er treffsicher deren "Geschmack erraten", "car elle n'aimait pas les romans" (II, 8, 214). Für die Gräfin Clementina stellt er eine ganze Bibliothek zusammen, die beide gemeinsam durcharbeiten, bis sich Casanovas erotische Nebenabsichten erfüllen (VII, 10, 265–266). Seine holländische Geliebte Esther erhält von ihm "alle Bücher, [...] an denen sie Gefallen finden mochte. Es waren gute und schlechte darunter". (VI, 46)

Dichtung dient häufig als erotisches Stimulans. Bei Esther, deren Jungfräulichkeit Casanova achtet, wirkt Alexander Popes Heroide *Eloisa to Abelard* Wunder. Die Liebenden wiederholen im Nachvollzug der heroischen Brieffichtung, "ohne je zum Letzten zu kommen" (VI, 47), Eloisas "lasting flames" einer "true passion":⁵² "la lecture de l'héroïde d'Éloïse et d'Abelard nous mit en feu". (VI, 2, 38)

Mehrere amouröse Episoden sind so sehr vom Einsatz poetischer Texte bestimmt, daß sie als 'literarische Liebschaften' zu bezeichnen sind. Um die Vielfalt der erotischen Indienstnahme von Literatur auf der Handlungsebene zu illustrieren, seien im folgenden vier literarische Liebschaften genauer besprochen.

1. Lia in Ancona

Selbstverständlich setzt Casanova auch pornographische Literatur ein, insbesondere die illustrierten erotischen Werke des Nicolas Chorier (*Die Gespräche der Aloisia Sigea*) und Aretinos *Geschwänzte Sonette*.⁵³ Bei diesen Werken handelt es sich um einschlägige erotische Stimulanzien, mit denen auch die Verführer in der lizenziösen Literatur des 18. Jahrhunderts ihre Auserkorenen zur Liebe bewegen.⁵⁴

Als den 27jährigen Casanova in Ancona der abweisende Ernst der schönen Jüdin Lia reizt, versucht er sie dementsprechend mit den berühmten *Sonetti lussuriosi* zu den Stichen des Marcantonio Raimondi zu irritieren. Doch überrascht es den abgebrühten Abenteurer, mit welcher Unbefangenheit die junge Frau auf die erotischen Illustrationen reagiert:

Je lui donne alors le recueil des figures de l'Aretin et j'admire l'air tranquille, mais très attentif, avec lequel elle s'arrêtait à les examiner, passant d'une à l'autre et retournant sur celle qu'elle avait déjà examinée. (XII, 8, 168)

Lia erbittet genaue Erläuterung der sexuellen Darstellungen, die Casanova ihr nur zu gern gewährt. Wieder stimuliert die gemeinsame Lektüre ihn mehr als seine beherrschte Schülerin:

Notre leçon dura deux heures dans lesquelles j'ai cent fois maudit l'Aretin, car l'impitoyable Lia me menaçait de partir toutes les fois que je voulais mettre un bras sous ma couverture. (XII, 8, 169)

Der Unterricht mit Lia ist endlich doch von Erfolg gekrönt. Doch nicht Casanova ist der Nutznießer der inszenierten Literatur, sondern ein junger Liebhaber, mit dem

Lia die verschiedenen Stellungen des Aretino erprobt. Als selbst Casanovas Erpressung nichts fruchtet, seine heimliche Beobachtung öffentlich kundzutun, wenn ihm Lia nicht zu Willen wäre, verläßt er, seinerseits erotisch und moralisch belehrt, die Stadt Ancona.

Doch dient die Literatur in der *Histoire de ma vie* nicht in erster Linie dazu, sexuelle Gelüste zu wecken. Vielmehr sollen die geborgten Dichterworte die eigenen Gefühle raffinieren, um dadurch den erotischen Reiz zu sublimieren und zu vervollkommen. Wie subtil Casanova seine literarischen Liebschaften inszeniert, soll exemplarisch sein Gebrauch von Ariosts Orlando *Furioso* erweisen. Denn Casanova bevorzugt die heroische Dichtung zur literarischen Verfremdung, um die erotische Spannung romanhaft zu steigern und den sexuellen Vollzug zu relativieren.

2. Angela in Venedig

Der jugendliche Giacomo verliebt sich unter drei Schwestern ausgerechnet in die spröde Angela. Diese weist ihn im Gegensatz zu ihren Schwestern, für die der 'blinde' Liebhaber keine Augen hat, beharrlich zurück. Nachdem ein Blindekuhspiel – anders als in Guarinis *Pastor fido* – nicht den gewünschten Erfolg zeitigt, sucht Casanova durch literarische Verfremdung seiner Passion die Geliebte für sich zu gewinnen:

Plus ennuyé que fatigué, je m'assieds, et je passe une heure à leur conter l'histoire de Roger lorsque Angélique lui avait disparu moyennant la bague enchantée que trop bonnement le chevalier amoureux lui avait remise.

'Così dicendo, intorno a la fortuna
Brancolando n'andava come cieco
O quante volte abbracciò l'aria vana
Sperando la donzella abbracciar seco.⁵⁵

Angéla ne connaissait pas l'Arioste; mais Nanette l'avait lu plusieurs fois. Elle se mit à défendre Angélique, et à accuser la bonhomie de Roger qui étant sage n'aurait jamais dû confier la bague à la coquette. Nanette m'enchantait; mais j'étais alors trop bête pour faire des réflexions convenables à un retour sur moi-même. (I, 5, 92)

Angela vermag trotz ihrer Namensähnlichkeit mit Ariosts Protagonistin Angelika die Romanzo-Episode nicht auf sich zu beziehen, während ihre belesene Schwester die Transposition ins Literarische leicht bewerkstelligt und den 'gutmütigen' Ruggiero-Casanova zum erotischen Rollenspiel einlädt. Daß er im jugendlichen Liebeswahn der Erlebnisgegenwart keine Augen für Nanettes literarische Begabung hatte, wirft sich in der Erzählgegenwart der alte Casanova vor.

3. Pauline in London

Als Casanova sich in London das Bein verstaucht, greift seine Untermieterin, die schöne portugiesische Adlige Pauline, zu Ariost und liest "l'aventure de Ricciardetto avec Fiord-ispina, princesse d'Espagne", vor (IX, 9, 243). Die laszive Verwechslungsgeschichte dient als Vorlage eines erotischen Rollenspiels:

Elle [Pauline] se figurait d'être la princesse, et que j'étais Ricciardetto, et elle se complaisait s'imaginant

'Che il ciel l'abbia concesso
Bradamante cangiata in miglior sesso'. (IX, 9, 243)⁵⁶

Ariosts Liebesgeschichte von Fiordispina beruht auf einer doppelten Verwechslung: Die spanische Prinzessin Fiordispina verliebt sich in die Prinzessin Bradamante, als die ihr Haar wegen einer Kopfverletzung männlich kurz trägt. Obwohl sie bald enttäuscht die geschlechtliche Identität ihrer Geliebten erfährt, bleibt sie hoffnungslos in die Mignonne verliebt, mit der sie sogar das Bett teilt. Fiordispina staunt nicht wenig, als die unter Tränen verabschiedete Bradamante einen Tag später wieder zu ihr zurückkehrt. Was sie nicht weiß: es ist nicht Bradamante, sondern deren zum Verwechseln ähnlicher Zwillingsbruder Ricciardetto. Da dieser Fiordispina begehrt, spielt er nun die Rolle der Schwester. Als Fiordispina sich im Bett davon überzeugt, daß aus Bradamante ein Mann geworden ist, geben beide ihren Neigungen rückhaltlos nach. Soweit Ariosts Schilderung im 25. Gesang des *Orlando Furioso*.

Casanovas portugiesische Geliebte erbittet Wort- und Sacherklärungen zu den heiklen Stellen, die ihr Casanova 'am Objekt' so erläutert, daß Pauline ähnlich überrascht reagiert wie Fiordispina (IX, 9, 243–244). Dabei nimmt die Frau den Part ein, den sonst Casanova spielt, nämlich den des Schauspielers und Arrangeurs einer Szene. Als nämlich Pauline die Stanze vorliest, die die geschlechtliche Vereinigung von Fiordispina und Ricciardetto schildert, und Casanova dies gleich in die Tat ("en action") umsetzen will, spielt Pauline die fürsorgliche Krankenpflegerin und tröstet ihren undistanzierten Liebhaber auf die Nacht, den die ebenso verzögerte wie literarisch gesteigerte Vorlust letztlich beglückt.

4. *Clementina in Sant'Angelo*

Auf dem Landgut des Grafen Attendoli-Bolognini in Sant'Angelo bei Lodi geht Casanova auf ein mythologisches Rollenspiel der Contessa Clementina (das ist Angela Gandini) ein. Clementina, die als dilettierende Verfasserin anakreontischer Lyrik mit der antiken Mythologie vertraut ist, sieht sich selbst in der Rolle der Hebe, während Casanova den Part des Iolaos übernimmt (zum Beispiel VIII, 9, 240–241). Wie dieser im Alter von Hebe, der Göttin der Jugendschönheit, in "einen jungen Menschen voller Feuer und Munterkeit"⁵⁷ verwandelt wurde, so wünscht Casanova durch die Gunst der Gräfin verjüngt zu werden. Seine erotischen Nebenabsichten, die er mit der mythologischen Konstellation verbindet, verfolgt er, indem er ein anakreontisches Gedicht der schwärmerischen Contessa vorliest und während seiner Rezitation einige Silben ändert. Tatsächlich verlieben sich beide über der gemeinsamen Lektüre (VIII, 9, 244).

Um die zweite Phase dieses literarisch sublimierten Liebesspiels vorzubereiten, schenkt Casanova der Contessa "mehr als hundert Bücher von Dichtern, Historikern, Geographen und Naturkundigen, und dazu einige aus dem Spanischen oder Französischen übersetzte Romane" (VIII, 266 [VIII, 9, 245–246]). Allein das Geschenk erhöht Casanova in den Augen der Beschenkten:

Clémentine passait ses yeux de ses livres à moi, et de moi à ses livres, paraissant douter qu'ils lui appartinssent. Devenue tout d'un coup sérieuse, elle me dit que j'étais allé à S[ant'] A[nge]lo pour faire son bonheur. Voilà le moment que l'homme devient Dieu. 'Homo homini Deus'. (VIII, 9, 246)

Das Lektüreprogramm reicht von der galanten Bukolik über Torquato Tassos *Amin-ta* und Battista Guarinis *Pastor fido* bis zum Vergil-Volgarizzamento durch Annibale Caro. Dabei stehen jeweils die amourösen Episoden im Vordergrund. So schätzt die gelehrige Schülerin an der *Äneis* besonders die Dido-Äneas-Episode. Doch erst mit Hilfe der Schäferspiele und deren Grundsatz 'Erlaubt ist, was gefällt' wird die platonische Liebe irdischer:

Le 'Pastor fido' étant sur sa table de nuit, je l'ai pris et je l'ai ouvert par hasard là où Mirtille parle de la douceur du baiser qu'il reçut d'Amarillis. Clémentine me paraissant aussi émue et attendrie que je me sentais ardent, j'ai collé ma bouche sur la sienne, et ne voyant aucune marque d'alarme, j'allais la serrer contre mon sein, lorsque avec la plus grande douceur, allongeant un bras, elle s'éloigna, me priant de l'épargner. Je lui ai alors demandé pardon, baisant cent fois la belle main qu'elle m'avait livrée. (VIII, 10, 255–256)

Da die pastorale Suggestion nicht gelingt und die Liebesbeziehung auf dieser schwärmerischen Stufe verharrt, greift Casanova zur bewährten Ariost-Lektüre und liest ihr, "während sie zu Bett [geht], die Geschichte der spanischen Prinzessin Fiorispina vor, die sich in Bradamante verliebte" (VIII, 285): "A la fin de ce charmant conte je croyais de voir Clémentine ardente; mais point du tout, elle était morne [...]" (VIII, 10, 264) Erst eine von Casanova inszenierte Überraschungsfahrt nach Mailand wendet die literarische Verfremdung ins Reale und bricht den Widerstand der Gräfin.

IV. Schluß

Zusammenfassend sei festgehalten: Casanova will die Literatur im Leben finden und die prosaische Wirklichkeit poetisieren. Wie er auf der Handlungsebene sein Erleben absichtlich literarisch verfremdet und literarische Szenen nach dem Vorbild lizenziöser Romane arrangiert, so überformt auf der Darstellungsebene seine dichterische Wahrnehmung retrospektiv sein Leben zum Roman.

In Handlung wie Darstellung gefällt sich Casanova in der Doppelrolle des Schauspielers und Regisseurs. Dieses Paradox findet in der Form der literarisierten Autobiographie seine ästhetisch adäquate Ausdrucksform. Die literarischen Rollenspiele seines Lebens inszeniert, arrangiert und verdichtet der Romancier Casanova nachträglich zum literarischen Leben. Doch im Unterschied zu zeitgenössischen Autobiographien und Lebensromanen stellt seine *Histoire de ma vie* keinen Fall von "gelebter Literatur" dar⁵⁸, sondern von gespielter Literatur, in welcher der Held immer zugleich Leser bleibt. In dieser Spannung von emotionaler Teilnahme und ästhetischer Distanz, von Literatur und Leben, liegt der ästhetische Reiz und die

Modernität der *Histoire de ma vie*. Das unauflöbliche Zusammenspiel von Dichtung und Wahrheit macht sie über die Wahrheitsfrage hinaus zu einem überzeitlichen Kunstwerk.

Anmerkungen

¹ Ich zitiere nach Jacques Casanova de Seingalt Vénitien, *Histoire de ma vie*. Edition intégrale. Zwölf Teile in sechs Bänden, Wiesbaden/Paris 1960–1962, und Giacomo Casanova, *Geschichte meines Lebens*, hrsg. und eingel. von Erich Loos, erstmals nach der Urfassung ins Deutsche übersetzt von Heinz von Sauter, 12 Bände, Berlin 1964. Originalsprachliche Zitate weise ich durch Angabe von Buch, Kapitel und Seite, deutschsprachige Zitate durch Angabe von Buch und Seite im laufenden Text nach.

² Vgl. Ignaz Heinrich von Wessenberg, *Über den sittlichen Einfluß der Romane. Ein Versuch*, Konstanz 1826 S. 97–98, Anm.

³ Vgl. Ugo Foscolo, [Rezension] *Memoirs of Casanova [1827] [engl./ital.]*, in: *Scritti vari di critica storica e letteraria (1817–1827)*, hrsg. von Uberto Limentani unter Mitarbeit von J. M. A. Lindon, Florenz 1978 (Edizione Nazionale, 12), S. 564–609, hier S. 578.

⁴ Vgl. Heinrich Heine, *Briefe aus Berlin [1822]*, in: *Historisch-kritische Gesamtausgabe der Werke (Düsseldorfer Ausgabe)*, Bd. 6: *Briefe aus Berlin. Über Polen. Reisebilder I/II*, bearbeitet von Jost Hermand, Hamburg 1973 S. 50. Heine konstatiert in seinem Brief vom 8. Mai 1822: "An seiner Aechtheit darf man gar nicht zweifeln".

⁵ Vgl. Gustav Gugitz, *Giacomo Casanova und sein Lebensroman. Historische Studien zu seinen Memoiren*, Wien/Prag/Leipzig 1921 S. 21. – [Friedrich]. W[ilhelm] Barthold, *Die geschichtlichen Persönlichkeiten in Jacob Casanova's Memoiren. Beiträge zur Geschichte des achtzehnten Jahrhunderts*, 2 Bde., Berlin 1846, hier Bd. 1 S. 15, würdigte Casanova erstmals als wahrhaften Zeitzeugen und seine Memoiren als ein "Werke der ersten Klio". Ihm folgte Édouard Maynial, *Casanova et son temps*, Paris 1910, wobei dieser die Literarität keineswegs in Abrede stellte.

⁶ Vgl. Gugitz (wie Anm. 5): Der Titel der Monographie nennt die Deutungsabsicht.

⁷ Vgl. [James] Rives Childs, *Casanova. Die große Biografie*. Aus dem Englischen von Deli Walter, München 1977 S. 8–9.

⁸ Vgl. dazu den Überblick von Marie-Françoise Luna, *Genèse de "L'Histoire de ma vie" de G. Casanova: Étude des manuscrits*, in: *Sortir de la Révolution. Casanova, Chénier, Staël, Constant, Chateaubriand*, hrsg. von Béatrice Didier und Jacques Neefs, Vincennes 1994 (*Manuscrits de la Révolution*, 3) S. 75–100.

⁹ Neuerdings plädiert Furio Luccichenti, *La prassi memorialistica di Casanova*, in: *L'intermédiaire des Casanovistes* 12 (1995) S. 27–35, für einen Kompromiß, der sowohl dem Wahrheitsgehalt als auch der literarischen Überformung Rechnung trägt.

¹⁰ Vgl. Klaus-Detlef Müller, *Autobiographie und Roman. Studien zur literarischen Autobiographie der Goethezeit*, Tübingen 1976 (*Studien zur deutschen Literatur* 46) S. 7.

¹¹ Vgl. Bernd Neumann, *Identität und Rollenzwang. Zur Theorie der Autobiographie*, Frankfurt am Main 1970 S. 25. Müller (wie Anm. 10) S. 20, hat zwar das teleologische Modell Neumanns kritisiert, ohne aber dessen Definition entscheidend zu reformulieren. Das Problem der "Zeiterstreckung" erörtert auch Ingrid Aichinger, *Probleme der Autobiographie als Sprachkunstwerk [1970]*, in: *Die Autobiographie. Zu Form und Geschichte einer literarischen Gattung*, hrsg. von Günter Niggel, Darmstadt 1989 (*Wege der Forschung* 565) S. 170–199, hier S. 197–198. Sie kommt zu dem Schluß, daß die Prägekraft, nicht aber die absolute Dauer des geschilderten Zeitabschnittes maßgeblich ist.

¹² Vgl. dazu Aichinger (wie Anm. 11) S. 197–198.

¹³ Vgl. Gugitz (wie Anm. 5) S. 5. – An Casanovas sprachkünstlerischer Gestaltung seiner Autobiographie kann kein Zweifel bestehen. Dynamisierter Erzählrhythmus, Vergegenwärtigung durch Präsens historicum, zeitdeckendes Erzählen durch Dramatisierung, Leserreden, Selbstreflexionen, die die

Erzählgegenwart des 'verfluchten Greisenalters' ("tristique senectus" [VI, 7, 169; XII, 8, 160–161]) in die Handlungsgegenwart des erotischen Abenteurers einspiegeln – die *Histoire de ma vie* bedient sich sämtlicher Mittel einer differenzierten Erzählkunst, wie sie die Realistik der französischen Aufklärung ausgebildet hat. Doch hat Casanovas Vorrede, in der er die Bedeutung seiner Memoiren herabsetzte ("ni l'histoire d'un illustre, ni un roman" [I, XI]), die Forschung nachhaltig irritiert und an der Literarität zweifeln lassen; vgl. selbst Volker Kapp, Der Abenteurer als Demonstrationsobjekt und Skandalon der französischen Aufklärung, in: *Euphorion* 79 (1985) S. 232–250.

¹⁴ Vgl. Gugitz (wie Anm. 5) S. 149.

¹⁵ Vgl. ebd. S. 137–165 ("Kardinal Bernis und das Abenteurer mit der Nonne M. M. in Venedig"), bes. S. 145–149. In dem Kapitel führt Gugitz weitere Übereinstimmungen von Casanovas Zeichnung des Abbé de Bernis mit zeitgenössischen Gerüchten und Anekdoten an. Casanovas Literarisierung erhellt auch aus der Tatsache, daß er den angeblichen Brief der M. M. aus einer erzählenden Passage redigiert hat (S. 164).

¹⁶ Vgl. Édouard Maynial, Les Mémoires de Casanova et les conteurs français du XVIII^e siècle, in: *Mercure de France* 201 (1928 [1. Januar]) S. 112–137.

¹⁷ Vgl. Angelandrea Zottoli, Giacomo Casanova, 2 Bde., Rom 1945, hier Bd. 2 S. 163–193.

¹⁸ Ansätze in dieser Richtung unternehmen Ernestina Pellegrini, L'autobiografia di Giacomo Casanova e la letteratura erotica del Settecento, in: *Il Lettore di Provincia* 14/54 (September 1983) S. 55–73, die Parallelen zu Laclos oder de Sade sieht, und Péter Nagy, Casanova, l'artiste caché, in: *Europe. Revue littéraire-mensuelle* 697 (1987) S. 21–27.

¹⁹ Vgl. Charles de la Morlière, Angola. Histoire indienne. Ouvrage sans vraisemblance [1749], hrsg. von Jean-Paul Sermain, Paris 1991 S. 157–158, wo geschildert wird, wie Angola aus einem chinesischen Gartenpavillon hingerissen die badende Clénire betrachtet: "Elle avait la tête tournée, il ne put distinguer son visage; mais les beautés qui s'offrirent à sa vue servirent à l'en dédommager. Le moindre mouvement que faisait cette personne lui en découvrait de nouvelles: il se rassasia pendant quelque temps de la vue d'un objet si attrayant. Il éprouvait des désirs inséparables de son âge, et qui le maîtrisaient absolument. Entraîné par l'occasion, il oubliait tout l'univers et ne songeait qu'au moyen de jouir des beautés qui s'offraient à ses regards. Cette personne se leva pour sortir du bain et acheva de l'embraser en laissant à découvert ses beautés les plus cachées, et que l'eau lui avait dérobées jusque-là." Diese Romanszene stellt Casanova in der Passage nach, in der er zusammen mit Ismail aus einem Gartenpalast badenden Schönheiten zuschaut: "[N]ous voyons presque sous nos yeux trois filles toutes nues, qui tantôt nageaient, et tantôt sortaient de l'eau montant sur des degrés de marbre, où debout ou assises, elles se faisaient voir, pour s'essuyer, dans toutes les postures. (II, 4, 92). Casanova löst die Intimität und den erotischen Ernst der Romansituation auf, indem er Objekt und Subjekt der voyeuristischen Szene vervielfacht.

²⁰ Vgl. Andréa de Nerciat, Félicia ou Mes Fredaines [1775], in: *Romans Libertins du XVIII^e Siècle*, hrsg. von Raymond Trousson, Paris 1993 S. 1065–1288, hier S. 1278 (= IV, 24): "Un mouvement plus prompt que l'éclair m'avait jetée dans les bras de ma charmante mère: elle ne pouvait se rassasier de me baiser, de m'arroser de ses larmes. Milord, les coudes appuyés sur la table, eut quelques instants le visage couvert de ses mains, puis, sortant tout à coup de sa profonde méditation, il me prodigua les plus tendres caresses. [...] Tous nos cœurs nageaient dans les délices de la joie et de l'amour. Toute la sensibilité de ma tendre mère ne suffisait pas au bonheur de retrouver à la fois son amant et ses deux enfants."

²¹ Casanova et Bernardin de Saint-Pierre. Examen des *Études de la Nature* et de *Paul et Virginie* [1788–1789] par Jacques Casanova de Seingalt, hrsg. von Marco Leeflang und Tom Vitelli, Utrecht 1985 (Documents Casanoviens 1) S. 74.

²² Ebd. S. 74–75.

²³ "Tout ce manège ne paraissait fait que pour me rendre plus ardent; mais Pauline savait qu'elle n'avait pas besoin d'employer l'art." (IX, 9, 195)

²⁴ Casanova läßt die junge Morphy nackt malen und bewundert das vollendete Kunstwerk, indem er mit der Apostrophe "O-Morphi" auf das griechische *ὠμόρφη/εὐμόρφη* (schöngestalt) anspielt und damit einen ähnlichen Bezug zur Antike herstellt wie er sich in Restif de la Bretonnes 115. Brief findet: "J'ai dépensé six louis pour la faire peindre toute nue d'après nature par un peintre allemand qui la fit vivante."

Elle était couchée sur son ventre, s'appuyant de ses bras et de sa gorge sur un oreiller, et tenant sa tête comme si elle était couchée sur son dos. L'habile artiste avait dessiné ses jambes et ses cuisses de façon que l'œil ne pouvait pas désirer de voir davantage. J'y ai fait écrire dessous: 'O-Morphi'. Mot qui n'est pas homérique, mais qui n'est pas moins grec. Il signifie 'Belle'." (III, 11, 198) - Vgl. Restif de la Bretonne, *Le paysan perversi*. Kritische Ausgabe, hrsg. von François Jost, Bd. 1, Lausanne 1977 S. 447–451, hier S. 447–448: "J'ai profité de cette occasion, pour dessiner le nu, d'après deux objets aussi parfaits: ces deux esquisses sont charmantes! car j'ai eu la même occasion, et plus belle encore le lendemain pour y retoucher. Je me promets de profiter souvent de la manœuvre adroite que j'emploie. Ursule, parfaitement formée, a la mollesse et le nourri des contours; c'est Vénus, ou la nature dans sa perfection; Fanchette, plus délicate, est moins achevée; c'est une grâce, c'est Hébé.

²⁵ Sie gehört zu den vielen Anekdoten, mit denen Casanova die Schilderung seines Pariser Aufenthalts würzt: "Je n'oublierai jamais un bon mot sorti de la bouche d'un homme qui n'en disait jamais; c'était M. de Maisonrouge qu'on conduisait chez lui mourant d'une indigestion. Un embarras de charrettes oblige vis-à-vis les Quinze-Vingt [Hospiz] son cocher à s'arrêter. Un mendiant s'approche de sa voiture, et lui demande un sou par charité en lui disant qu'il se mourait de faim. Maisonrouge ouvre les yeux, le regarde, et lui dit: - Tu es bien heureux, coquin!" (III, 12, 229) Diese Anekdote muß um 1800 geläufig gewesen sein, denn Heinrich von Kleist hat sie, ohne Casanova zu kennen, zu einem epigrammatischen Distichon gestaltet:

Wer ist der Ärmste?

"Geld!" rief, "mein edelster Herr!" ein Armer. Der Reiche versetzte:

"Lümmel, was gäb' ich darum, wär ich so hungrig, als er!"

In: Heinrich von Kleist, *Sämtliche Werke und Briefe*, Bd. 3: Erzählungen, Anekdoten, Gedichte, Schriften, hrsg. von Klaus Müller-Salget, Frankfurt am Main 1990 S. 444 und 1033; der Kommentar, S. 1033, vermerkt, daß die Kleist-Forschung bisher keine Quelle ermittelt hat.

²⁶ Sabine Mertens, *Seesturm und Schiffbruch. Eine motivgeschichtliche Studie*, Rostock 1987, hat das Motiv in der Kunstgeschichte verfolgt. Literarisch gestaltet das Motiv etwa Caesarius von Heisterbach, *Dialogus miraculorum*, III, 21: "De peregrinis, qui propter peccata unius hominis in mari perclitati, eiusdem confessione sunt liberati" ['Über Pilger, die wegen der Sünden eines einzigen Menschen in Seenot gerieten, nach dessen Beichte aber befreit wurden'], in: *Dialogus miraculorum*, hrsg. von Joseph Strange, Bd. 1, Köln u. a. 1851 S. 136–137, indem er die Beichte als hinreichende Entlastung vorstellt. Bereits in der Frühen Neuzeit gelangte das Motiv aus der Homiletik in die Poesie, wie das zynische Epigramm Nr. 175 des Thomas Morus von 1520 eindrucksvoll bezeugt:

De nautis eiicentibus monachum in tempestate, cui fuerant confessi.

Cum tumida horrisonis insurgeret unda procellis,

Et maris in lassam fereret ira ratem,

Relligio timidis illabitur anxia nautis.

Heu parat, exclamant hoc mala vita malum.

Vectores inter Monachus fuit; huius in aurem

Se properant vitiis exonerare suis,

Ast ubi senserunt nihilo sibi mitius aequor,

Sed rapido puppim vix superesse freto,

Quid miri est ait unus, aqua si vix ratis extat?

Nostrorum scelerum pondere adhuc premitur.

Quin monachum hunc, in quem culpas exhausimus omneis,

Eiicite, et secum hinc crimina nostra ferat.

Dicta probant, rapiuntque virum, simul in mare torquent,

Et lintrem levius quam prius isse ferunt.

Hinc hinc quam gravis est peccati sarcina, disce,

Cuius non potuit pondera ferre ratis.

Vgl. Thomas Morus, *The Complete Works*, Bd. 3/2: *Epigrammata* [1520], hrsg. von Clarence H. Miller u. a., New Haven/London 1984 S. 210–211. – Übers.: Als das bewegte Meer sich mit schaurigtönenden Stürmen erhob und der Zorn des Meeres gegen das erschöpfte Schiff wütete, befällt religiöser Skrupel die furchtsamen Schiffsleute: "Weh", rufen sie, "unser schlimmes Leben verschafft uns dieses Übel!" Unter

den Fahrgästen war ein Mönch. Und eilig entlasten sie sich in dessen Ohr von ihren Sünden. Doch als sie bemerkten, daß sich das Meer überhaupt nicht beruhigte, vielmehr das Heck kaum aus der heftigen Strömung ragte, sagte einer: "Kein Wunder, daß unser Schiff kaum aus dem Wasser ragt! Wird es doch noch von der Last unserer Verbrechen bedrückt. Da wir ja alle unsere Schuld in diesen Mönch ausgeleert haben, werft ihn hinaus, und mit ihm mag er unsere Verbrechen von hier nehmen". Die Matrosen billigen die Rede, ergreifen den Mann und als sie ihn ins Meer Bord werfen, soll das Schiff leichter als vorher gesegelt sein. Lerne daraus, wie schwer die Last einer Sünde ist, deren Druck ein Schiff nicht ertragen konnte.

²⁷ Vgl. zum Zusammenhang von Roman und Leben: "On croit que dans les romans que nous lisons ces situations sont exagérées, et ce n'est pas vrai. Ce que l'Arioste dit de Roger qui attendait Alcine est un beau portrait tiré d'après nature." (I, 2, 27) Mehrfach vergleicht Casanova sein Leben mit einem Roman. So erscheint ihm ein tödlich endendes Duell, bei dem er sekundiert, "un rêve, un fait de roman, plus qu'une réalité". (VIII, 3, 53)

²⁸ Fast fünfzig Veröffentlichungen konnte Rives Childs nachweisen, vgl. J[ames] Rives Childs, *Casanoviana. An Annotated World Bibliography of Jacques Casanova de Seingalt and of Works Concerning Him*, Wien 1956.

²⁹ Als Beweis führt Casanova Voltaires Ariost-Palinodie im *Dictionnaire Philosophique* an (VI, 10, 229), die aber auch als nachträgliche Vertauschung von Ursache und Wirkung erachtet werden kann. – Neben Casanova rühmte sich übrigens auch Saverio Bettinelli, Voltaires späte Wertschätzung Ariosts veranlaßt zu haben. Daß sich Voltaires Sinneswandel aber kontinuierlich vollzog, dokumentieren die Äußerungen Voltaires über Ariost zwischen 1733 und 1761 (vgl. Voltaire, *Essai sur la Poésie Épique*, Chap. 7: Le Tasse, in: *Ceuvres de Voltaire*, hrsg. von M. Beuchot, Bd. 10, Paris 1834 S. 401–493, hier S. 451–452 Anm. 1).

³⁰ Bei den zwei anonymen Texten handelt es sich um lizenziöse Romane: *Le Militaire philosophe ou difficultés sur la Religion proposées au R. P. Malebranche prêtre de l'Oratoire par un ancien officier* veröffentlichte Jacques-André Nageon 1768. Die *Histoire de Dom Bougre, portier des Chartreux* von 1741 wird üblicherweise dem Juristen Gervaise de Latouche zugeschrieben. Nach Ludwig von Brunn, Ist Gervaise de Latouche wirklich der Autor der *Histoire de Dom Bougre?*, in: *Philobiblon* 18 (1974) S. 51–52, sei tatsächlich aber der Abbé Charles Nourry der Verfasser. Gerade der *Pförtner der Kartäuser* zählt zu den bekannteren pornographischen Texten und kommt seinerseits in der lizenziösen Literatur vor. So gesteht die von der Lektüre inzitierte Madame C*** ihrem Liebhaber: "La lecture de ton vilain *Portier des Chartreux* m'a mise toute en feu: ses portraits sont frappés, ils ont un air de vérité qui charme. S'il était moins ordurier, ce serait un livre inimitable dans son genre"; vgl. Boyer d'Argens [?], Thérèse philosophe ou Mémoires pour servir à l'histoire du père Dirrag et de Mademoiselle Éradice [1748], in: *Romans libertins* (wie Anm. 20) S. 557–658, hier S. 615.

³¹ Vgl. Erich Loos, Casanova und Voltaire. Zum literarischen Geschmack im 18. Jahrhundert, in: *Europäische Aufklärung. Herbert Dieckmann zum 60. Geburtstag*, hrsg. von Hugo Friedrich und Fritz Schalk, München 1967 S. 141–157. Abgesehen davon wurde Casanovas Lektüre bislang weder systematisch rekonstruiert, noch ist die von ihm betreute Bibliothek des Grafen Waldstein in Dux als geschmacksgeschichtliche Quelle genutzt worden. Parallelen zu Laclos oder de Sade, wie sie Pellegrini (wie Anm. 18) S. 55–73, zieht, bleiben daher notwendigerweise Mutmaßungen. Nach freundlicher Mitteilung von Herrn Dr. Luboš Antonin (Národní Muzeum, Prag) finden sich aber in der heute in Mnichovo Hradiště verwahrten Schloßbibliothek die maßgeblichen Werke des "libertinage de la pensée" der Aufklärung wie etwa Denis Diderot, *Les bijoux indiscrets* (o. O. 1753; 2 Exemplare), Choderlos de Laclos, *Les liaisons dangereuses* (Genf, Neuchatel 1782; 2 Exemplare), Claude Prosper Crébillon, *Collection complète des œuvres* (London 1779) oder Jean Baptiste Louvet de Couvray, *Une année de la vie du chevalier de Faublas* (London 1790).

³² Die kompensatorische Funktion der Phantasie in der *Histoire de ma vie* erhellt aus mehreren Stellen; vgl. etwa: "J'ai passé une de ces nuits qu'un jeune homme amoureux ne peut rendre heureuses qu'obligeant l'imagination à jouer le rôle de la réalité". (II, 8, 218–219) Siehe auch den "glücklichen Traum" Casanovas von seiner Geliebten Henriette, "der an Reiz der Wirklichkeit in nichts nachstand" (III, 62); "un songe qui ne cédait en rien aux charmes de la réalité". (III, 2, 30–31)

³³ Vgl. *Orlando Furioso* VII, 15, 4.

- ³⁴ Zur Funktion zitierter Lyrik in Autobiographien vgl. Neumann (wie Anm. 11) S. 43–47.
- ³⁵ Vgl. Inferno XXXIV, 139. – Übers. des ital. Zitats: Da traten wir heraus und erblickten die Sterne.
- ³⁶ Zur Furcht vor Ratten in der Gefangenendichtung des 18. Jahrhunderts vgl. Jacques Berchtold, *La peur des rats dans les récits d'emprisonnement, de Cyrano de Bergerac à Casanova*, in: *La peur au XVIII^e siècle. Discours, représentation, pratiques*, hrsg. von Jacques Berchtold und Michel Porret, Genf 1994 S. 99–119; Berchtold erwähnt die Kölner Rattenepisode nicht.
- ³⁷ Vgl. *Orlando Furioso* XI, 67–69.
- ³⁸ Zu 'Schauspielmetaphern' vgl. den Überblick von Ernst Robert Curtius, *Europäische Literatur und Lateinisches Mittelalter*, 11. Auflage, Bern und München 1993 S. 148–154.
- ³⁹ Vgl. zu diesem Aspekt allgemein Robert Abirached, *Casanova oder die Welt als Theater*, in: *Giacomo Casanova, Geschichte meines Lebens* (wie Anm. 1) Bd. 5 S. 7–22, bes. S. 16–17. Exemplarisch seien noch weitere Stellen angeführt, die illustrieren, wie Casanova sein Leben theatralisch zu inszenieren sucht: Ausdrücklich als 'Theatercoup' bezeichnet Casanova die rührselige Begegnung zwischen seiner Nichte und Madame Audibert, die er in Marseille arrangiert: "Je descends; je lui fais avancer son capuchon sur la figure et je la conduis entre les bras de sa prudente amie, jouissant de ce beau coup de théâtre. Embrassements, baisers, larmes de joie mêlées à celles du repentir m'en arrachent aussi." (IX, 3, 46) Auf dem Mailänder Karneval reüssiert Casanova, indem er seine Freunde als vornehme Bettler auftreten läßt, gekleidet in teuerste Kleider, die mutwillig zerschnitten und mit edelstem Material geflickt waren (VIII, 8, 199–200). Mit der verschwenderischen Maskerade will Casanova nicht nur die Mailänder Gesellschaft, sondern auch seine Freunde überraschen, deren Neugier er mit folgenden Worten bescheidet: "A surprendre, à réveiller la plus grande curiosité. [...] Mais ne me demandez pas comment, car je veux jouir de votre belle surprise. Les coups de théâtre sont ma passion. Vous ne saurez rien qu'après souper." (VIII, 8, 195–196) Nachdem seine Begleiter von der kostbaren Maskerade hingerissen sind, lehrt er sie, "comme elles devaient marcher, comment elles devaient tenir la tête pour mouvoir à pitié, et comment elles devaient tenir leurs fins mouchoirs pour faire voir leur misère dans les trous qu'ils avaient" (VIII, 8, 200). Während des Maskenballs, an dem Casanova selbst nur als unscheinbarer Pierrot teilnimmt, registriert er stolz das große Aufsehen, das die vornehmen Bettler hervorrufen, und steigert durch seine Demaskierung noch die allgemeine Verwirrung. Wenig später gefällt sich Casanova erneut in der Rolle des unbeschränkten Arrangeurs, als er die gräfliche Familie Attendoli-Bolognini zu einer Überraschungsfahrt einlädt, die in einer Neueinkleidung und einem köstlichen Abendessen gipfeln. Seine Freude über die schönen Rührszenen, die sein Arrangement hervorruft, illustriert Casanova mit Schauspielmetaphern, die die schöpferische Leistung der "surprise" zur künstlerischen Leistung überhöhen: "Il me semblait d'être auteur de toutes les petites beautés que le hasard envoyait embellir la pièce que mon génie avait produite. J'étais le plus heureux de tous mes acteurs, et je le sentais." (VIII, 10, 267)
- ⁴⁰ Vgl. Denis Diderot, *Paradox über den Schauspieler [Paradoxe sur le Comédien]*, übers. von Katharina Scheinfuß, mit einem Nachwort von Reinhold Grimm, Frankfurt am Main 1964 S. 67.
- ⁴¹ Vgl. *Orlando Furioso* XXIII, 122, 1–4. – Übers. des ital. Zitats: Da er den Schmerz nun nicht mehr zügeln muß / Und sich allein und ohne Zeugen weiß, / Strömt aus den Augen seiner Tränen Fluß / Hinab die Wangen auf die Brust ihm heiß.
- ⁴² Vgl. hierzu Gerhard Sauder, *Empfindsamkeit*, Bd. 1: Voraussetzungen und Elemente, Stuttgart 1974 bes. S. 211–226 ("Empfindsamkeit als Selbstgefühl der Vollkommenheit"). So bekennt Casanova der Prinzessin Maria-Cristina Clary-de Ligne in einem Brief vom 20. September 1789: "J'ai pleuré (vous m'avez dit) à la lecture de Paul et Virginie. Cela prouve que c'est beau [...]"; zitiert nach: Casanova et Bernardin de Saint-Pierre (wie Anm. 21) S. 5–6, hier S. 6.
- ⁴³ "Un Italien qui a lu, entendu et goûté Pétrarque doit être curieux de voir l'endroit où ce grand homme est devenu amoureux de Laure de Saade." (VII, 3, 50)
- ⁴⁴ Vgl. VII, 3, 58. Casanova zitiert die ersten drei Verse aus der Canzone XI des *Canzoniere*.
- ⁴⁵ Der Vergleich mit der Homer-Begeisterung des päpstlichen Bibliothekars Leo Allacci aus dem 17. Jahrhundert verbürgt die überzeitliche Wahrheit des edlen Selbstgefühls, das Casanova in Petrarcas Landschaft sucht.

⁴⁶ Übers. des ital. Zitats: Der Tod schien schön auf ihrem schönen Antlitz. Es handelt sich um den Schlußvers des "Capitolo I" des *Trionfo della Morte*.

⁴⁷ Vgl. Friedrich Schiller, Über naive und sentimentalische Dichtung, in: Werke und Briefe in zwölf Bänden, Bd. 8: Theoretische Schriften, hrsg. von Rolf-Peter Janz u. a., Frankfurt am Main 1992 S. 706–810, hier S. 733.

⁴⁸ Vgl. Rainer Gruenter, Erotische Buchmetaphorik in Casanovas *Histoire de ma vie*, in: Leser und Lesen im 18. Jahrhundert, Colloquium der Arbeitsstelle 18. Jahrhundert, Gesamthochschule Wuppertal, Heidelberg 1977 (Beiträge zur Geschichte der Literatur und Kunst des 18. Jahrhunderts 1) S. 11–15.

⁴⁹ Vgl. Cynthia C. Craig, Dante and Casanova, in: *L'intermédiaire des Casanovistes* 8 (1991), S. 1–14. Der Einsatz von Literatur zur Steigerung der Liebe war im 18. Jahrhundert aber so verbreitet, daß darin keineswegs zwingend ein Rekurs auf Dante zu sehen ist. Denn längst hatten diesen modischere Vorbilder verdrängt. So greifen Läufer und Gutschen in der fünften Szene des zweiten Aktes von Lenzens *Hofmeister* auf Shakespeare (Romeo und Julia) und Rousseau (Héloïse und St. Preux) zurück, um sich ihre Liebe zu gestehen; vgl. Jacob Michael Reinhold Lenz, *Gesammelte Werke in vier Bänden*, Bd. 1: Dramen I, München 1967 S. 66–67. Und in den "Noten und Abhandlungen" zum *West-östlichen Divan* empfiehlt Goethe: "Liebende werden einig Hafisens Gedichte zum Werkzeug ihres Gefühlwechsels zu legen"; vgl. Johann Wolfgang Goethe, *Sämtliche Werke. Briefe, Tagebücher und Gespräche. I. Abteilung*, Bd. 3/1: *West-östlicher Divan*, hrsg. von Hendrik Birus, Frankfurt am Main 1994 S. 213).

⁵⁰ Daß Crébillons *Sopha* als Anregung naheliegt, zeigt auch der Umstand, daß der Roman an anderer Stelle ausdrücklich genannt wird. Er bildet die Bettlektüre von Casanovas Tochter Leonilda, der Mätresse des Herzogs von Matalone (VII, 10, 221).

⁵¹ So schenkt Casanova dem Marquis d'Argens, "der das Griechische wie seine Muttersprache beherrschte, eine *Ilias* von Homer, und der lateinkundigen jungen Dame, die er adoptiert hatte, den Roman *Argenis* in der lateinischen Fassung". (XI, 192) – Vielleicht wollte Casanova mit dem galanten Roman die Bildung und das Vergnügen der jungen Frau fördern.

⁵² Vgl. Alexander Pope, *Eloisa to Abelard* [1717], in: *Poems*, hrsg. von John Butt, London 1963 S. 252–261, hier Verse 79 und 261. Popes Heroide leitete "eine neue [...] Epoche der heroischen Briefdichtung ein"; vgl. Heinrich Dörrie, *Der heroische Brief. Bestandsaufnahme, Geschichte, Kritik einer humanistisch-barocken Literaturgattung*, Berlin 1968 S. 223.

⁵³ Vgl. Nicolas Chorier, *Die Gespräche der Aloisia Sigea* [*Aloisiae Sigeae satira sotadica de arcanis Amoris et Veneris*, dt.], 3 Bde., übertr. von Heinrich Conrad [1903], hrsg., neu durchges. und mit einem Nachwort von Eberhard Wesemann, Leipzig/Weimar 1984. – Casanovas *Aretino* enthält sicherlich Nachdrucke. Denn im 18. Jahrhundert waren die Platten der 16 Kupferstiche des Marcantonio Raimondi nach Zeichnungen Giulio Romanos längst vernichtet, die Aretino zu seinen *Sonetti lussuriosi* inspirierten; vgl. Pietro Aretino, *Die sinnlichen Sonette/Sonetti lussuriosi*, hrsg. und übers. von R. R., München 1982.

⁵⁴ Vgl. Boyer d'Argens (wie Anm. 30) S. 655, wo ein erfahrener Comte die ihm anvertraute Thérèse vier Tage lang erotischen Büchern und Illustrationen aussetzt – darunter auch die *Aloisia* des Nicolas Chorier –, bis sich der gewünschte Erfolg einstellt: "[...] je parcourus tour à tour pendant les quatre premiers jours l'histoire du *Portier des Chartreux*, celle de *La Tourière des Carmélites*, *L'Académie des Dames*, *Les Lauriers ecclésiastiques*, *Thémidore*, *Frétillon*, etc., et nombre d'autres de cette espèce, que je ne quittai que pour examiner avec avidité des tableaux où les postures les plus lascives étaient rendues avec un coloris et une expression qui portaient un feu brûlant dans mes veines. Le cinquième jour, après une heure de lecture, je tombai dans une espèce d'extase." Ganz dieser Romanschilderung entspricht Casanovas Bericht von der Ausstattung des Boudoirs, in dem er seine Nonne M. M. trifft. Unter den 'verführerischen' Büchern entdeckt er "des in-folio qui ne contenaient que des estampes lascives. Leur grand mérite consistait dans la beauté du dessin beaucoup plus que dans la lubricité de l'attitude. J'ai vu les estampes du portier des chartreux faites en Angleterre, comme celles de Meursius ou d'Aloisia Sigea Toletana dont je n'avais jamais rien vu de plus beau." (IV, 4, 57) – Bei den Schweizer Cousinen Hedwig und Helene hat Casanova als Aretino den gewünschten Erfolg: "Nous étant remis en train, connaissant ma nature et les trompant à volonté, je les comblai de bonheur pendant plusieurs heures, passant cinq à six fois de l'une à l'autre avant d'épuiser ma force et d'arriver au paroxysme de la jouissance. Dans les intervalles, les voyant

dociles et désireuses, je leur fis exécuter les postures les plus difficiles de l'Arétin, ce qui les amusa au-delà de toute expression." (VIII, 4, 107)

⁵⁵ Vgl. Orlando Furioso XI, 9, 1–4. – Übers. des ital. Zitats: So spricht und ringsum tastend wankt der Arme, / Gleichwie ein Blinder, nach der Quelle hin. / Oft schließt er leere Luft in seine Arme / Und hofft, er fasse seine Schöne drin.

⁵⁶ Vgl. Orlando Furioso XXV, 42. – Übers. des ital. Zitats: daß der Himmel gestattet habe, Bradamante in das bessere Geschlecht [scil. in einen Mann] zu verwandeln.

⁵⁷ Vgl. Benjamin Hederich, Gründliches mythologisches Lexicon, Leipzig 1770, s. v. Iolaus, Sp. 1355; das wichtigste antike Zeugnis ist Ovid, Met., IX, 399–401.

⁵⁸ Vgl. dazu: Gelebte Literatur in der Literatur. Studien zu Erscheinungsformen und Geschichte eines literarischen Motivs. Bericht über Kolloquien der Kommission für literaturwissenschaftliche Motiv- und Themenforschung 1983–1985, hrsg. von Theodor Wolpers, Göttingen 1986 (Abhandlungen der Akademie der Wissenschaften in Göttingen, Phil.-Hist. Klasse III/152).