



Kent Academic Repository

Stähler, Axel (2008) “*Like Another Lucretia*” – die Evidenz der Bilder. Samuel Richardsons *Clarissa* und seine Ikonotexte. Archiv für das Studium der neueren Sprachen und Literaturen, 245 (1). pp. 56-76. ISSN 0003-8970.

Downloaded from

<https://kar.kent.ac.uk/12970/> The University of Kent's Academic Repository KAR

The version of record is available from

This document version

UNSPECIFIED

DOI for this version

Licence for this version

UNSPECIFIED

Additional information

Versions of research works

Versions of Record

If this version is the version of record, it is the same as the published version available on the publisher's web site. Cite as the published version.

Author Accepted Manuscripts

If this document is identified as the Author Accepted Manuscript it is the version after peer review but before type setting, copy editing or publisher branding. Cite as Surname, Initial. (Year) 'Title of article'. To be published in *Title of Journal*, Volume and issue numbers [peer-reviewed accepted version]. Available at: DOI or URL (Accessed: date).

Enquiries

If you have questions about this document contact ResearchSupport@kent.ac.uk. Please include the URL of the record in KAR. If you believe that your, or a third party's rights have been compromised through this document please see our [Take Down policy](https://www.kent.ac.uk/guides/kar-the-kent-academic-repository#policies) (available from <https://www.kent.ac.uk/guides/kar-the-kent-academic-repository#policies>).

“Like Another Lucretia” – die Evidenz der Bilder. Samuel Richardsons *Clarissa* und seine Ikonotexte

Von AXEL STÄHLER (Canterbury)

But what I most apprehend is, that with her own hand, in resentment of the perpetrated outrage, she (like another Lucretia) will assert the purity of her heart: or, if her piety preserve her from this violence, that wasting grief will soon put a period to her days.¹

Belfords, des reformierten Libertins nachgerade prophetische Wahrnehmung von Clarissas moralischem Charakter ist nur einer von zahlreichen Hinweisen in Samuel Richardsons *Clarissa, Or The History of a Young Lady* (1747–48) auf die vom Autor konstruierte teilweise Analogie der tugendhaften Heroine des 18. Jahrhunderts mit jener der Antike.² “[N]ec ulla deinde impudica Lucretiae exemplo vivet”³, mit diesen Worten stirbt die geschändete Lucretia nach des Livius’ Bericht durch ihren Dolch. Doch für Clarissa ist die berühmte Frau der Antike in eben diesem Punkt kein Vorbild. Nach ihrer Vergewaltigung durch Lovelace legt sie nicht selbst Hand an sich, sondern grämt sich – wie Belford dies, noch bevor die Tat überhaupt geschehen ist, fast schon zu erwarten scheint – zu Tode. Der Austausch des einen Paradigmas gegen ein anderes, grob vereinfacht: des Suizids gegen die erschmachtete Glückseligkeit im Jenseits, hat Methode. Dasselbe Verfahren – die kontrastive Gegenüberstellung seines eigenen Textes mit einem Prätext, durch die dessen mehr oder minder subtile Umdeutung erzielt wird, ist eines der durchgängigen Konstruktionsprinzipien von Richardsons Roman.

In den illustrierten Ausgaben des Briefromans aus dem 18. Jahrhundert wird eben dieses Verfahren auch zu einem Prinzip der bildlichen Darstellung. Dies sollte zunächst nicht überraschen, da die Ikonographie als ein Mechanismus der Sinn-Bild-ung intrinsisch auf ‘intertextueller’ Referenz beruht. Dennoch beweisen die Illustratoren mit Ihrem den literarischen Praktiken Richardsons analogen Vorgehen ein feines Gespür nicht nur für die Funktionsweise des literarischen Textes, sondern auch für die ihnen anvertraute Komposition einer neuen Einheit von Text und Bild, den ‘Ikonotext’. In diesem Aufsatz, dessen Erkenntnisinteresse im Rahmen eines größeren Forschungsprojekts über die

¹ Samuel Richardson, *Clarissa, Or The History of a Young Lady*, ed. Angus Ross (Harmondsworth: Penguin, 1985), L222: 710. Im Folgenden wird parenthetisch nach dieser Ausgabe zitiert.

² Siehe hierzu insbesondere Ian Donaldson, *The Rapes of Lucretia. A Myth and its Transformations* (Oxford: Clarendon, 1982), bes. Kapitel 4, “‘Another Lucretia’: Clarissa and the Dilemmas of Rape”, S. 57–82.

³ Titus Livius, *Ab urbe condita*, I, lviii (10).

Intermedialität des Romans im 18. Jahrhundert verortet ist⁴, suche ich verschiedene, in unterschiedlichen Produktions- und Rezeptionskontexten entstehende Ikonotexte zweier Episoden/Szenen des Romans, die um den Verweis auf ein Vorstellungsbild der Lucretia konstruiert sind, bis zum Ende des 18. Jahrhunderts im europäischen Kontext zu verfolgen.

Text und Bild ‘illustrierter’ Romane stellen als intermedialer ‘Ikonotext’ eine Sinndeutungseinheit für den Leser/Betrachter dar. Die Inhalte des Sinndeutungssystems von Ikonotext und Leser/Betrachter, die jeweils an spezifische kulturelle Kontexte (in Zeit und Raum) gebunden sind, können sich bei Veränderung auch nur einer der Komponenten signifikant wandeln. Der Begriff des Ikonotexts, wie er hier verwendet werden soll, geht auf Peter Wagners Erwägungen zum Verhältnis von Wort und Bild zurück, die als Reflexion auf neuere Theorieansätze traditionelle hermeneutische Konzeptionen in Frage stellen.⁵ Von dem gemeinsamen Zeichencharakter von Wort und Bild ausgehend (semantisch und rhetorisch), differenziert Wagner die Begriffe von Ekphrasis, Ikonotext und Intermedialität. Während für Wagner jede verbale Äußerung über Bilder – “‘verbal representation’ in its widest sense” – zunächst Ekphrasis ist⁶, bezeichnet er als Ikonotext die mittelbare oder unmittelbare Verwendung eines Bildes in einem Text oder eines Textes in einem Bild. Sein Begriff des Ikonotexts verweist somit auf “an artifact in which the verbal and the visual signs mingle to produce rhetoric that depends on the co-presence of words and images.”⁷ Intermedialität schließlich bedeutet für Wagner die ‘intertextuelle’ Verwendung des einen Mediums in einem anderen: etwa die Verwendung eines Gemäldes als Ikonotext in einem fiktionalen Text; oder aber auch in einen gedruckten verbalen Text inserierte Illustrationen.⁸

Die visuelle Qualität von Samuel Richardsons Romanen ist verschiedentlich als besonderes Merkmal seines Erzählstils erörtert worden.⁹ Janet E. Aikins

⁴ Siehe auch meine ausführlicheren Überlegungen zur ‘Iconarratology’ in “Embryonic Creatures and Wonders of Psychology: Samuel Richardson’s *Clarissa* as Iconotext. Intermediality in its English and European Editions, c. 1749–1799” in zwei Teilen in *Anglistik*, im Druck.

⁵ Siehe Peter Wagner, “Introduction: Ekphrasis, Iconotexts, and Intermediality – the State(s) of the Art(s)”, in: *Icons – Texts – Iconotexts: Essays on Ekphrasis and Intermediality*, ed. Peter Wagner (Berlin: de Gruyter, 1996), S. 1–40; hier bes. S. 1–7 und 33–40. Wagner berücksichtigt insbesondere Strukturalismus, Poststrukturalismus, Semiotik und Diskursanalyse. Zu anderen Konzeptionen des Begriffs des Ikonotexts siehe ebd., S. 15–17.

⁶ Ebd., S. 14.

⁷ Vgl. ebd., S. 15–16; zu dem Zitat siehe S. 16.

⁸ Vgl. ebd., S. 17. Siehe hierzu auch Janet E. Aikins, “Picturing ‘Samuel Richardson’: Francis Hayman and the Intersections of Word and Image”, *Eighteenth-Century Fiction*, 14 (2002), 465–505, hier S. 466.

⁹ Zu der zeitgenössischen Wahrnehmung von Richardsons Romanen als “pictorial” siehe Janet E. Aikins, “Re-presenting the Body in *Pamela II*”, in: *New Historical Lite-*

etwa argumentiert mit Blick auf *Pamela* (1740–41), dass die verbale Erzählung die Anerkennung auch ihrer visuellen Dimension zwingend verlange.¹⁰ In der Interrelation von Wort und Bild sieht sie eine "performative spectatorship"¹¹ angelegt, die den intermedialen 'Ikonotext' des Romans determiniert.¹² Richardsons eigene Experimente mit der Illustration seines ersten Romans scheinen, wie Aikins plausibel macht, eine solche Deutung zu belegen: Nachdem der Autor und Drucker seine ursprüngliche Idee von zwei Frontispizes verworfen hatte, beauftragte er Francis Hayman und Gravelot (d. i. Hubert François Burguignon) mit der Ausführung von insgesamt 29 Illustrationen; eine seinerzeit ungewöhnlich reiche Bebilderung für einen narrativen Text.¹³

Wirtschaftlich erwies sich die illustrierte *Pamela* allerdings als ein 'gravierender' Misserfolg.¹⁴ Es mag damit zusammenhängen, dass Richardson in seinen späteren Romanen, *Clarissa* (1747–48) und *Sir Charles Grandison* (1756), von seiner Konzeption eines materiellen intermedialen Ikonotexts wieder abwich – wenngleich in *Clarissa* mit dem eingebundenen Notenblatt eine andere intermediale Komponente realisiert ist¹⁵, die (obgleich kostspielig¹⁶) immerhin finanziell längst nicht so aufwändig war wie die Anfertigung einer Illustrationsserie. Doch ebenso wie spätere Ausgaben *Pamelas* diesen Roman wiederum als (immer neuen) intermedialen Ikonotext etablierten, indem sie dem verbalen Text erneut Illustrationen beifügten, wurden – zunächst in Deutschland und Frankreich, dann aber auch in England – *Clarissa* und *Sir Charles Grandison* bis zum Ende des 18. Jahrhunderts ebenfalls in verschiedenen Fassungen als intermediale Ikonotexte publiziert.

Erst 1768 – sieben Jahre nach dem Tod des Autors – erschien in London für Rivington mit der sechsten Auflage *Clarissas* die erste illustrierte englische

rary Study: Essays on Reproducing Texts, Representing History, ed. Jeffrey N. Cox and Larry J. Reynolds (Princeton, NJ: Princeton University Press, 1993), S. 151–77; hier S. 154. Siehe außerdem Marcia Epstein Allentuck, "Narration and Illustration: The Problem of Richardson's *Pamela*", *Philological Quarterly*, 51 (1972), 874–86, sowie besonders Murray L. Brown, "Learning to Read Richardson: *Pamela*, 'Speaking Pictures,' and the Visual Hermeneutic", *Studies in the Novel*, 25 (1993), 129–51, Alison Conway, *Private Interests. Women, Portraiture, and the Visual Culture of the English Novel, 1709–1791* (Toronto: University of Toronto Press, 2001), S. 78–114, und Aikins, "Picturing 'Samuel Richardson'".

¹⁰ Aikins, "Picturing 'Samuel Richardson'", S. 470.

¹¹ Ebd., 471.

¹² Vgl. ebd.

¹³ Siehe hierzu Aikins, "Richardson's 'Speaking Pictures'", S. 152.

¹⁴ Vgl. T. C. Duncan Eaves, "Graphic Illustrations of the Novels of Samuel Richardson, 1740–1810", *Huntington Library Quarterly*, 14 (1950–51), 349–83; hier 357. Siehe auch Janine Barchas, *Graphic Design, Print Culture, and the Eighteenth-Century Novel* (Cambridge: Cambridge University Press, 2003), S. 97.

¹⁵ Richardson hatte Elizabeth Carters "Ode to Wisdom" komponieren lassen und seinem Roman die Partitur beigefügt, siehe dazu ebd., S. 92–117, bes. S. 95–97.

¹⁶ Vgl. Angus Ross' Erläuterung zu L54 in *Clarissa*, S. 1514.

Ausgabe des Romans.¹⁷ Die insgesamt acht von Isaac Taylor und Charles Grignion nach Samuel Wale gearbeiteten Kupfer sind als Frontispizes den acht Bänden der Veröffentlichung vorangestellt.¹⁸ 1784 publizierte James Harrison in seinem *Novelist's Magazine* (Bde. XIV–XV) einen Nachdruck des Romans¹⁹, der mit 34 Kupfern Thomas Stothards versehen war²⁰, und zehn Jahre darauf gab Alexander Hogg in seinem *New Novelist's Magazine* eine mit 25 neuen, nach Charles Benazech, W. A. Chalmers, Daniel Dodd, William Grainger und Henry J. Richter gearbeiteten Kupfern illustrierte Ausgabe heraus²¹, darunter als Frontispiz eine Allegorie sowie ein Portrait Richardsons.

Nahezu zwei Jahrzehnte vor der ersten illustrierten englischen Ausgabe, und noch bevor der fünfte und sechste Teil des Romans auch nur im Englischen erschienen waren, war von 1749–51/53 die erste deutsche Ausgabe des Briefromans in der Übersetzung von Johann David Michaelis mit 21 Kupfern²² nach Charles Eisen und Jean Jacques Pasquier illustriert worden (gearbeitet von Johann Christoph Sysang und Johann Christian Gottfried Fritzscht).²³ Ursprünglich waren diese Stiche für die erste französische Ausgabe des Briefromans in der Übersetzung des Abbé Prévost entworfen worden, die 1751–52 (gearbeitet von Charles de Beauvais, Jean Baptiste Delafosse, Louis Claude LeGrand, Louis Maisonnewe, Jean Pelletier, Jean Nicolas Tardieu und Pasquier selbst) herauskam.²⁴ Zeitgleich erschien in Dresden dieselbe Übersetzung ins Französische, erneut mit den 20 Nachstichen der Kupfer von Eisen und Pasquier von Johann Christoph Sysang und Johann Christian Gottfried Fritzscht.²⁵ 1766 waren die Stiche nach Eisen und Pasquier wiederum Vorlagen für eine weitere französi-

¹⁷ *Clarissa. Or, the History of a Young Lady* (London: J. Rivington, etc., 1768). Diese Ausgabe erschien bis zum Ende des Jahrhunderts in verschiedenen Nachdrucken, mit denselben Illustrationen versehen, etwa 1774, 1785 und 1792.

¹⁸ Siehe hierzu Eaves, "Graphic Illustration", 373–74.

¹⁹ *Clarissa; Or, the History of a Young Lady* (London: J. Harrison, 1784). Es scheinen die Kupfer in dieser Ausgabe auch in einem anderen Zustand mit Bildunterschriften zu existieren; diese waren mir nicht zugänglich.

²⁰ Siehe dazu Eaves, "Graphic Illustration", 376: "The notable aspect of his set is the emphasis on the more sentimental passages"; Eaves hebt hervor, dass dies den Erwartungen des Lesepublikums der *magazine*-Publikation, für die Illustrationen zur Norm gehörten, entsprach, ebd., 380, 365.

²¹ *Clarissa Harlowe; or, the History of a Young Lady* (London: A. Hogg, 1794). Diese Ausgabe war Eaves offenbar nicht bekannt; er bezeichnet Harrisons *magazine*-Publikation *Clarissas* als die letzte illustrierte Ausgabe des Romans in England während des 18. Jahrhunderts, siehe ebd., 375.

²² 20 Illustrationen und das Frontispiz des ersten Bandes.

²³ *Die Geschichte der Clarissa, eines vornehmen Frauenzimmers* (Göttingen: A. Vandenhöck, 1749–53).

²⁴ *Lettres angloises, ou histoire de Miss Clarisse Harlove* (Londres [Paris]: Nourse, 1751–52).

²⁵ *Lettres angloises, ou histoire de Miss Clarisse Harlove* (Dresde: G. C. Walther, 1751–52).

sche Ausgabe²⁶, nunmehr jedoch um ein Portrait Richardsons bereichert und von Claude Augustin Duflos gestochen. In der Edition von 1776–77 wurden dieselben Stiche ein weiteres Mal verwendet²⁷, und erst 1784 publizierte Cazin in Paris eine in Teilen neu illustrierte Ausgabe der *Lettres angloises*, so der erste französische Titel des Romans²⁸; erneut mit einem Portrait Richardsons versehen (von Charles Eugène Duponchel), sind nur zwei der 21 Kupfer von Clément Pierre Marillier signiert, und es werden die übrigen 19, wiederum Nachstiche der bekannten Stiche von Eisen und Pasquier, sowohl ihm als auch Duponchel zugeschrieben. Bereits im folgenden Jahr 1785 erschien in Genf der erste Band einer neuen Übersetzung ins Französische von Pierre Prime Félicien de Le Tourneur; zu den zehn Bänden dieser bis 1786 gelieferten Ausgabe fertigten Daniel Chodowiecki und Johann Rudolf Schellenberg wiederum 21 Kupfer, die von einem Portrait Richardsons von F. D. nach A. Pujas ergänzt wurden.²⁹ Eine weitere, mit den gleichen, jedoch verkleinerten und seitenverkehrten Illustrationen versehene Ausgabe erschien ebenfalls 1785 im selben Verlag. Chodowiecki, der die Genfer Ausgabe von 1785–86 illustriert hatte, entwarf für eine 1796 bei Gräff in Leipzig verlegte deutsche Übersetzung der *Clarissa* 24 neue Kupfer.³⁰ Diese Stichserie wurde auch separat mit knappen Erläuterungen des Übersetzers Ludwig Theobul Kosegarten veröffentlicht.³¹

Die knappe Übersicht über die illustrierten Ausgaben *Clarissas*, die bis zur Jahrhundertwende in England, Frankreich und Deutschland erschienen, reflektiert den Erfolg des Romans und die große Nachfrage eines breiten und teilweise recht unterschiedlichen Publikums gerade auch nach illustrierten Ausgaben (obwohl es weiterhin auch nicht-illustrierte Ausgaben des Romans gab): Es entstanden in einem Zeitraum von etwa fünfzig Jahren mindestens sieben voneinander unabhängige Serien von Illustrationen, die nicht nur in verschie-

²⁶ *Lettres angloises, ou histoire de Miss Clarisse Harlove* (Paris: Librairies Associés, 1766).

²⁷ *Lettres angloises, ou histoire de Miss Clarisse Harlove* (Paris: Librairies Associés, 1776–77).

²⁸ *Lettres angloises, ou histoire de Miss Clarisse Harlove* (Londres [Paris: Cazin], 1784).

²⁹ *Clarisse Harlove. Traduction nouvelle et seule completé* (Genève: P. Barde, 1785–86).

³⁰ *Clarissa. Newverdeutsch von Ludwig Theobul Kosegarten* (Leipzig: Gräff, 1796). Der 'verbale' Text ist ein Nachdruck der Ausgabe von 1790–93. Die Illustrationsserie existiert in unterschiedlichen Zuständen. Wilhelm Engelmann beschreibt in *Daniel Chodowiecki's sämtliche Kupferstiche*, Nachdr. (Berlin: Fraenkel, 1926) drei Serien der Illustrationen: mit zwei 'Einfällen' (Rahmenvignetten), bzw. mit einem oder keinem 'Einfall', siehe ebd., S. 425–36, Nos. 797–820. Mir waren die Serien mit 'Einfällen' bedauerlicherweise nicht zugänglich.

³¹ *XXIV Kupfer gezeichnet und gestochen von Daniel Chodowiecki zu Clarissa* (Leipzig: Gräff, 1796).

denen kulturellen Kontexten (räumlich und zeitlich) produziert wurden, sondern auch für verschiedene Publikationsformen vorgesehen waren und entsprechend auch auf ein (bedingt) differenziertes Publikum abzielten. Ansatzpunkte für eine vergleichende Analyse der jeweiligen Ikonotexte bilden etwa die Szenenauswahl und -abfolge der Illustrationen, ihre Platzierung im und die graphische Abstimmung auf den verbalen Text sowie intermediale Bezüge. Im Folgenden wird das Augenmerk insbesondere auf die unterschiedlichen Ikonotexte zweier Szenen gerichtet werden, als deren extrareferentieller Bezug die Lukretia-Geschichte zu identifizieren ist und die – mit einer Ausnahme – in sämtlichen der von mir untersuchten Illustrationsserien enthalten sind: Lovelaces Eindringen in Clarissas Schlafgemach (L225) nach einem Feualarm und Clarissas Drohung, sich selbst zu entleiben (L281).

Die meisten Illustrationen von Lovelaces Eindringen in Clarissas Schlafgemach sind sehr homogen in Komposition und Szenenwahl, doch sind im Detail bedeutsame Unterschiede festzustellen, welche die Interpretation der einzelnen Kompositionen und des durch sie etablierten Ikonotexts modifizieren.

Nach ihrer Flucht mit Lovelace ist Clarissa dem Libertin ausgeliefert. Er bringt sie ohne ihr Wissen in einem Bordell unter, mit dessen Madame und anderen Damen er bekannt ist. Von Clarissa verlangt er, um den 'tugendhaften' Ansprüchen des Hauses zu genügen, das er als den Wohnsitz der ehrenwerten Witwe Sinclair darstellt, sich als seine Frau auszugeben. Von den Damen des Etablissements tatkräftig unterstützt, versucht er darauf, mit vielerlei ingeniosen doch erfolglosen Machenschaften, Clarissas Tugend zu brechen. Verzweifelt und argwöhnisch zieht sich Clarissa so gut als möglich zurück, um seinen Nachstellungen zu entgehen.

Als eines Nachts (ohne sein Zutun) ein Feuer im Haus ausbricht, ergreift Lovelace die Gelegenheit, in Clarissas Schlafzimmer einzudringen. Nachdem er sich davon überzeugt hat, dass die Gefahr gebannt und das Feuer, das in einem der oberen Stockwerke ausgebrochen war, gelöscht ist, eilt er zu Clarissa, die, ebenfalls alarmiert, im Nachtgewand in der geöffneten Tür ihres Zimmers steht. Lovelace nimmt die vor Entsetzen fast Besinnungslose auf und trägt sie zu ihrem Bett, auf dem er sie niederlegt und auf dessen Rand er sich setzt. Ihrer prekären Situation innwerdend, fleht Clarissa Lovelace an, ihr Zimmer zu verlassen. Sie versucht, sich aus seiner Umarmung zu befreien, und greift schließlich zu einer Schere, um sich selbst den Tod zu geben. Lovelace kann ihr die Schere entwenden; auf Knien fleht Clarissa ihn an, sie zu verlassen. Schließlich gelingt es ihr, gegen das Versprechen, ihm seine Zudringlichkeit zu vergeben, Lovelace aus dem Zimmer zu weisen.

All dies schildert Lovelace selbst in einem Brief an seinen Freund Belford, den er mit den Worten beginnt: "Now is my reformation secured" (L225: 722). Clarissa, die an eine Wandlung ihres Entführers nicht glaubt und auch das Feuer nur als eine weitere seiner Intrigen deutet, erwähnt dasselbe Ereignis nur

knapp in einem Bericht über die Flucht aus dem Haus der Madame Sinclair, die ihr wenig später gelingt (L230: 754).

In der in Dresden erschienenen französischsprachigen Ausgabe von 1751–52, ist diese Szene durch ein von Sysang gestochenes Kupfer illustriert (Abb. 1). Im Hintergrund der Abbildung ist in einem Alkoven ein Bett zu sehen, vor dem Clarissa mit bittend emporgereckten Armen kniet – vor ihr steht Lovelace, leicht zu ihr herabbeugt und die Arme gesenkt, als wolle er sie aufheben. Beide sind im Nachtgewand, Clarissas Brust ist weit (aber nicht ganz) entblößt;³² Lovelace hat über sein Nachtgewand einen Hausmantel geworfen; er trägt eine Nachtmütze, Clarissas liegt vor ihr auf dem Boden. Auf dem perspektivisch angeschnittenen Kaminsims links vorne brennen zwei Kerzen, auf dem Boden davor liegt eine Schere. Zwischen dem Kamin und der leicht geöffneten Tür, durch die Lovelace eingetreten ist, steht ein Frisiertischchen, dahinter ein Stuhl ohne Lehne. Lovelace steht zwischen Tisch und Stuhl, so als hätte er den Stuhl bei seinem Eintritt zur Seite gestoßen – so wie er jetzt steht, verstellt er nahezu den Ausgang aus dem Zimmer. Clarissas abgelegtes Kleid ist rechts im Vordergrund zu sehen.

Für das Frontispiz des vierten Bandes der englischen Ausgabe von 1768 hatte Isaac Taylor nach Samuel Wale dieselbe Szene gestochen (Abb. 2). Rechts werden etwa zwei Drittel des Raumes von einem Himmelbett eingenommen, auf dem Clarissa und Lovelace nebeneinander sitzen: Zur Linken Clarissa, die versucht, sich der Umarmung durch Lovelace zu widersetzen. Vorne links im Bild ist in dreiviertel-Rückansicht ein Stuhl zu sehen, auf dem Clarissas Kleid ausgebreitet liegt, dahinter eine brennende Kerze.

Thomas Stothards Version in Harrisons *magazine*-Ausgabe von 1784 (Abb. 3), gearbeitet von Andrew Birrell, zeigt als einzige der Illustrationen neben Lovelace und Clarissa auch ihre 'Zofe' Dorcas, die im Begriff ist, sich mit einer Kerze aus dem Zimmer zu stehlen und die Tür hinter sich zu schließen. Stothard lenkt so das Augenmerk des Betrachters konzentriert auf das bedrohliche Potential der Szene. Auch die Auseinandersetzung zwischen Lovelace und Clarissa wirkt in ihrer Handgreiflichkeit hier sehr viel dramatischer als in anderen Illustrationen, unterstützt zudem durch die Platzierung beider auf dem Bett, die sich allerdings auch in anderen Kupfern findet (vgl. Abb. 2 und 5) und ebenso durch den verbalen Text belegt ist (L225: 725).

1785 gestaltete Chodowiecki die Szene (Abb. 4) in starken Hell-Dunkel-Kontrasten, die durch das Licht einer rechts vorne im Bild auf dem Kaminsims stehenden Kerze entstehen. In einem Alkoven im Hintergrund verborgen, parallel zur Grundlinie der Komposition, ist das Bett nahezu gänzlich von den

³² In dem nicht signierten Kupfer der französischen Ausgabe von 1784, das nach diesem Vorbild gestochen wurde, sind Clarissas Brüste deutlich entblößt, siehe *Lettres angloises* (Londres [Paris: Cazin], 1784), V, 343. Im verbalen Text des Romans wird angedeutet, dass Lovelace Clarissas Brust berührt, vgl. (L225: 725).

davor agierenden Figuren verdeckt. Clarissa – nur im Nachtgewand, ein nackter Fuß blickt darunter hervor – kniet, nach hinten gelehnt und fast in den hinter ihr stehenden Sessel sinkend, flehend vor Lovelace, ihr Gesicht mit den himmelwärts gerichteten Augen frontal dem Betrachter zugekehrt, eine ihrer Hände vor ihrer Brust, mit der Rechten Lovelace abwehrend, der sich von links mit ausgebreiteten Armen zu ihr herabbeugt. Chodowiecki zeigt ihn im Profil, in einen weiten Hausmantel gekleidet und eine Nachtmütze auf dem Kopf.

Der von Alexander Högg 1793 für seine Ausgabe des Romans in Auftrag gegebene Stich wurde von Charter nach Henry J. Richter gearbeitet und trägt die Subskription: "LOVELACE in consequence of an alarm / of FIRE, flies to CLARISSA'S BED CHAMBER, from which she intreats him to depart" (Abb. 5). Lovelace sitzt auf Clarissas Bett; sie kniet vor ihm mit bittend über der Brust verschränkten Armen – die aufgeschlagenen und zu Boden hängenden Leintücher des Bettes assoziieren dabei unverkennbar Engelsflügel. Wie auch bei anderen Illustrationen derselben Serie ist der Ikonotext dieser Szene um emblematische Rahmenvignetten erweitert: Die am oberen Bildrand zeigt einen nachdenklich trauernden Amor, der eine gebrochene Lilie in der Hand hält. In der unteren Vignette sind ein zerbrochener Bogen sowie Pfeile und ein Köcher dargestellt.

Chodowieckis spätere Version der Szene von 1796 (Abb. 6) ist der früheren Bearbeitung von 1785 sehr ähnlich, doch ist Clarissa hier in einer etwas variierten Stellung gezeigt: Flehend reckt sie die gefalteten Hände hoch empor. Auch Lovelace ist in seiner Stellung leicht verändert. Während er in dem früheren Stich, seine Bewegung teils durch seinen weiten Hausmantel verhüllt, teils durch dessen weiten Umfang bedrohlicher wirkend, eher zu Clarissa hinabzusinken scheint, lässt ihn die genauere Zeichnung seiner Bewegung in dem enger anliegenden Mantel der zweiten Bearbeitung so aussehen, als ob er die Flehende zu sich emporheben wolle. Die Umkehrung dieser Bewegung impliziert dem Leser, weit deutlicher als die andere Version, sein Einlenken, seine Kapitulation vor der hier durch die emporgereckten Hände ebenfalls deutlicher zum Ausdruck gebrachten Tugend Clarissas. Ein weiteres unscheinbares Detail, von Chodowiecki in dem späteren Stich modifiziert, ist die Entfernung der beiden Figuren zum Bett, die hier etwas größer zu sein scheint, ein Eindruck, der dadurch unterstützt wird, dass einerseits der Rundbogen, hinter dem sich der Alkoven öffnet, hier schmaler und höher ist, andererseits aber auch durch einen zweiten der Komposition eingefügten Sessel, der sich zwischen Lovelace und dem Bett befindet.

Die Szene stellt einen vielschichtigen Ikonotext dar, der nicht erst durch die verschiedenen Illustrationen etabliert wird, sondern bereits durch Verweise des verbalen Texts auf die ikonographische Tradition. Dass Donaldson es im vierten Kapitel seiner Studie über *The Rapes of Lucretia* ("Another Lucretia": Clarissa and the Dilemmas of Rape) versäumt, die Szene in Clarissas Schlafzimmer zu erörtern, ist umso verwunderlicher, als er eine Illustration aus Jo-

hann Ludwig Gottfrids *Historische Chronica* (1674) abbildet, in der die beiden zentralen Szenen der Lukretia-Geschichte in einer Darstellung vereint sind (siehe Abb. 7).³³ In dem anonymen Stich zeigt sich in aller Deutlichkeit die ikonographische Übereinstimmung sowohl mit den Illustrationen der Szene in Clarissas Schlafgemach als auch mit der weiter unten genauer zu erläuternden 'Tribunal'-Szene, in der Clarissa droht, sich mit dem Federmesser zu töten.

Die Geschichte der Lukretia ist zweifellos hinlänglich bekannt. Wichtig ist hier, dass nach der verbalen Textüberlieferung etwa durch Livius³⁴, Tarquinius Lukretia zunächst durch Versprechungen zu verführen sucht, bevor er sie mit seinem Schwert bedroht und ihr schließlich androht, dass er sie und einen Sklaven töten und ihre Leichen nebeneinander in ihr Bett legen werde – erst angesichts der in Aussicht gestellten posthumen Schande kann sich der Vergewaltiger die tugendhafte Frau gefügig machen. Am andern Tag erzählt Lukretia ihrem Vater, ihrem Mann und einigen anderen, was ihr angetan wurde, nimmt ihnen das Versprechen ab, sie zu rächen, und tötet sich selbst mit einem in ihrem Gewand verborgenen Dolch.³⁵

Freilich kommt es in der Schlafzimmer-Szene von Richardsons Roman weder zur Vergewaltigung Clarissas, noch wird sie von Lovelace bedroht. Dennoch stellt die Lukretia-Geschichte offenbar für Clarissa selbst den Prätext zu ihrer Situation dar (vgl. L230: 754), und auch dem Leser wird derselbe Prätext suggeriert. Der verbale Text dieser Szene und ihre visuelle Komponente in den illustrierten Ausgaben werden von zwei unmissverständlichen Hinweisen auf Lukretia ebenso wie auf den erwähnten 'Paradigmenwechsel' gerahmt: Belfords Vergleich Clarissas mit Lukretia wurde eingangs zitiert (vgl. L222: 710); seinen eigenen Bericht der Episode schließt Lovelace mit dem Rekurs auf die Mahnung seines Freundes:

As to thy apprehensions of her committing any rashness upon herself, whatever she might have done in her passion, if she could have seized upon her scissors, or found any other weapon, I dare say there is no fear of that from her *deliberate* mind. A man has trouble enough with these truly pious, and truly virtuous girls (now I believe there are such); he had need to have some benefit *from*, some security *in*, the rectitude of their minds. (L225: 728)

Zudem parallelisiert der verbale Text mindestens implizit das Eindringen in das Schlafgemach, das Flehen verschont zu werden, die Präsenz der Bedienten und

³³ Eine besser bekannte Darstellung der Vergewaltigungsszene dürfte Tizians *Tarquinius und Lukretia* (ca. 1570; Fitzwilliam Museum, Cambridge) sein. Murray L. Brown zieht diese Fassung des Sujets zu einer Deutung bereits von Richardsons *Pamela* heran, "Learning to Read Richardson", 137–38. In Pamelas Traum, in dem sich Colbrand und Mr B. über sie beugen, sieht Brown ein vergleichbares Tableau; in *Clarissa* wurde dies erneut von Richardson evoziert. Auch Donaldson untersucht die intertextuellen Verweise auf Lukretia in *Pamela* mit Blick auf die spätere Verwendung in *Clarissa*, vgl. *The Rapes of Lucretia*, S. 59–61.

³⁴ Zu der vielfältigen Überlieferung siehe etwa ebd., S. 5–8.

³⁵ Vgl. Titus Livius, *Ab urbe condita*, I, lviii.

der Schere (die allerdings eher vorausweist auf den Suizid der Lukretia, der im Roman keine unmittelbare Entsprechung findet) mit der Lukretia-Geschichte. Deutlicher hervorgehoben werden die Parallelen in einigen der intermedialen Ikonotexte dieser Szene durch ihre visuellen Komponenten. So scheinen die beiden Kompositionen Chodowieckis den anonymen Stich aus der *Chronica* unmittelbar zu zitieren: die Gestalt des Mannes beugt sich hier wie dort von links zu der mit flehend erhobenen Armen dargestellten Frau herab; hier wie dort wird die Szene durch einen Rundbogen und die zurückgeschlagenen Vorhänge des Bettes gerahmt; zudem brennt hier wie auch dort im rechten Vordergrund jeweils eine Kerze auf einem Tischchen bzw. dem Kaminsims (siehe Abb. 4 und 6 und vgl. mit Abb. 7). Ähnlich, jedoch seitenverkehrt und weniger dramatisch sind auch die von Sysang nach Eisen und von Taylor nach Wale ausgeführten Kupfer (siehe Abb. 1 und 2).

In anderen intermedialen Ikonotexten der Szene sind die Verweise auf die Tradition der Lukretia-Darstellung weniger deutlich oder anders gelagert. So ist in dem von Birrell nach Stothard gearbeiteten Kupfer (Abb. 3) mit der Darstellung der 'Zofe' Dorcas ein impliziter Hinweis auf die Präsenz des Sklaven in der Lukretia-Geschichte gegeben, wie etwa in Tizians bekannter Fassung des Sujets.

Kaum noch mit der Lukretia-Geschichte in Bezug zu setzen ist schließlich die Darstellung von Charter nach Richter (Abb. 5). Aus der visuellen Komponente dieses Kupfers wurde sämtliche äußere Dramatik eliminiert. Auch das durch die Hervorhebungen in der beigefügten Subskription mitgeteilte Gefahrenpotential der Situation – im Zusammenhang zu lesen als: "LOVELACE FIRE CLARISSA'S BED CHAMBER" – wirkt durch die 'zahme' Darstellung des Libertins entschärft. Einen verschlüsselten Hinweis auf den tragischen Ausgang des Romans liefern die 'Einfälle', doch ist auch hier – durch die vorwiegend christliche Symbolik der Lilie³⁶ – ein ganz anderes Referenzsystem angesprochen, das durch die Assoziation mit den in der zentralen Darstellung angedeuteten Engelsflügeln unterstützt wird.³⁷ Diese können zudem wohl als ein 'meta-ikonotextueller' Kommentar gelesen werden. Zu Beginn seiner Schilderung dieser

³⁶ In der christlichen Ikonographie bezeichnet die Lilie unter anderem die Jungfrau Maria als Immaculata; entsprechend symbolisiert sie auch Keuschheit, Reinheit und Unschuld; siehe *Lexikon der christlichen Ikonographie*, ed. Engelbert Kirschbaum et al., Nachdr. (Rom etc.: Herder, 1994), III, 101–02. Auch der zerbrochene Bogen könnte als christliches Symbol gedeutet werden; der Bogenschütze steht in der christlichen Ikonographie gemeinhin für das Böse, "das den Gerechten zu verderben sucht", ebd., I, 317. Der zerbrochene Bogen könnte zudem ein Hinweis darauf sein, dass sich Clarissa nach dem vermeintlichen Versuch Lovelaces, sie ihrer Ehre zu berauben, auch innerlich endgültig von ihm abwendet; zugleich, gedeutet als Bogen des Amor, ist hier der Grund für die Clarissa später angetane Gewalt gelegt, die nichts mehr mit Liebe gemein hat.

³⁷ Vgl. (L225: 725–26): "I sat suspended for a moment. By my soul, I thought, thou art upon full proof an angel and no woman!"

Episode enthusiastisch Lovelace: "Imagination cannot form; much less can the pencil paint; nor can the soul of painting, poetry, describe an angel, so elegantly lovely!" (L225: 722) Während hier einerseits interessant ist, dass Lovelace – wenngleich von ihm hierarchisch gewertet – die drei wesentlichen Vermittlungs- und Perzeptionsinstanzen von Clarissas Wesen für den Leser/Betrachter aufführt, die als Konstituenten des Ikonotexts gelten können, dessen Inadäquatheit er betont, scheinen Richter und Charter dieser Behauptung durch die unmittelbar visuelle Darstellung des 'Engelhaften' unmittelbar entgegenzuwirken.

Der sentimentalisierte intermediale Ikonotext dieser Szene in der *magazine*-Ausgabe von Hogg ist deutlich von den anderen intermedialen Ikonotexten dieser Szene unterschieden. Als Methode ist jedoch in allen Fällen zu beobachten, dass Elemente des 'Prätexsts' neu konfiguriert und mit neuer Bedeutung versehen werden, die eine kontrastive Lesart des Ikonotexts dem Prätexst gegenüber verlangt, ihn geradezu zu einem Gegenarrativ des Prätexsts werden lässt.

Ein weiterer Verweis, ebenfalls mit kontrastiv neu konfigurierten Inhalten, ist einigen der Ikonotexte zudem mit Blick auf die christliche Ikonographie beigegeben. Sie assoziieren die Bildtradition des *Noli me tangere* – Darstellungen der Begegnung der Maria Magdalena mit dem auferstandenen Christus (Joh 20,14–18). Auch hier ist Tizians Fassung des Sujets (Abb. 8; ca. 1514; National Gallery London) nicht nur eine der bekanntesten, sondern ist in kompositioneller Hinsicht einigen der Illustrationen zu *Clarissa* sehr ähnlich, die geradezu eine Verkehrung der traditionellen Ikonographie darstellen (vgl. Abb. 1, 4 und 6). Hier ist es nicht die reformierte Sünderin³⁸, die am Boden kniet, um mit emporgereckten Händen den leicht zu ihr herabgebeugten Heiland zu berühren, der dies verweigert, worauf sie tatsächlich von ihrem Begehren ablässt. Vielmehr steht hier der – wie er später selbst (unzutreffend) von sich sagt – 'reformierte' Sünder in leicht gebeugter Haltung vor der mit abwehrend erhobenen Händen vor ihm knienden tugendhaften Frau. Auch sie fleht, dass er von der Berührung ablasse, und auch ihr wird dieser Wunsch schließlich gewährt. Gewiss unterscheiden sich viele der äußeren Details der traditionellen *Noli me tangere*-Darstellung, die ja auch als "Jesus als Gärtner" bezeichnet wird, von den Illustrationen zu *Clarissa*. Aber das durch den intermedialen Verweis aufgerufene Referenzsystem des 'Heiligen' und die Assoziation mit der Heiligen, auch als *apostola apostolorum* bezeichnet, wird in diesen Ikonotexten zu einer wesentlichen Komponente der Charakterisierung Clarissas.

³⁸ Tatsächlich ist Maria Magdalena nicht mit der Sünderin identisch, die nach Luk 7,37–38 Jesu Füße salbt, doch war diese Tradition im 18. Jahrhundert durchaus noch lebendig, wie nicht zuletzt auch in Richardsons Sprachgebrauch deutlich wird, vgl. *Correspondence*, IV, 252.

In beiden Fällen, wenngleich weniger deutlich mit Blick auf Maria Magdalena als 'Typus' Clarissas, ist der intermediale Verweis des Ikonotexts auf etablierte Bildtraditionen viel leichter der visuellen Darstellung zu entnehmen als Richardsons Text. Dennoch ist er auch hier gegeben. Es wird damit in beiden Fällen eine Perspektive auf Clarissa und auf Lovelace eröffnet, die den 'aus-schließlich' verbalen Text durch die Hinzufügung oder doch wenigstens die Verdeutlichung einer weiteren visuellen Dimension und der von ihr angebotenen Sinnkonstruktionen als Ikonotext neu gestaltet.

Clarissa entgeht in dieser Szene der Schändung. Freilich ist dies nur ein Aufschub, und die Schlafzimmer-Szene ist durchaus als eine Vorausdeutung dessen, was Clarissa nur wenig später am gleichen Ort angetan wird, zu lesen und – durch die Assoziation mit der ikonographischen Tradition der Schändung der Lucretia – zu sehen. Dass die Vergewaltigung selbst in Richardsons Roman nicht beschrieben wird, sondern lediglich durch einen knappen Satz von Lovelace an Belford angedeutet wird, ist oft hervorgehoben worden. Auch dieser Satz ist ein Rückverweis auf die Lucretia-Geschichte: "Clarissa lives" (L257: 883; siehe auch L258: 884 und L314: 1011) – im Gegensatz nämlich zu Lucretia.³⁹ Erneut macht Richardson hier Gebrauch von der kontrastiven Methode. Als Ikonotext rezipiert, verweist auch dieser kurze Satz damit wiederum zurück auf die ikonographische Tradition, die im intermedialen Ikonotext der eben besprochenen Szene aufgerufen war. Zudem war in dieser Szene schon der Selbstmord als Respons auf die angedrohte Vergewaltigung verworfen worden. Für den Leser/Betrachter muss damit auch die Glaubwürdigkeit der späteren Drohung Clarissas, sich selbst zu töten, in Frage gestellt sein; und auch hier ist dann zu vermuten, dass der Ikonotext des Romans einen Gegentext zu seinem Prätexst etabliert.

Nach der zuletzt geschilderten Szene gelingt es Clarissa, Lovelace und seinen Schergen nach Hampstead zu entfliehen. Dort wird sie jedoch von Lovelace aufgespürt und darauf wieder in das Haus der Mrs Sinclair verschleppt. Durch einen betäubenden Trank willenlos gemacht, wird Clarissa dort schließlich von Lovelace vergewaltigt. Aber auch nach diesem Akt bemüht er sich mit verschiedenen Intrigen darum, sie zu seiner willigen Geliebten zu machen. Da er ihr versprochen hatte, sie wiederum nach Hampstead gehen zu lassen, sinnt er nun auf einen Weg, sein Versprechen nichtig zu machen, da er sie nicht aus seiner Gewalt freigeben will. Er verfolgt nun einen bereits zuvor ausgeheckten Plan, einen Vorwand zum Streit zu suchen, um dann seine Erlaubnis – 'aufrichtig' erzürnt und verletzt von Clarissas vermeintlicher Treulosigkeit – widerrufen zu können.

Dorcas, eine der Schönen des Hauses und als Zofe Clarissas Instrument des Libertins, soll einen Brief Clarissas verloren haben. Dieser soll belegen, dass

³⁹ Auch Clarissa glaubt nicht, ihre Schändung zu überleben: "she protested she would not survive what she called a treatment so disgraceful and villainous" (L225: 724).

jene sie bestechen wollte, um ihr die Flucht zu ermöglichen. Lovelace inszeniert einen Wutausbruch und in der Folge ein Tribunal vor dem er Dorcas verhören und bestrafen will. Er bezweckt damit, Clarissa dazu zu bewegen, die um ihretwillen gefährdete Dorcas zu verteidigen. Auch dies ist eine kontrastive Bezugnahme auf die Lukretia-Geschichte; denn während Lukretias tugendhafte Motivation ausschließlich in der zu erwartenden Schande liegt und auch dem potentiellen Schicksal des unschuldigen Sklaven keine intrinsische Bedeutung beigemessen wird, erwartet Lovelace als Clarissas Motivation offenbar die 'christliche' Tugend der Nächstenliebe. Tatsächlich verlässt Clarissa ihr Zimmer. Doch hat sie Lovelace durchschaut; ihn, die Damen des Etablissements und Dorcas klagt sie nun ihrerseits an und droht ihnen mit der Rache ihrer Familie (ein weiterer Verweis auf die Lukretia-Geschichte). Als Lovelace sich ihr zu nähern sucht, setzt sie sich unvermittelt ein Federmesser an die Brust und droht, sich selbst zu entleiben, falls er noch einen weiteren Schritt auf sie zu mache.

Die in der deutschen Ausgabe von 1749–51/53 und in der französischen Ausgabe von 1751–52 eingebundene, nicht signierte Illustration dieser Szene (Abb. 9) zeigt ein etwas verwinkeltes Interieur, das aus zwei Raumeinheiten besteht. Auf der Linken ein sich perspektivisch in die Tiefe erstreckender Raum, der sich nach rechts hin zu einem größeren Raum hin öffnet, im Hintergrund links eine zweiflügelige Tür, deren rechter Flügel leicht geöffnet ist. Links vorne stehen drei Damen des Etablissements Sinclair mit Gesten des Entsetzens, ihnen gegenüber, den linken Arm leicht auf eine Kommode gestützt, über der ein großer Spiegel hängt, den rechten erhoben und das Federmesser auf die Brust gesetzt, steht Clarissa. Zwischen ihr und den Damen, jedoch etwas weiter im Hintergrund, kniet Lovelace mit vor Entsetzen emporgereckten Armen. Das über dem Türsturz abgebildete Gemälde scheint der skizzenhaft erkennbaren Figurenkomposition nach ein expliziter, wenngleich nur schwer lesbarer Verweis auf Darstellungen der Schändung der Lukretia zu sein. Es wäre damit dieser Abbildung selbst der gleiche unmittelbare ikonographische und narrative Zusammenhang einbeschrieben und auf die Geschichte Clarissas übertragen, der auch die Illustration zu Gottfrids *Chronica* bestimmt, in der ja auch beide Szenen parallel dargestellt sind.

In der englischen Ausgabe von 1768 findet sich diese Szene nicht illustriert. In Walkers Ausführung von Stothards Entwurf von 1784 ist die Perspektive umgekehrt (Abb. 10). Im rechten Vordergrund des Bildes ist hier Lovelace zum Betrachter gekehrt, auf das linke Knie gesunken, das rechte Bein weit zur Bildmitte hin gestreckt. Entsetzt blickt er sich über die Schulter zu Clarissa um, seine Hände flehend gefaltet. Clarissa steht, mit dem Rücken zur Wand in der Nähe der verschlossenen Tür links hinten im Bild. Sie hat beide Arme hoch über ihren Kopf erhoben, in der Rechten das Federmesser, bereit zum tödlichen Stoß. Räumlich zwischen Lovelace und Clarissa plaziert, sind je auf einer

Seite zwei der Damen des Hauses Sinclair zu sehen. Rechts von Clarissa, an derselben Wand, die parallel zur Grundlinie des Stiches verläuft, ist, hinter den beiden Damen auf dieser Seite, die Ecke eines Wandtischchens zu sehen, auf dem eine brennende Kerze vor einem hohen Spiegel steht, der in ihrem Licht hell erstrahlt – gerade so, als sei er Sinnbild für Clarissas reine Tugend.

1785 gab Chodowiecki dem dargestellten Geschehen nahezu das Gepräge eines sakralen Opfers (Abb. 11). Clarissa steht alleine am rechten Bildrand an die Wand gedrängt. Mit beiden Händen umklammert sie fest das Heft ihres Federmessers, das sie über ihre Brust erhoben hält. An der Wand hinter ihr ein starker Schlagschatten, der von den drei hell strahlenden Kerzen verursacht wird, die auf einem Tischchen schräg vor ihr stehen. Dieser Tisch, Clarissa von den anderen im Bild dargestellten Personen trennend, hat Ähnlichkeit mit einem Altar; unter den Kerzen liegt dort der Brief, der den Anlass für das 'Tribunal' gegeben hatte. Links vor dem Tisch kniet Lovelace gesenkten Hauptes in dreiviertel-Rückenansicht, keiner Bewegung fähig. Etwas weiter im Hintergrund auf derselben Tischseite die Damen des Hauses, in Tränen aufgelöst, sich schneuzend und die Augen wischend, sämtlich zu Boden blickend.

In Hoggs Ausgabe von 1794 ist der von Golder nach Dodd ausgeführte Stich mit den folgenden Worten unterschrieben: "CLARISSA *threatens* LOVE-LACE, *if he / advances one step nearer, to lay her self / a CORPSE at his feet*" (Abb. 12).⁴⁰ Links vorne im Bild ist Clarissa zu sehen, dem Betrachter zugewandt, in der erhobenen Rechten das Federmesser, doch ist ihre Haltung nicht wirklich entschlossen oder bedrohlich. Wie in der anderen Illustration derselben Serie ist auch hier die äußere Dramatik der Darstellung zurückgenommen. Clarissas Linke ist abwehrend gegen Lovelace gekehrt, der sich ihr vorsichtig und ebenfalls eher verhalten zu nähern sucht. Hinter ihm, symmetrisch plaziert, die Damen.

Für seine zweite Fassung der Szene von 1796 behielt Chodowiecki den kompositionellen Aufbau seiner Arbeit von 1785 weitgehend bei (Abb. 13), führte jedoch auch hier einige bedeutsame Änderungen im Detail ein. So fasst Clarissa hier das Federmesser nur mit der rechten Hand, während sie mit der Linken anklagend auf Lovelace weist; dieser, ebenso am Boden kniend, wie in der früheren Version, hat hier die Hände gefaltet, die dort noch in einer Bewegung erstarrt schienen. Die drei Damen des Etablissements Sinclair sind hier geradezu fettleibige und aufgedunsene Karikaturen ihrer vormaligen Inkarnationen. Zugleich karikieren sie – in einer Reihe nebeneinanderstehend und sämtlich mit himmelwärts gerichteten Augen dargestellt – Clarissa, die ihnen auf der anderen Seite des Tisches in ähnlicher Haltung gegenübersteht. Die mit

⁴⁰ Das Rahmenornament der Darstellung zeigt einen Dolch mit zwei überkreuzten Fackeln, von denen eine bereits verlöscht ist. Hier könnte ein Hinweis auf die Vergeblichkeit der von Lovelace anvisierten "*hymeneal torch*" als "*amende honorable*" intendiert sein, vgl. (L221: 709).

dem Federmesser erhobene Rechte Clarissas spiegelt sich in den über den wogenden Busen der äußeren Damen gerungenen Händen, während das Motiv der von Clarissa von sich gestreckten Hand von der mittleren der drei Damen aufgenommen scheint, die ihre beiden Hände nach oben geöffnet vor sich streckt. Der auf dem Tisch abgelegte Brief fehlt in dieser Version, die insgesamt mit stärkeren Hell-Dunkel-Kontrasten arbeitet und ein anderes Raumgefühl vermittelt als die ältere Bearbeitung, da hier die Figuren relativ kleiner gezeichnet sind und die Zimmerdecke sehr viel höher scheint; zudem ist die Perspektive der Darstellung leicht verschoben, der Betrachter findet sich ein wenig mehr zur Linken.

Ein Blick auf die Illustration aus Gottfrids *Chronica* (Abb. 7) zeigt schon beim ersten Hinsehen wesentliche kompositionelle Übereinstimmungen. Die Gruppe von drei Figuren auf der einen Seite und eine weitere Figur auf der anderen sowie zwischen ihnen die Frauengestalt, die sich den Stahl auf die Brust setzt, entspricht mit geringfügigen Variationen sämtlichen der beschriebenen Illustrationen zu *Clarissa*. Wie bereits erwähnt, hebt Ian Donaldson in *The Rapes of Lucretia* zu Recht hervor, dass das Tableau dieser Szene auch an die zuvor von ihm erörterten anderen bildlichen Darstellungen von Lukretias Suizid erinnere.⁴¹

Zu den signifikanten Abweichungen dieser Szene von der Lukretia-Geschichte, die bereits im verbalen Text des Romans festgeschrieben sind, in den einzelnen Illustrationen jedoch auch ihre visuelle Gestaltung finden, zählen die Substitution der Männer durch Frauen, die selbst eben nicht tugendhaft sind, und die Verlegung des Orts – Lukretia gibt sich auf oder neben dem Bett, in dem ihr Gewalt angetan wurde, den Tod. Der wichtigste Unterschied ist jedoch, dass Clarissa natürlich – in Befolgung christlicher Tugendlehren⁴² – nicht selbst Hand an sich legt.⁴³ Dies allerdings vermittelt kaum eine der Illustrationen für sich (eine Ausnahme ist hier allenfalls die in Hoggs Ausgabe): der erkennbare Verweis auf die Ikonographie der Lukretia-Darstellungen vereitelt dies, und erst die Zusammenschau von Text und Bild als intermedialer Ikonotext ermöglicht diese Interpretation.

Dennoch verweisen damit auch hier die unterschiedlichen intermedialen Ikonotexte der Szene weitgehend kongruent auf einen bekannten Prätext, den sie dann jedoch wiederum kontrastiv umdeuten. Diese Umdeutung stellt zu-

⁴¹ Vgl. Donaldson, *The Rapes of Lucretia*, S. 64; zu den bildlichen Darstellungen des Motivs siehe ebd., S. 13–20 und öfter sowie ebd. die Abb. 1–6, 15–17.

⁴² Siehe hierzu etwa ebd., S. 61–76 sowie zu der christlichen Auseinandersetzung mit der Lukretia-Geschichte seit Augustinus S. 29–39.

⁴³ Über die Natur von Clarissas Dahinsiechen ist allerdings viel spekuliert worden, unter anderem wurde sie als anorektisch diagnostiziert, vgl. etwa Donnalee Frega, *Speaking in Hunger: Gender, Discourse, and Consumption in Clarissa* (Columbia, SC: University of South Carolina Press, 1998), S. 2–3 und 126–29.

gleich einen Rückbezug auf die Szene in Clarissas Schlafzimmer dar, in der eben diese Fragen bereits ausgehandelt wurden und in der die ikonotextuelle Auseinandersetzung mit dem Prätext der Lukretia-Geschichte initiiert wurde, die hier fortgeführt wird. Donaldson hatte diese kontrastive Methode in Richardsons verbalem Text bereits in seiner Studie über die Transformationen des Lukretia-Mythos beschrieben und gedeutet:

Richardson has [...] moved the whole legend of rape now on to a subtler metaphorical or spiritual level. And it is one of the consequences of this shift that Clarissa does not need literally to stab herself in order to gain a victory over Lovelace. Clarissa counters Lovelace's act of rape not (like Lucretia) by another violent act upon her person, but by the tenacity and strength of her moral character.⁴⁴

Und: "true power may express itself in other ways than in blood feuds. And once again it is the contour of the old legend that enables us to see the extent of this change in sensibility."⁴⁵

Clarissa wird als "another Lucretia" damit für Donaldson zum Gegenstand eines Gegennarrativs zu der antiken Erzähltradition des Stoffes.⁴⁶ Obwohl sein Interesse auch den bildlichen Darstellungen der Lukretia-Geschichte gilt, berücksichtigt er nicht die Wandlungen, die dieser Stoff in den Illustrationen zu *Clarissa* erfährt, was damit zusammenhängen mag, dass diese eben nicht, wie im Falle der von Hayman und Gravelot illustrierten Ausgabe von *Pamela* 'authorisiert' sind. Dennoch trägt in den illustrierten Ausgaben von Richardsons Roman der intermediale Ikonotext der beiden hier besprochenen Szenen wesentlich zur Formierung dieses gleichermaßen verbal und visuell konstituierten Gegennarrativs bei, und es lässt sich daran zugleich die Relevanz der kontrastiven Methode im intermedialen Ikonotext des Romans aufzeigen. Am deutlichsten wird dies vielleicht im Vergleich der früheren Illustrationsserien mit den Ikonotexten der Ausgabe von Hogg. Deren wenig dramatische Darstellungen unterscheiden sich von den anderen, indem sie dem Paradigma der Empfindsamkeit folgen; entsprechend wandeln sich auch die visuellen Verweise auf die Lukretia-Tradition, die im Falle der Vergewaltigung kaum noch erkennbar sind, mit Blick auf den angedrohten Suizid jedoch eben durch den bildlichen Kontrast signifikant werden. Hier, wie auch in den anderen Fällen gilt, dass durch die sich wandelnden Ikonotexte des illustrierten Romans immer wieder neu "another Lucretia" konstruiert wird – und schließlich auch 'another' *Clarissa*.

⁴⁴ *The Rapes of Lucretia*, S. 66–67.

⁴⁵ Ebd., S. 74.

⁴⁶ Ebd., S. 76.



Abb. 1: *Lettres angloises* (Dresde: G. C. Walther, 1751–52), V, 80. Mit freundlicher Genehmigung der Universitäts- und Landesbibliothek Bonn (Fb 454/3).



Abb. 2: *Clarissa* (London: J. Rivington, etc., 1768), IV, Frontispiz. Mit freundlicher Genehmigung der Universitäts- und Landesbibliothek Bonn ([UIII]=65-6/1606).



Abb. 3: *Clarissa* (London: J. Harrison, 1784), IV, 608. By permission of The British Library (1207. b. 16–18.).



Abb. 4: *Clarisse Harlowe* (Genève: P. Barde, 1785–86), V, 448. By permission of The British Library (628. i. 36.).



Abb. 5: *Clarissa* (London: A. Hogg, 1794), 544. Mit freundlicher Genehmigung der Bodleian Library, University of Oxford (Vet. A5 e. 4148).



Abb. 6: *Clarissa* (Leipzig: Gräff, 1796), IV, 639. Aus Privatbesitz. Mit freundlicher Genehmigung.



Abb. 7: Anonym, "Schändung und Tod der Lucretia", aus: *Joh. Ludov. Gottfridi Historische Chronica, Oder Beschreibung Der fürnemsten Geschichten, so sich von Anfang der Welt, biß auff das Jahr Christi 1619. zugetragen* (Frankfurt am Main: Merian, 1674). Mit freundlicher Genehmigung der Bodleian Library, University of Oxford (25873. d8).



Abb. 8: Tizian, *Noli me tangere* (ca. 1514), National Gallery London. By permission.



Abb. 9: *Lettres angloises* (Dresde: G. C. Walthers, 1751–52), VI, 40. Mit freundlicher Genehmigung der Universitäts- und Landesbibliothek Bonn (Fb 454/3).



Abb. 10: *Clarissa* (London: J. Harrison, 1784), VI, 796. By permission of The British Library (1207. b. 16–18.).



Abb. 11: *Clarisse Harlowe* (Genève: P. Barde, 1785–86), VII, 134. By permission of The British Library (628. i. 36.).



Abb. 12: *Clarissa* (London: A. Hogg, 1794), 712. Mit freundlicher Genehmigung der Bodleian Library, University of Oxford (Ver. A5 e. 4148).



Abb. 13: *Clarissa* (Leipzig: Gräff, 1796), VI, 115. Aus Privatbesitz. Mit freundlicher Genehmigung.

L'amour en tant qu'appétit physique. À propos de la sémantique de l'amour dans la seconde moitié du 18^e siècle¹

De DIETMAR RIEGER (Gießen)

La difficulté de l'analyse de textes relevant de la sémantique de l'amour et appartenant aux genres les plus divers, et plus particulièrement de ceux du 18^e siècle, est due en premier lieu au fait que l'analyste, qui n'est de toute manière guère en mesure d'aller au-delà du niveau des idées régulatrices qui ont cours, de la connaissance des règles directrices de l'action ainsi que de leur transposition linguistique, sans réellement pouvoir accéder à l'émotion, se voit en permanence confronté à un flou terminologique. Les mots semblent parfois être employés indifféremment les uns pour les autres. Souvent même il s'agit d'une polysémie *calculée*. Et si, selon Niklas Luhmann² le code de communication amoureux est soumis à une transformation évolutionnaire des attributions de sens, il touche fréquemment à ses limites – en particulier comme conséquence des différenciations sociales – y compris sur le plan synchronique, empêchant occasionnellement la communication au lieu de la perfectionner. Et rien n'y ferait si nous ne disposions pas que du seul mot "amour" mais de tout un subtil vocabulaire de l'amour³.

Ce problème au niveau de la transposition linguistique se corse sensiblement dans le cas de textes littéraires, essentiellement narratifs, de la mise en scène *fictionnelle* de discours amoureux et de l'utilisation individuelle *imaginée* de modèles comportementaux et de principes directeurs collectifs. Et la tension dans le dialogue entre le discours du narrateur et celui des personnages ou bien des personnages entre eux renforce encore la complexité de la représentation et de la compréhension. S'y ajoute le fait que le discours de celui qui analyse les émotions amoureuses fictionnelles déjà doublement codées⁴ et leur mise en

¹ Contribution rédigée pour un groupe de jeunes chercheurs, subventionné par la Deutsche Forschungsgemeinschaft et dirigé par Kirsten Dickhaut (Gießen): *Liebesemantik – Repräsentationen einer Affektgruppe in Texten und Bildern zwischen 1500 und 1800 in Italien und Frankreich*.

² Voir l'étude stimulante et abondamment discutée de Niklas Luhmann, *Liebe als Passion. Zur Codierung von Intimität*, Frankfurt a. M 1994 (1982).

³ Vgl. Susan S. Hendrick/Clyde Hendrick, *Romantic Love*, Newbury Park 1992: il y a "only the one word love" et pas un "subtle vocabulary of love"; "It is not possible to give a single definition" (ib., p. 5).

⁴ Voir l'article très convaincant de Rüdiger Schnell, "Historische Emotionsforschung. Eine mediävistische Standortbestimmung", dans: *Frühmittelalterliche Studien* 38 (2004), p. 173–276.