Zeitschrift: Colloquium Helveticum : cahiers suisses de littérature générale et comparée = Schweizer Hefte für allgemeine und vergleichende Literaturwissenschaft = quaderni svizzeri di letteratura generale e comparata

Herausgeber: Association suisse de littérature générale et comparée

Band: - (1996)

Heft: 24

Artikel: Aporie und Apotheose der verfolgten Unschuld : Samuel Richardson und Sophie von La Roche

Autor: Nicklas, Pascal

DOI: https://doi.org/10.5169/seals-1006586

Nutzungsbedingungen

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

Conditions d'utilisation

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

Terms of use

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

Download PDF: 12.07.2025

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

Pascal Nicklas

APORIE UND APOTHEOSE DER VERFOLGTEN UNSCHULD: SAMUEL RICHARDSON UND SOPHIE VON LA ROCHE

Friedrich Schiller spricht in seiner durch die Kant-Lektüre geprägten Schrift *Über den Grund des Vergnügens an tragischen Gegenständen* (1792) von der Bewunderung, die die Raffinesse, mit der Lovelace Clarissa zu verführen sucht, dem Leser abnötigt. Es ist die Entsprechung der Mittel zu ihrem Zweck, die Verstandeszweckmässigkeit, meint Schiller, die schon allein, solange sie jenseits moralischer Bewertung ist, beim Leser Genuss hervorruft; und im Falle *Clarissas* ist das Vergnügen sogar ein doppeltes:

> Die höchste Verstandeszweckmässigkeit, die wir in dem Verführungsplane des Lovelace unfreiwillig bewundern mussten, wird durch die Vernunftzweckmässigkeit, welche Clarissa diesem furchtbaren Feind ihrer Unschuld entgegensetzt, glorreich übertroffen, und wir sehen uns dadurch in den Stand gesetzt, den Genuss beider in einem hohen Grade zu vereinigen[1].

Hier kommen zwei Formen des Vergnügens zusammen: Das der Naturzweckmässigkeit, dessen Empfinden schlagartig aufhört, wenn wir sie moralisch werten, und der Genuss der Überlegenheit moralischer Zweckmässigkeit über die reine Naturzweckmässigkeit. Eine dritte Form des Vergnügens gesellt sich jedoch im Rahmen der von Schiller zuvor entwickelten Systematik hinzu. Sie lässt sich auf der Anekdote jenes Kommandanten abbilden, "dem die Wahl gelassen wird, entweder die Stadt zu übergeben oder seinen gefangenen Sohn vor seinen Augen durchbohrt zu sehen". – Dieser "wählt ohne Bedenken das letztere, weil die Pflicht gegen sein Kind der Pflicht gegen sein Vaterland billig untergeordnet ist"[2]. Dieser Widerstreit der Pflichten ist tragisch, das Vergnügen entsteht, da wir die niedrigere Pflicht von der höheren gebeugt sehen. *Clarissa* wird zur Tragödie durch den Tod der Heldin, die lieber sterben

1 Friedrich Schiller, *Sämtliche Werke*, 5 Bde, (Hrg.) Gerhard Fricke und Herbert G. Göfert, München, Hanser, 1980[6], Bd. V., S. 371.

2 *Ibid*, S. 368.

will als "entehrt" weiterzuleben: Es gibt eine höhere Pflicht für Clarissa, als ihre "Entehrung" zu überleben. In dem von Schiller entwickelten Deutungszusammenhang wird so die patriarchal vorgeschriebene Pflicht der Frau – eher zu sterben als anders als im Vollzug der Ehe ihre Jungfräulichkeit zu verlieren – über den Wert des Lebens gesetzt. Das Wohl der Allgemeinheit wird über das des einzelnen gesetzt: Allein der Tod der Frau, in dem das "glorreiche Übertreffen" liegt, vermag hier das Gesetz zu bestätigen, wodurch in Schillers System das Vergnügen an diesem tragischen Gegenstand hergestellt wird. Tragisch aber ist für Schiller diese Lösung *per definitionem.* In dieser Weise lässt sich Schillers Beispielnahme *Clarissas* für die Freude am tragischen Gegenstand begreifen. Das Leiden als solches bleibt dabei jedoch "zweckwidrig"[3]. Erst dadurch, dass es die moralische Ordnung sichtbar macht, wird es zweckmässig und kann Lust bereiten. – Ganz anders Richardson selbst:

> And who that are in earnest in their profession of Christianity but will rather envy than regret the triumphant death of CLARISSA, whose piety from her early childhood; whose diffusive charity; whose steady virtue; whose Christian humility; whose forgiving spirit; whose meekness, whose resignation, HEAVEN *only* could reward?[4]

So rechtfertigt Richardson im christlichen Sinne das von seinen Leserinnen kritisierte tragische Ende, um es schliesslich in ein Happy End umzudeuten. In der von Richardson selbst der oben zitierten Stelle beigegebenen Fussnote wird die Leserin auf den Roman rückverwiesen:

> It may not be amiss to remind the reader, that so early in the work as pp. 332-3 the dispensations of Providence in her distresses are justified by herself. And thus she ends her reflections: 'I shall not live always – May my closing scene be happy!' She had her wish. It was happy[5].

Richardson betont mit dieser Rechtfertigung der Leiden durch die Heldin selbst den christlichen Sinn seines Romans. Clarissa wird als weibliche Refiguration Hiobs zur Heiligen stilisiert. In seinem Versuch, antike Poetologie und christliche Eschatologie zu versöhnen, gerät er in einen Widerspruch: Ist es eine Komödie? Ist es eine Tragödie? – Wenn Clarissa ein glückliches Ende findet, kann es keine Tragödie sein. In der von

3 *Ibid.* S. 363.
4 Samuel Richardson, *Clarissa or The History of a Young Lady*, (Ed.) Angus Ross, Harmondsworth, Penguin, 1985, S. 1498.
5 *Ibid.*

Richardson zitierten Aristoteles-Interpretation von Rapin heisst es, "we cannot see Hippolytus die by the plot of his stepmother Phaedra, in *Euripides*, without compassion, because he died not but for being chaste and virtuous"[6]. So wären klassisch gesehen Clarissa und Hippolyt zu parallelisieren: Wir sollten christlich gesprochen Mitleid – genaugenommen aber das *eleos* der aristotelischen Tragödie – empfinden. Stattdessen empfiehlt uns Richardson, so wir christlich fühlen, Neid an. Dass hier etwas faul sei, fanden schon seine Zeitgenossen: Der Tod der Heldin kann kaum als glückliches Ende einleuchten. Skandalös war dabei zugleich, dass Richardson mit einem poetologischen Gebot seiner Zeit bricht, das moralische Verbindlichkeit hatte:

> La fin principale des Romans, ou du moins celle qui doit estre, & que se doivent proposer ceux qui les composent, est l'instruction des Lecteurs, a qui il faut toûjours fair voir la vertu couronnée; & le vice chastié[7].

Die Belehrung der Leser sei das höchste Ziel der Romane, schreibt Huet in seinem klassischen und durch das ganze achtzehnte Jahrhundert präsenten *Traitté de l'Origine des Romans* (1670), und habe dadurch stattzufinden, dass dem Leser die *poetic justice*[8] vorgeführt werde: Die Guten werden belohnt, die Schlechten bestraft. Richardsons Bruch mit dieser Doktrin konnte sich nicht als Standard der empfindsamen Romantradition durchsetzen. Nur Lewis in *The Monk* (1776) und Sade in seiner *Nouvelle Justine* (1791) greifen die Struktur dieser Umkehrung auf. Der Marquis begründet dies in seiner *Idée sur les Romans* (1800) im Hinweis auf die poetologische Vorbildlichkeit der *Clarissa*:

> car, lorsque la vertu triomphe, les choses étant ce qu'elles doivent être, nos larmes sont taries avant que de couler; mais si après les plus rudes épreuves, nous voyons enfin la vertu terrassée par le vice, indispensablement nos âmes se déchirent, et l'ouvrage nous ayant excessivement émus, ayant, comme disait Diderot, *ensanglanté nos coeurs au revers*, doit indubitablement produire l'intérêt qui seul assure des lauriers[9].

6 *Ibid.*

7 Daniel-Pierre Huet, *Traitté de l'Origine des Romans*, Paris, 1670, Reprint: Stuttgart, Metzler, 1966, S. 5.

8 Vgl. zur Thematik Wolfgang Zach, *Poetic Justice. Theorie und Geschichte einer literarischen Doktrin. Begriff – Idee – Komödienkonzeption*, Tübingen, Niemeyer, 1986.

9 D.A.F. de Sade, *Oeuvres Complètes*, Paris, Bd. III, 1963, S. 27.

Die unsäglichen vom Lasterhaften auferlegten Prüfungen bringen die Tugend schliesslich zu Fall. Die fallende Tugend ist, was den Leser tatsächlich bewegt und seine Teilnahme – wenn "intérêt" sich hier so übersetzen lässt – hervorruft. Der Roman, *Nouvelle Justine*, dessen Heldin ähnlich wie Clarissa ein jähes Ende findet, war seinerzeit ein Skandal. In einer Besprechung der Neuauflage von 1792 in *Affiches, annonces et avis divers, ou Journal général de France* vom 27. September des gleichen Jahres wird kommentiert, dass diese poetologische Präskription falsch sei, denn "der Sieg über das Laster, die Belohnung des Guten, die Bestrafung des Bösen, das muss ohne Zweifel der Weg aller nützlichen oder unterhaltsamen Werke sein, die man in einer zivilisierten Gesellschaft dem Publikum anbietet"[10]. So hält sich von Huet bis in die Tage Sades die Forderung nach der *poetic justice*, von der Richardson und Lewis ebenso wie Sade abweichen. Dabei sind die unterschiedlichen Deutungen von Richardsons Roman durch Schiller und Sade bezeichnend. Schiller sieht in Clarissas Tod den Sieg des Guten, Sade die Niederlage. Sade ist der radikale Verfechter der Rechte des Individuums gegen das Gesetz, Schiller der rigoristische Mitdenker Kants, für den das Gesetz keine Ausnahme duldet. Dass beide jedoch ihre jeweiligen Positionen an derselben Figur festmachen können, zeigt deren Doppeldeutigkeit.

Richardson selbst hat sowohl *Pamela* wie auch *Clarissa* in den jeweils späteren Ausgaben immer wieder bearbeitet, um den Leserinnen seine Intention näher zu bringen, die didaktische Absicht gegen jede ästhetische Ambivalenz durchzusetzen. Für ihn galt das von Huet gegen die Kritiker der *romans* in apologetischer Absicht vorgetragene Primat des *prodesse* vor dem *delectare*. So fügte Richardson *Clarissa* vor allem Fussnoten bei, in denen auf die Schlechtigkeit von Lovelacens Charakter verwiesen wird, damit das weibliche Wohlgefallen an diesem so konstruierten Erzschurken nicht allzu viel Interesse finde. In *Pamela* wird die Redezeit der Heldin verkürzt und die Rede selbst stilistisch gehoben, denn so nur lässt sich, glaubt Richardson, der Skandal vertuschen, dass ein Stubenmädchen einen Gentleman heiratet: Goldoni war da konsequenter in der Bearbeitung des Materials. Seine Pamela braucht keine Standesgrenzen zu übersteigen, am Schluss stellt sich heraus, dass sie schon immer hochgeboren war[11]. Ganz

10 Jean-Jacques Pauvert, *Der göttliche Marquis. Leben und Werk des Donatien-Aldonze-François de Sade*. München, Leipzig, List, 1991, S. 916.

11 Vgl. auch T. C. Duncan Eaves and Ben D. Kimpel, *Samuel Richardson. A Biography*, Oxford, Oxford University Press, 1971, S. 151f.

im Sinne der "Ur-Pamela" wurde schliesslich im revolutionären Frankreich des Jahres 1793 eine Adaptation der Fassung Goldonis von der Zensur als reaktionär eingestuft und die Figur Pamelas aus dem Adelsstand wieder in den Rang der Domestikin befördert[12], damit der Erfolg des politischen Individuums gegen die gesellschaftliche Repression der Ständeordnung wieder zum Vorschein komme.

Die Dialektik[13] von Autonomie und sozialer Einbindung, bei der der einzelne immer nach Unabhängigkeit strebt und sich gleichwohl der Gesellschaftlichkeit nicht entwinden kann, legt die für den Topos der verfolgten Unschuld konstitutive Gewaltproblematik offen; denn jenseits der von Schiller beschriebenen moralischen Dimension der Auseinandersetzung zwischen Lovelace und Clarissa geht es in Richardsons Hauptwerk vor allem um die Etablierung eines Raumes, in dem Clarissa nicht nur frei von den Nachstellungen des Libertin ist, sondern auch von der Einbindung in die Machtinteressen ihrer Familie, aufgrund derer sie erst für seine Verführung anfällig wird. Ihr moralischer Rigorismus zeugt daher nur oberflächlich von "Vernunftzweckmässigkeit", denn im Konflikt mit ihm und der Familie wird er von ihr "verstandeszweckmässig" zur Bildung ihrer Autonomie instrumentalisiert. Ihr Tod, der ihrer Vergewaltigung durch Lovelace folgt, kann so als die um den Preis des eigenen Untergangs realisierte gleichermassen radikale wie asoziale Revolte und Apotheose des Subjektes gelesen werden.

Das in *Clarissa* und *Pamela* ebenso wie in der *Geschichte des Fräuleins von Sternheim* vorgeführte Motiv der verfolgten Unschuld ist das Mythologem der weiblichen Initiation im achtzehnten Jahrhundert: In seiner literarischen Gestaltung hat das Motiv in besonderer Weise teil an der gesellschaftlichen Auseinandersetzung. Durch seine Ausrichtung auf die um jeden Preis zu bewahrende Keuschheit der jungen Frau vor der Ehe, zeigt es die konservativen Strömungen der Zeit auf, die am paternalistischen Muster orientiert sind[14]. Seine Aktualität und Bedeutsamkeit gewinnt es jedoch aus den sich wandelnden Bedingungen des *mating*, für das sich die jungen Frauen in zunehmenden Masse das Recht erstreiten, ihren Lebenspartner selbst zu wählen, so dass den Eltern nur noch ein Veto-

12 Vgl. *ibid.*, S. 126.

13 Vgl. F. Garber, *The Autonomy of the Self from Richardson to Huysmans*, Princeton, Princeton University Press, 1982, S. ix.

14 Lawrence Stone, *The Family, Sex and Marriage. In England 1500-1800,* London, Weidenfeld & Nicolson, 1977, S. 270ff.

Recht bleibt. Damit gewinnt diese kurze Phase, in der die jungen Frauen aus dem Status der unmündigen Tochter in den der Ehefrau übergehen, eine grosse Bedeutung, da sie sich hier selbst als gesellschaftliches Subjekt zu zeigen vermögen. Das emanzipative Moment wird so gleichzeitig mit dem restriktiven präsentiert[15] und damit unter den zeitgeschichtlichen Bedingungen erst ermöglicht.

Dieser weibliche Eigensinn formuliert sich fiktional nicht zufällig in Briefen und an Hauptfiguren, deren Unschuld auf dem Spiele steht: Es ist eine komplexe Konstellation von Gewaltzusammenhängen. Sie bildet die Matrix jener Selbstbehauptung, die die ihr konstitutive Gewalt transzendieren soll. Und in *Pamela*, der Komödie, wird die Grundfiguration vorgeführt. Die Fabel ist so bekannt, dass sie kaum des Referats bedarf: Die Kammerzofe Pamela wird zum Objekt der Begierde des jungen Mr. B., nachdem dessen Mutter gestorben ist und er nun das Regiment im Hause übernimmt. Der Standesunterschied verbietet alle ehrbaren Absichten, die Mr. B. anfangs auch in der Tat nicht hat. Pamelas Tugend erweist sich darin, dass sie allen Vergewaltigungsversuchen ebenso Widerstand entgegensetzt wie den Verführungskünsten des Gentleman. Nach diesen Proben ihrer Tugend gewinnt die wahre Liebe Oberhand: Mr. B. heiratet die Heldin gegen allen gesellschaftlichen Widerstand, der jedoch schwindet, sobald die besondere Tugend und Würde seiner jungen Gattin öffentlich werden. Das Paar durchlebt schliesslich noch einen von Betrachtungen über die Art des angemessenen und tugendhaften Lebens gefüllten zweiten Teil. Diesen zu schreiben liess sich Richardson durch die Popularität des ersten verführen.

Um zu beweisen, dass die Tugend belohnt wird, konstruiert Richardson das Demonstrationsobjekt Pamela als ein Opfer, das den Ränken des Bösen wehr- und schutzlos ausgeliefert ist und dessen einzige Kraft im Rhetorischen liegt[16]. Während sie auf dem Anwesen in Bedfordshire noch

15 Aus dieser Gleichzeitigkeit entsteht die Möglichkeit der divergierenden Deutungen wie sich beispielsweise bei McKeons Bezugnahme auf Eagleton zeigt. Vgl. Michael McKeon, *The Origins of the English Novel. 1600-1740*, Baltimore, The John Hopkins University Press, 1987, S. 380.

16 James L. Kastely, "Violence and Rhetoric in Euripides's *Hecuba*", *Proceedings of the Modern Language Association,* 108, 1993, S. 1036 weist auf die gewaltvermeidende Funktion der Rhetorik hin: "Most defences of rhetoric appeal to utility at some point and argue that in a less than perfect world rhetoric holds out the possibility for noncoerced agreement, in which persuasion rather than force determines action." Er führt aber auch die Verflechtung von Rhetorik und Gewalt vor, da eine einfache Opposition der beiden unzureichend ist.

Fürsprecher in Mrs. Jervis und Mr. Longman hatte und die Solidarität der anderen Diener genoss, wird nach der Entführung auf den Besitz in Lincolnshire die Macht von Mr. B. vollständig manifest. Pamelas Wächterin, Mrs. Jewkes, verkörpert die rohe, heruntergekommene Weiblichkeit, die mit der Männerwelt paktiert. So findet sich Pamela verlassen von sympathetischen Geschlechtsgenossinnen der männlichen Herrschaft ausgesetzt, deren roheste Verkörperung das fügsame, an Caliban gemahnende Faktotum Colbrand ist. Gesellschaftlich inferior kann Pamela nicht auf reine Menschlichkeit der Vertreter von Gesellschaft und Religion rechnen, wenn auch Pastor Williams versucht, Hilfe zu bringen. Seine scheiternden Versuche erhöhen nur noch die Dramatik von Pamelas Hilflosigkeit. Schliesslich ist ihr auch der Rechtsweg verschlossen, weil der Entführer zugleich auch ihr Richter ist: Mr. B. ist *Justice of Peace*. Die Situation des Ausgeliefertseins ist also auf die Spitze getrieben. In dieser Experimentalanordnung soll die verfolgte Unschuld der Versuchung widerstehen, sich selbst unter Preis loszuschlagen. Der fromme Sinn Richardsons erschliesst sich in der typologischen und symbolischen Aufladung: Die vierzig Tage von Pamelas Prüfung entsprechen den vierzig Tagen, die Jesus in der Wüste den Anfechtungen des Teufels ausgesetzt ist, und Richardson lässt Pamela eine auf ihre Situation passende selbstmitleidige Parodie des 137. Psalm anfertigen:

> When sad I sat in B-n Hall,
> All guarded round about,
> And thought of every absent friend,
> The tears of grief burst out. [...][17]

Symbolisch aufgeladen ist die Darstellung von Pamelas vergeblichem Fluchtversuch, bei dem sie Kühe für furchterregende Stiere hält und nach dessen Scheitern sie von einem lukreziahaften Selbstmord nur durch den göttlichen Strahl der Gnade[18] abgehalten wird, der sie an die ewige Verdammnis der Selbstmörderin erinnert.

17 Samuel Richardson, *Pamela. In two Volumes,* London and Melbourne, Dent, Everyman's Library, 1986 (1914[1]), Vol. I, S. 284. Die Zitate sind der gängigen Everyman-Ausgabe entnommen, die den Text der Erstauflage bringt im Gegensatz zur Penguin-Ausgabe, die eine Ausgabe von 1801 zugrundelegt und nur den ersten Teil enthält, in der viele der erwähnten redaktionellen Eingriffe Richardsons sichtbar werden.

18 Samuel Richardson, *Pamela*, Vol. I, S. 149.

> "What, then, presumptous Pamela, dost thou *here*?" thought I: "quit with speed these perilous banks, and fly from these curling waters, that seem, in their meaning murmurs, to reproach thy rashness! Tempt not God's goodness on the mossy banks, that have been witnesses of thy guilty purpose; and while thou hast power left thee, avoid the tempting evil, lest thy grand enemy, now repulsed by Divine Grace, and due reflection, return to the assault with a force that thy weakness may not be able to resist! and let one rash moment destroy all the convictions which now have awed thy rebellious mind into duty and resignation to the Divine Will!" (I, 152)

So reflektiert Pamela nach dem Höhepunkt ihrer Verzweiflung, die in dem Suizidversuch kulminiert. Die symbolische Anreicherung der Szene wird hier durch die archaisierende Erhöhung des Stils bewerkstelligt, die zugleich jenes Zusammenfallen des Erzfeindes und Mr. B., das an anderen Stellen häufig expliziert wird[19], dokumentiert. Damit gewinnt die Auseinandersetzung zwischen Pamela und Mr. B. über den Konflikt zwischen Herr und Dienerin eine religiöse Dimension, in der die Gewalt von Mr. B. zum schlechthin Bösen wird und so Pamela und ihr Herr die Grundstellung des Christen in der Auseinandersetzung mit dem Teufel nachfigurieren. Bezeichnenderweise verkehrt sich diese Zuschreibung im zweiten Teil, in dem Mr. B. die Rolle des Gottvaters zugewiesen wird. Die paradiesische Zweisamkeit erfährt damit ihre Apotheose[20].

In der zitierten Stelle gibt es jedoch auch Anzeichen, die auf Pamelas Versuch der Selbstbehauptung hindeuten und so den "Divine Will" ebenso wie den "grand enemy" eine andere als die religiöse Bedeutung gewinnen lassen. Der "Divine Will" bedeutet hier auch die moralische Verpflichtung, zu sich selbst zu stehen, um sich nicht an den anderen zu verlieren. Dadurch wird die Konstellation säkularisiert. Die Bedrohung von aussen wird zur Invasionsgefahr, in der sich das Subjekt in einer nur noch immanenten Heilsgeschichte, deren Telos nun das Selbst ist, immer dann sehen muss, wenn es sich des Rechts auf Selbstbestimmung verlustig gehen sieht.

Die religiöse Dimension der Auseinandersetzung erhält jedoch erst dann ihre Tragkraft, wenn dem Individuum eine Affinität zum Bösen eignet. Genauso verhält es sich mit der säkularisierten Lesart, denn die Gefährdung des Subjektes wird erst in dem Moment existentiell, in dem es sich seiner selbst nicht mehr sicher sein kann, es fürchten muss, in objekthafte Passivität zu fallen. Die Suizidszene gibt auch hierüber Auskunft:

19 *Ibid.*, u.a. S. 177 und S. 184.

20 Samuel Richardson, *Pamela*, Vol. II, beipielsweise S. 3 und S. 9.

"The tempting evil" ist genau diese Versuchung zur Selbstaufgabe, der nicht allein "Divine Grace" entgegengestellt wird, sondern auch "due reflection". So entspricht hier Pamela zumindest rudimentär dem von Blanckenburg in seinem *Versuch über den Roman* (1774) aufgestellten Massstab für echte Tugend, von dem er meint, dass Richardsons später Held Grandison ihn nicht erreicht:

> Ächte Tugend verliert einen grossen Theil ihrer Erhabenheit, wenn sie auf Treu und Glauben das angenommen hat, wornach sie ihre Handlungen ordnet und einrichtet. Sie muss die Wahrheit, die Nothwendigkeit ihrer Grundsätze in ihrem Innersten fühlen; sie muss, wenn sie auch nicht vor ihrer Zeit gelehrt und gefunden worden wären, sie selbst haben finden und entdecken können, wenn wir sie nicht in einem sehr kleinen Licht und als Nachäfferey ansehen sollen[21].

Pamela gelingt es, die von den Eltern gelehrten religiösen Tugendmaximen erfolgreich anzuwenden: Sie widersteht nicht nur, sondern unterzieht sich auch der Prüfung, an deren Ende die Belohnung umso grösser sein wird. – Wenn sie dem ersten elterlichen Rat gefolgt wäre, hätte sie im Moment der Annäherung von Mr. B. das Haus verlassen müssen. Sie aber geht das Risiko ein, ohne wissen zu können, was jenseits der vorgegebenen Handlungsmuster liegt. Erst im Laufe der Romanhandlung entwickelt sie die Perspektive auf die Möglichkeit der Belohnung: Die Heirat. Das Fertigstellen der Weste, das anfangs ihre Abreise aufschiebt, kann nur für den Leser die Bedeutung von Penelopes Verzögerungstaktik haben. Pamela wartet zu diesem Zeitpunkt noch nicht auf ihren Gatten, sondern darauf, zu ihren Eltern heimzukehren. Und doch ist es das Gewebe der Weste, durch das sich Mr. B. so sehr in sein Begehren verstrickt, dass er schliesslich die Entführung Pamelas in die Wege leitet. Pamelas Verharren ist die kaschierte Versuchung, denn die Heldin setzt sich selbst der Bedrohung aus, indem sie bleibt. Damit demonstriert sie die Instabilität des Subjektes. – Bezeichnenderweise liegt der Augenblick, in dem sie eine erste Ahnung ihrer Liebe zu Mr. B. verspürt, ohne sich jedoch schon konkrete Rechenschaft über diese Regung ablegen zu können, kurz nach der Versuchung zum Selbstmord.

> Just now we heard that he had like to have been drowned in crossing the stream, a few days ago, in pursuing his game. What is the matter, that, with all his ill usage of me, I cannot hate him? To be sure I am not like other people! He has

21 Friedrich von Blanckenburg, *Versuch über den Roman,* Leipzig und Liegnitz, 1774, Reprint: Stuttgart, Metzler, 1965, S. 64f.

> certainly done enough to make me hate him; but yet, when I heard his danger, which was very great, I could not in my heart forbear rejoicing for his safety; though his death would have ended my afflictions. Ungenerous master! if you knew this, you surely would not be so much my persecutor! but for my good lady's sake I must wish him well; and oh what an angel would he be in my eyes yet, if he would cease his attempts and reform! (I, 156)

In diesem Moment wird die tradierte und in der symbolischen Überhöhung der Krisis in Anschlag gebrachte christliche Typologie aufgesprengt. Aus dem archetypischen Kampf der Antagonismen wird die tentative Annäherung konfligierender Selbstinteressen, die miteinander abgeglichen werden sollen. – Pamela nimmt sich vollständig ernst: Ihre Situation ist so sehr ihre eigene, dass sie hier wie an so vielen anderen Stellen ihrer Selbstreflektion naiv nicht glauben kann, es erginge einer anderen Person ebenso wie ihr. So verräterisch das retardierende "oh" am Ende des Zitates ist, indem es die Leerstelle markiert, die Pamelas Begehren preisgibt, kann sich die Heldin keinem Begehren allein hingeben. Sie verlangt nach Anerkennung, die Grundlage einer Verständigung über die Konditionen des Austausches ist. Er soll erfahren, was sie für ihn empfindet. Denn nur dadurch, dass sie ihm als Individuum gegenübertritt, kann die Verständigung über ihr wechselseitiges Begehren den gewaltsamen Charakter der Jagd verlieren – und so klingt der Bericht vom Unfall, der die Empfindung ausgelöst hat, allegorisch nach. Pamela kann nicht wünschen, dass Mr. B. beim Spiel, das er auf der Jagd nach ihr mit ihr treibt, etwas zustösst – sie ist sein "game", die Wiederholung von "pursue" in "persecutor" macht das deutlich; denn auf ihn richtet sich ihr Begehren, das aber nur statthaben kann, wenn sie teilhat an der Festlegung der Spielregeln. Dass Pamela sich der Jagdmetaphorik zur Umschreibung ihrer Situation bewusst ist, zeigt die Szene, in der sie mit Mrs. Jewkes Angeln geht und den gefangenen Karpfen, in dem sie sich metaphorisch selbst erkennt, wieder ins Wasser wirft.

Im Fortgang des Romans gewinnt die Erfüllung dieses Wunsches, dass Mr. B. um ihr Empfinden weiss, tatsächlich die von Pamela erhoffte Bedeutung, denn es ist die Lektüre der Briefe, die Mr. B. umstimmt. So fungiert die hier zitierte Stelle als Vorankündigung des weiteren Geschehens. Wie sehr die Briefe Pamelas Innerstes bedeuten, lässt sich an verschiedenen Aspekten verdeutlichen. Sie selbst sagt von ihren Briefen: "I wrote my heart" (I, 203), und stellt damit den tieferen Zusammenhang dafür her, dass parallel zur Geschichte der Jagd nach ihr die der Jagd nach ihren Briefen abläuft. Mr. B. fängt die Briefe ab, die sie aus Bedfordshire

schreibt; in ihrer Gefangenschaft verbirgt sie ihre Briefe an diversen Orten aus Furcht, dass sie in B.s Hände fallen. Als Mrs. Jewkes die Briefe findet, die Pamela unter den Rosen verborgen hatte, entspinnt sich die ausführliche Szene, in der B. alle Briefe von ihr verlangt, die sie ausserdem noch versteckt hat. Hier kommt es zur entscheidenden symbolischen Konfiguration: Die letzte Folge der Briefe ist in Pamelas Unterröcken eingenäht, Mr. B. ahnt es und will Pamela Stück für Stück entkleiden. Sie kann dem nur durch das Versprechen der Auslieferung der Briefe entgehen. Diese Leibesvisitation bedeutet für beide Beteiligten unzweifelhaft die Überschreitung der Grenze von Pamelas Integrität:

> I fell a crying, and said – "I will not be used in this manner. Pray, Sir", said I (for he began to unpin my hankerchief) "consider! Pray, Sir, do" – "Pray", said he, "do *you* consider; for I will see these papers. But maybe", said he, "they are tied about your knees with your garters"; and stooped. Was ever any thing so vile and wicked? I fell on my knees, and said, "What *can* I do? If you'll let me go up, I'll fetch them." – "Will you", said he, "on your honour, let me see them all, and not conceal a single paper?" "I will, Sir." – "On your honour?" – "Yes, Sir." – And so he let me go up stairs, crying sadly for my vexation to be so used. (I, 208)

Peter Conrad hat also nicht zu Unrecht kommentiert: "[...] to read her is to be enticed into raping her"[22]. Hieraus erklärt sich auch der Widerspruch zwischen Pamelas Wunsch, dass B. ihr Herz kennenlerne, und ihrem Widerwillen gegen die tatsächliche Preisgabe ihres Innersten. Die Lektüre der Briefe hat aber zuerst die von Pamela gewünschte Wirkung. An eben der Stelle, wo die Krise ihren Höhepunkt hatte, am Ufer des Teiches, setzt sich Mr. B. hin, um die Briefe zu lesen und kommentiert den Abschluss der Lektüre, während derer er im Garten die Stationen ihres Fluchtversuches abgeschritten hat: "[...] you have touched me sensibly with your mournful relation, and sweet reflections upon it"(I, 213). Hier liegt die eigentliche Peripetie des gesamten Romans: Im Anschluss an diesen Moment der Rührung sagt Mr. B., er würde Pamela heiraten, wenn die anderen Briefe, die er noch nicht gesehen hat, ihm nicht Anlass gäben, seine Meinung zu ändern. Wie ernst es B. hier ist, zeigt sich daran, dass er Pamela zornig fortschickt, als sie ihn aus Furcht vor Täuschung, auf deren Möglichkeit sie der Zigeunerbrief aufmerksam gemacht hat, immer noch bittet, sie zu ihren Eltern nach Hause zu schicken, auch wenn das ihrer Neigung wider-

22 Peter Conrad, *The Everyman History of English Literature,* London, Melbourne, Dent & Sons Ltd., 1985, S. 343.

spricht. Dass Mr. B. sie dann wieder auf halbem Weg zurückholen lässt, bestätigt die Bedeutung der oben referierten Szene, die auch Hinweis auf die didaktischen Absichten von Richardsons Poetologie ist: So wie Mr. B. gerührt ist, und dadurch reformiert wird, soll auch dem Leser *Pamela* zum moralischen Handbuch werden, das ihn affiziert. Richardson ist es nicht allein um die "Darstellung paradigmatischer Vorbilder"[23], die zur Nachfolge aufrufen, zu tun, sondern, wenn auch vielleicht im Vergleich zu Fieldings Romanen "in *Pamela* der Sinn deutlich gegeben"[24] ist, so muss doch der Leser berührt werden, damit er den Sinn nachkonstruieren kann. Zeugnisse dieser Rührung finden sich in grosser Zahl in der Rezeptionsgeschichte von Richardsons Romanen. Diderot bezeugt die eigene Reaktion folgendermassen:

> O Richardson! on prend, malgré qu'on en ait, un rôle dans tes ouvrages, on se mêle à la conversation, on approuve, on blâme, on admire, on s'irrite, on s'indigne. Combien de fois ne me suis-je pas surpris, comme il est arrivé à des enfants qu'on avait menés au spectacle pour la pemière fois criant: *Ne le croyez pas, il vous trompe ... Si vous allez là, vous êtes perdu.* Mon âme était tenue dans une agitation perpétuelle[25].

Literarisches Verstehen wird zur nachvollziehenden Reflektion eines literarisch angeeigneten Erlebnisses: "[...] je sentais que j'avais acquis de l'expérience"[26]. Damit wird eine aufklärerische Position ästhetischer Vermittlung bezogen, die der von Blanckenburg vertretenen nahekommt. Nicht die mechanische Wiederholung des gelernten Dogmas, sondern die Bestätigung der Grundsätze aus dem eigenen inneren Empfinden ist Signum "ächter Thugend".

Der Nachvollzug der Geschichte ist also die eigentliche Leistung des Lesers, der in Mr. B. verkörpert in den Roman hineingenommen ist. Nach Mr. B.'s Lektüre der Briefe, die ihm zu Regieanweisungen werden, nach denen er während des Lesens Pamelas Leidensweg abschreitet, bleiben bei ihr jedoch weiterhin letzte Vorbehalte gegen eine Vereinigung, die sich nicht leicht erklären lassen, wenn nicht die säkularisierte Lesart in ihr Recht gesetzt wird. Denn während in religiöser Perspektive die Hochzeits-

23 Wolfgang Iser, *Der implizite Leser. Kommunikationsformen des Romans von Bunyan bis Beckett*, München, Fink, 1979, S. 78.

24 Iser, 1979, S. 81.

25 Denis Diderot, *Oevres Esthétiques*, (Ed.) Paul Vernière, Paris, Garnier, 1965, S. 30.

26 *Ibid.*

nacht Erfüllung heiligen Sakramentes ist, in der die körperliche Vereinigung zur *consummation* des Ehevertrages wird, ist sie – säkularisiert – Selbstverlust[27].

Pamela ist sich der Widersprüchlickeit dieser beiden Paradigmata bewusst, zumal es dieser Widerspruch ist, der ihre Geschichte konstituiert: Einer rein religiös fundierten und zugleich gesellschaftlich abgesegneten Handlungsmotivation folgend, hätte sich Pamela nicht der Gefährdung aussetzen dürfen. Erst der heimliche Wunsch nach Verwirklichung ihrer säkularen Person hat sie in die konstitutive Gefährdung bringen können. Die Sensibilität der Zeitgenossen für diese Bedeutungsdimension hat sich in zahlreichen Parodien[28] manifestiert, in denen *Pamela* der religiösen Aufladung entkleidet wird, dafür der Heldin aber rein säkulares Kalkül unterstellt wird. Der aus der Gefährdung resultierende Konflikt jedoch hat Konsequenzen, hinter die Pamela nicht mehr zurückfallen kann. Sie findet sich in der Situation des Widerspruches zwischen dem religiösen Tugendbegriff – mit dem sie angetreten ist – und dem Anspruch auf Selbstbehauptung – der jenseits der ursprünglichen Begrifflichkeit im Verlauf des Konfliktes formuliert worden ist – gerade in dem Moment, wo Tugend und Selbstverwirklichung konvergieren sollten. Tugend hiesse hier Selbstopferung auf dem Altar der *wedding ceremony*, bei der sie mit dem Namen sich selbst verlieren muss. Sie ist sich dessen bewusst und versucht nun, den Termin der Hochzeit hinauszuzögern. Nachdem die äussere Zeremonie abgeschlossen ist, verschärft sich der Konflikt in ihr und entwickelt sich zum *horror primae noctis*:

> So I went up to my chamber, and saw (what made my heart throb) Mrs. Jewkes's officious pains to put the room in order for a guest, that, however welcome, as now my duty teaches me to say, is yet dreadful to me to think of. So I took refuge in my closet, and had recourse to pen and ink, to divert my anxiety of mind. (I, 311)

Sie stellt damit die ihr eigene Verletzlichkeit zur Schau, die dem von ihr begründeten Typus der empfindlichen Frau charakteristisch ist. Diese Empfindlichkeit bedeutet aber zuallererst ein Empfinden ihrer selbst, dem die Penetration zur Verletzung wird; paradoxerweise wird jedoch dieses

27 Vgl. Carol Pateman, *The Sexual Contract*, Stanford, Stanford University Press, 1988.

28 Vgl. Bernard Kreissman, *Pamela-Shamela. A Study of the Criticisms, Burlesques, Parodies, and Adaptations of Richardsons's "Pamela"*, Lincoln University, University of Nebraska Studies NS 22, 1960.

Empfinden, das sich im "recourse to pen and ink" materialisiert, erst durch die äussere Gefährdung möglich, ist so mithin von der Gewalt abhängig. Hierin erweist sich die wechselseitige Abhängigkeit von Gewalt und Empfindsamkeit.

Folgerichtig gelingt die Versöhnung der Widersprüche in Pamela nicht, denn ihre Selbstwerdung erfolgt im Vorgang der Verständigung mit Mr. B. über einen Interessenausgleich, der notwendig Kompromisse in sich schliesst. Es gelingt ihr zwar, sich als Person behandelt zu sehen, jedoch nur, um diese Person gleich darauf wieder einzubüssen, indem sie unter dem Ehevertrag zu einer anderen wird. – Für Richardson muss die Verwirklichung solitärer Existenz ohnehin aporetisch bleiben, da es ihm nicht um die Auflösung von Gesellschaftlichkeit zu tun ist, sondern um eine Abmilderung der gewalttätigen Struktur interpersonaler Beziehungen, für die die familiären Zusammenhänge beispielhaft sind:

> it is one of the principal views of the publication: to caution parents against the undue exertion of their natural authority over their children in the great article of marriage: and children against preferring a man of pleasure to a man of probity[29],

heisst es im *Preface* zu *Clarissa*, während Richardson in der Behandlung des Geschlechterverhältnisses eine Heilskonzeption modelliert, die das individuelle Heilsversprechen in eines der interpersonalen Versöhnung umdeutet. Diese Säkularisation der Eschatologie auf eine immanente Utopie hin bedarf, wie die Analyse von *Pamela* andeuten konnte, im ersten Schritt der Selbstbehauptung des einzelnen, um dann zu einem *prelapsarian state*[30] der Gemeinschaftlichkeit zu führen. Dass in diesem Zustand alle potentiellen Konflikte schon im Keim erstickt werden, zeigt der Folgeroman, *Pamela in her Exalted Condition* (1741), in dem Richardson die Ehe von Pamela und Mr. B. darstellt. In diesem Zustand scheint Gewalt beseitigt, nicht jedoch die personale Integrität, denn Pamela etabliert sich in diesem Zustand wiederum als eine eigenständige Teilhaberin an der Ehegemeinschaft. Dies lässt sich an Szenen verdeutlichen wie der, in der sie darauf besteht, ihre Kinder selbst zu stillen, wenn auch Mr. B. Einspruch erhebt, da das Stillen ihre Schönheit zerstören würde. Dass es Richardson nicht allein um die Konflikte geht, die der Heirat vorausgehen, sondern auch um die Verwirklichung der Vereinigung, zeigt schon die

29 Samuel Richardson, *Clarissa*, S. 36.

30 Jocelyn Harris, *Samuel Richardson. An Introduction*, Cambridge, Cambridge University Press, 1987, S. 32.

Struktur des ersten Teils, der nicht, wie vielleicht zu erwarten wäre, bei der Erfüllung des *courtship* endet, sondern über ein Drittel seiner Länge die Zeit nach der Hochzeit behandelt. So ist auch die Entwicklung von Pamela nicht in dem Moment abgeschlossen, in dem sie sich der Verletzung akkomodiert hat, sondern sie muss sich auch in ihrer neuen Person als selbständig erweisen. Hier wie in der Phase der Prüfung zeigt sich die für die ideologische Konstellation des Romans charakteristische Widersprüchlichkeit. Einerseits ist Pamela voll unterwürfiger Dankbarkeit, andererseits gelingt es ihr, sich der Souveränität ihrer neuen sozialen Rolle anzuschmiegen, indem sie ihre Persönlichkeitswerte nach aussen kehrt und so die Anforderungen der Gesellschaft überbietet. Bezeichnenderweise ist es nun Mr. B., der die Selbstbehauptung Pamelas vorantreibt. Er hat sie nur um den Preis des Respektes vor ihrer Person gewinnen können und tritt nun für sie ein, dass sie sich den Respekt der anderen nicht versagen lasse. Darin zeigt sich einerseits, wieweit die Verschmelzung der Ehepartner gediehen ist, andererseits bedeutet dies auch säkular die Reformation des *rake*. Der *reformed rake* muss unter dem religiösen Anforderungsprofil von seiner Libertinage ablassen; säkularisiert bedeutet dieser Anspruch eine Anerkennung der anderen Person als Person, nicht als Ware, was zugleich von der Entwicklung des Konzeptes des *companionate marriage*, das sich im achtzehnten Jahrhundert in England herausbildet, Zeugnis ablegt[31]. Mr. B. wird diesem Anspruch vollständig gerecht, indem er vor allem seiner Schwester gegenüber seine Entscheidung verteidigt. Diese Anerkennung expliziert sich im zweiten Teil, wo Pamela schreibt, "he would have me have a will of my own" (II, 37). Die Schieflage dieser Gleichberechtigung, die vom Mann gewollt ist, erweist sich jedoch dann, wenn Mr. B. bei der Behandlung des Geschlechterunterschiedes in die patriarchal aristokratische Argumentation zurückfällt:

> [...] the difference is, a man enobles the woman he takes, be she *who* she will; and adopts her into his *own* rank, be it *what* it will: but a woman, though ever so nobly born, debases herself by a mean marriage, and descends from her *own* rank to *his* she stoops to. (I, 381)

Insofern hat Blanckenburg recht, wenn er die Veredelung von Mr. B. nur durch dessen Verbindung zu Pamela bedingt sieht, "wenn die Liebe des

31 Vgl. dazu die einschlägigen Abschnitte in Lawrence Stone, *The Family, Sex and Marriage. In England 1500-1800,* Kapitel 8.

nachherigen Gemahls der Pamela noch irgend etwas Anziehendes hat, so ists, weil er die **Pamela** liebt"[32]. Diese Differenz konstatiert auch Pamela selbst, indem sie die Bedingungen kommentiert, unter denen Mr. B. ihr Zusammenleben organisiert wissen will:

> 6. That I must bear with him even when I find him in the wrong. – This is a little hard, as the case may be.
> 7. That I must be as flexible as the reed in the fable, lest by resisting the tempest, like the oak, I be torn up by the roots. – Well, I'll do the best I can! – There is no great likelyhood, I hope, that I should be too perverse; yet, sure, the tempest will not lay me quite level with the ground, neither. (I, 406)

Auch in ihrer neuen Position hat sie sich selbst nicht vergessen. Entscheidend ist jedoch, wie der Hinweis auf Blanckenburg schon angedeutet hat, der veränderte Umgang, der durch die Liebe bedingt ist. Zentral hierfür ist Bedingung 26: "That the words COMMAND and OBEY shall be blotted out of his vocabulary. – *Very good!*" (I, 407). Trotz aller offensichtlicher patriarchaler Gesinnung bei Mr. B. und der Bereitschaft Pamelas, einige dieser Punkte zu akzeptieren, ist die Organisationsform des Umgangs auf eine egalitäre Ordnung hin angelegt. Dabei gilt zu betonen, dass diese Ordnung eine Pax Pamela ist, die sie mit ihrer Weigerung erkämpft hat, die ihr früher angebotenen *Articles*, nach denen sie ein Mätressendasein geführt hätte, anzunehmen. Dass diese Organisationsform durch Liebe bedingt ist, heisst hier jedoch nicht, dass sie dem Wesen der Liebe inhäriert. Liebe, sowohl für Mr. B. wie für Pamela, ist eine *passion*, die zu ihrem Opfer kommt wie ein Dieb in der Nacht:

> [...] but love is not a voluntary thing – *Love*, did I say – But come, it is not, I hope, gone so far as to make me *very* uneasy: for I know not *how* it came, nor *when* it began; but it has crept, like a thief, upon me, before I knew what was the matter. (I, 220)

Liebe erscheint hier als Krankheit. Die Therapie liegt in einer rationalen Ordnung der Dinge, um nicht allein den Schaden gering zu halten, sondern auch diese Unordnung der Säfte zu beseitigen. Insofern gewinnt die Liebe hier eine ganz und gar unromantische Dimension, wenn sie auch zugleich unter die Kategorie der *romantic love* fällt. Diese Verbindung zweier Liebeskonzeptionen markiert literarhistorisch den Konvergenzpunkt unterschiedlicher Traditionen, der seinen adäquaten Ausdruck im

32 Friedrich von Blanckenburg, *Versuch über den Roman,* S. 177.

Roman findet. Einerseits zeugt *Pamela* von der Motivik jener romantischen Liebe, die der höheren Literatur und zugleich der höheren Gesellschaftsschicht vorbehalten war und der sozialen Realität nur kontrafaktisch sein konnte. Aus diesem Bereich stammt der Aspekt unüberwindlicher Macht des Amor. Andererseits handelt der Realismus des Romans von einer niederen Wirklichkeit bürgerlicher Existenz, die selbst wiederum in unauflöslichem Zusammenhang mit der Veränderung individuellen Selbstbewusstseins steht, im Zuge derer die Aufklärung über sich selbst Gegenstand der Empfindsamkeit wird. Das Zusammenschliessen dieser Motive bedeutet die in *Pamela* hervortretende Signifikanz des einzelnen, denn es werden höfische Traditionen in die bürgerliche Sphäre transportiert, aristokratische Selbstzuschreibungen in der Klasse der Domestiken angesiedelt, was Fielding bekanntlich zu seiner ersten Parodie auf die Heldin Richardsons in seiner *Shamela* (1741) veranlasst hatte[33].

Diese Verschiebung hat revolutionären Charakter. Als solcher wurde er auch von der zeitgenössischen Kritik wahrgenommen. Jedoch kann nicht unerwähnt bleiben, dass Richardson, dem in seiner *middle-class* Nüchternheit an der Umwälzung der gesellschaftlichen Ordnung nichts gelegen war, sein möglichstes getan hat, die Singularität von Pamelas Person hervorzuheben. Aus diesem Bewusstsein heraus lässt sich Pamelas aufgeräumte Haltung ihrer Liebe gegenüber erklären: "it is not, I hope gone so far as to make me *very* uneasy". Es ist wichtig zu sehen, dass es sich hier nicht um eine romantische Konzeption der Liebe handelt, die einen neuen gefühlvoll sympathetischen, nicht mehr kontraktualistischen Umgang begründen soll. Trotz aller Evokationen paradiesischer Zweisamkeit, zeigen nicht zuletzt die verschiedenen Vertragsentwürfe, dass bei Richardson am Anfang der Gesellschaftlichkeit die Verständigung über die Modi des Umgangs stehen muss. Dieses ernüchternde *procedere* verweist auf den Zusammenhang der empfindsamen Selbsterfahrung und aufklärerischen Rationalität der Verständigung, die im englischen Vertragsdenken des achtzehnten Jahrhunderts zum Ausdruck kommt.

Unter ganz anderen gesellschaftlichen und politischen Umständen schreibt in Deutschland Sophie von La Roche Anfang der siebziger Jahre des achtzehnten Jahrhunderts ihre *Geschichte des Fräuleins von Sternheim* (1771). Der Einfluss Rousseaus wird durch die Darstellungen der ländli-

33 Vgl. dazu Ian Watt, *The Rise of the Novel. Studies in Defoe Richardson and Fielding*, London, The Hogarth Press, 1987 (1957[1]), S. 166.

chen Idylle und die Projekte der agrarischen Reformen deutlich. Poetologisch aber orientiert sich La Roche weitgehend am englischen Vorbild Richardson[34]. Sie blickt mit den Augen ihres "papiernen" Mädchens sehnsüchtig über den Kanal, wo schliesslich ihre Heldin, nachdem sie ihre Unschuld verloren hat, aber doch hat heiraten können, in karitativer Tätigkeit den Frieden findet, der ihr im Deutschland der Zeit versagt bleibt[35]. Carl Philip Moritz schreibt auf seiner Reise durch England im Jahre 1782 am 13. Juni an Gedike:

> O lieber Freund wenn man hier siehet, wie der geringste Karrenschieber an allem was vorgeht seine Theilnehmung bezeigt, wie die kleinsten Kinder schon in den Geist des Volks mit einstimmen, kurz, wie ein jeder sein Gefühl zu erkennen giebt, dass er auch ein Mensch und ein Engländer sey, so gut wie sein König und sein Minister, dabei wird einem doch ganz anders zu Muthe, als wenn wir bei uns in Berlin die Soldaten exercieren sehen[36].

England steht für die politische Partizipation der Bürger und den politischen Liberalismus[37]. La Roche nutzt in ihrem ersten Roman die Vision von England im Sinne der gängigen aufklärerischen Adelskritik zur moralischen Kritik an den deutschen Zuständen, ohne aber an der Ständeordnung rütteln zu wollen. Mit den Worten Hohendahls: Es fügen sich moralische Kritik am Hof und feudales gesellschaftliches Bewusstsein bei Sophie von Sternheim harmonisch zusammen[38]. Dieser politische Hintergrund ist zugleich poetologisch gefasst: Die Verbindung von Politik und Poetologie wird unter formalen Aspekten besonders deutlich an der Übernahme der

34 Kuno Ridderhoff hat in seiner Dissertation: *Sophie von La Roche, die Schülerin Richardsons und Rousseaus*, Göttingen, Einbeck, 1895, ausführlich die Parallelen aufgewiesen. Vgl. auch Erich Schmidt, *Richardson, Rousseau und Goethe. Ein Beitrag zur Geschichte des Romans im achtzehnten Jahrhundert,* Jena, Frommannsche Buchhandlung, 1875, S. 49-63.

35 Peter Uwe Hohendahl, "Empfindsamkeit und gesellschaftliches Bewusstsein", *Schiller Jahrbuch,* XVI, 1972, S. 197: "Nicht zufällig beschliesst Sophie ihr Leben auf einem englischen Landsitz und nicht an einem deutschen Hof. Diese Lösung indiziert, dass die Autorin sich eine angemessene Position im Gefüge der deutschen Gesellschaft nicht vorstellen kann."

36 Carl Philip Moritz, *Reisen eines Deutschen in England 1782*, Berlin, 1783. S. 62f.

37 Dabei darf der Begriff der Bürgerlichkeit in der Anwendung auf La Roche jedoch nicht zu eng gefasst werden, da es sich eher im Sinne des bürgerlichen Trauerspiels um die Idee reiner Menschlichkeit handelt, die von der mit internen Problemen behafteten sozialgeschichtlichen Begrifflichkeit aber nicht gemeint ist.

38 Peter Uwe Hohendahl, "Empfindsamkeit und gesellschaftliches Bewusstsein", S. 197.

Konventionen des durch Richardsons Werk für die empfindsame Tradition kennzeichnend gewordenen Briefromans durch La Roche. Der persönliche Brief stellt eine besondere Ausdrucksform der neuen, bürgerlichen Privatheit dar, die einerseits vom Vorgang der Individualisierung zeugt, andererseits moderne Formen der Öffentlichkeit begründet[39]. Diese Veränderung der Perspektive auf den einzelnen wird in England in der Entstehung der Privatsphäre von einer spezifisch bürgerlichen Kultur getragen. Seit der Englischen Revolution kann sich ein protestantisch geprägtes bürgerliches Bewusstsein entwickeln, das die persönliche *histoire* zur unhintergehbaren Grösse der Selbstreflexion macht und schon in den Romanen Defoes als fiktionale Autobiographien ihre literarische Form findet. Der Briefroman hingegen thematisiert die Vermittlung von Intimität der Selbstreflexion und bürgerlicher Öffentlichkeit, denn der Briefroman entsteht erst im Zusammenhang der bürgerlichen Artikulation durch den persönlichen Brief. Die Erforschung der Innerlichkeit wird häufig durch das in den nicht streng nur aus Briefen bestehenden Briefroman eingeschaltete autobiographische Verfahren des Tagebuchs akzentuiert[40]: Lord Rich bezeichnet beispielsweise das Tagebuch der Sternheim als "Urbild ihrer Empfindungen"[41], von dem er eine Abschrift genommen habe. Der mediale Charakter des Briefes wird durch vielfältige Variationen der Motive der Brieffälschung und Zensur, des Abfangens oder Verbergens von Briefen und der detaillierten Schilderung der Umstände des Schreibens hervorgehoben. La Roches Orientierung am Vorbild Richardson ist damit mehr als nur die Übernahme eines erprobten poetologischen Modells: Sie bekundet das Interesse an eben dieser Art der Vermittlung von Individuum und Gesellschaft, die zugleich Selbstvermittlung ist; denn der Brief ist in dieser Tradition ebenso wie das Tagebuch der Versuch, eigene Empfindungen zu dokumentieren und in der schriftlichen Vergegenständlichung selbstreflexiv zu wenden. Dabei haften dem Schreiben

39 Vgl. Silvia Bovenschen, *Die imaginierte Weiblichkeit. Exemplarische Untersuchungen zu kulturgeschichtlichen und literarischen Präsentationsformen des Weiblichen,* Frankfurt am Main, Suhrkamp, 1979, S. 200-220; Jürgen Habermas, *Strukturwandel der Öffentlichkeit. Untersuchungen zu einer Kategorie der Bürgerlichkeit,* Darmstadt und Neuwied, Luchterhand, 1982 (1962[1]), S. 60-69.

40 Zu der Klassifikation der *Geschichte des Fäuleins von Sternheim* als "Geschichte aus Dokumenten" vgl. Norbert Miller, *Der empfindsame Erzähler,* München, Hanser, 1968, S. 158.

41 Sophie von La Roche, *Geschichte des Fräuleins von Sternheim,* Stuttgart, Reclam, 1983, S. 341.

noch die Spuren der Befindlichkeit der Schreiberin an, deren zittrige Schrift Zeugnis für die Bewegung des Inneren ablegt.

Der Roman beginnt *ab ovo*, nachdem Wieland als Herausgeber im Verweis auf Richardson und Fielding vom Nutzen der *Geschichte des Fräuleins von Sternheim* gehandelt und darauf hingewiesen hat, dass es an deutschen Werken mangele, die wie dieses unterhalten und die Tugend fördern könnten: Rosina, die Kopistin der Briefe, die sich im Laufe des Romans als eine im Hintergrund an der Handlung beteiligte Figur zeigt und deren Name nur indirekt erschlossen werden kann, erzählt zuerst die Geschichte des Obersten von Sternheim. Er ist der Sohn eines Professors und gerät über die Universität mit der Welt des Adels in Berührung. Die bürgerliche Herkunft des Obersten bürgt für seine männliche Tugend, die ihm den Adelstitel einträgt. So heisst es zu Beginn des Romans:

> *"Ihr Verdienst, nicht das Glück hat Sie erhoben"*, sagte der General, als er ihm im Namen des Fürsten in Gegenwart vieler Personen das Obersten-Patent und den Adelsbrief überreichte; und nach dem allgemeinen Zeugnisse waren alle Feldzüge Gelegenheiten, wo er Grossmut, Menschenliebe und Tapferkeit in vollem Mass ausübte. (S. 19)

Aus dem Krieg zurückgekehrt, sucht er seinen adeligen Studienfreund, den Baron P., auf, dessen Vater in erster Ehe mit einer Engländerin eine melancholische, also englische, Tochter gezeugt hat. In diese ältere Schwester verliebt sich nun der Oberst und wird von ihr wiedergeliebt. Jedoch hat insbesondere die jüngere Schwester Bedenken wegen des Standesunterschiedes, der auch durch die Adelung des Obersten nicht aufgehoben ist. Im Streit zwischen Bruder und Schwester entgegnet der Baron:

> Dies bleibt alles wahr, aber in England würde mein Freund tausendmal von diesem Grundsatz ausgenommen werden, und das Mädchen, das ihn liebet, würde den Ruhm eines edeldenkenden Frauenzimmers erhalten. (35)

England wird so zum Paradigma einer Gesellschaft, in der der innere Adel über dem äusseren steht. Die Liebe zwischen dem Obersten von Sternheim und Sophiens Mutter ist die inverse Konfiguration des Verhältnisses von Pamela und Mr. B.. Diese Umkehrung kann Aufschluss über die Geschlechterrollen geben, da der Oberst still entsagen will und erst durch den Freund und dessen Fürsprache bei der Familie die Geliebte zur Gattin erhalten kann. Die männliche Tugend erweist sich hier nicht primär im Geschlechterkampf, sondern im Krieg, in dem "Menschenliebe" bewiesen wird, wodurch der Oberst zum typischen *man of feeling* der empfind-

samen Tradition stilisiert wird. Erst in der Geschichte seiner Tochter, die nicht nur wie ihre Mutter Sophie heisst, sondern auch nach deren Tode ihr "Bild [...] in sich erneuern wollte" (52), beginnt die Fabel der *virtue in distress*.

Der Anfang dieses eigentlichen Hauptteils des Romans, wo er erst wirklich zum Briefroman wird, ist formal durch das erste Schreiben der Sternheim an Emilia markiert. Die Geschichte der Tochter ordnet sich in die aus der Biographie des Vaters entwickelten Koordinaten ein, indem die Linie der bürgerlich-menschlichen Tugend, die sich aus der englischen Verwandtschaft ebenso wie aus dem ursprünglichen Stand des Vaters herleitet, fortgeführt wird. Jetzt entspricht die Figurenkonstellation in der gesellschaftlichen Position der einzelnen Akteure der in *Pamela* vorgeführten Ordnung: Die sozial inferiore weibliche Tugend wird vom gesellschaftlich höherstehenden *rake* verfolgt. Dieses gängige Motiv empfindsamer Literatur[42] benennt einen kardinalen Topos der Auseinandersetzung des achtzehnten Jahrhunderts über Gewaltverhältnisse, auch wenn es nicht immer in der krassen Deutlichkeit der Konfiguration von *Pamela* zur Darstellung gebracht wird. Es lässt sich zeigen, dass der gesellschaftliche Rangunterschied weniger eine konkrete politische Bedeutung hat, als vielmehr jene Differenz von innerem und äusserem Wert benennen soll. So steht beispielsweise in *Clarissa* einer Vereinigung der Heldin und Lovelace keine Standesgrenze im Wege, wohl aber würde diese Heirat die Familie der Harlowes als *nouveaux riches* aufwerten, da Lovelace einem alten Geschlecht angehört. Ähnlich gehört Harriet in *Sir Charles Grandison* der Oberschicht an, ist aber durch ihre relative Armut auf dem Heiratsmarkt abgewertet, was sie durch äussere Schönheit und vor allem innere Tugend ausgleichen kann. Das Fräulein von Sternheim reiht sich nahtlos in die Reihe dieser Heldinnen ein, da auch sie keine skandalöse Partie wäre, aber doch auf der sensiblen Skala gesellschaftlicher Unterschiede innerhalb der Oberschicht durch ihre väterlicherseits bürgerliche Herkunft inferior erscheint.

Anders als in den englischen Vorlagen aber werden die Nachstellungen, denen die Tugend ausgesetzt ist, nicht von einem Libertin allein in die Wege geleitet. Als die junge Sophie nach dem Tod ihrer Eltern von ihrer Tante auf den Hof zu D. mitgenommen wird, um in die Gesellschaft eingeführt zu werden, beteiligt sich der ganze Hof an der Intrige, sie zur

42 Vgl. R.P. Utter and G.B. Needham, *Pamela's Daughters*, New York, 1937, Reprint: New York, Russel & Russel, 1972.

Mätresse des Fürsten zu machen. Der vermeintliche Retter aus der Not, der Engländer Lord Derby, nimmt die Züge Lovelacens an: Er befreit die verzweifelte Sophie mit einer heimlichen, aber falschen Hochzeit aus den Schlingen des Hofes. Sein Gegenspieler, der Sophie wirklich liebende, aber an ihrer Tugend zweifelnde Lord Seymour, verpasst seine Chance, Sophie zu retten. Bevor die beiden schliesslich doch zueinander finden und glücklich vermählt werden, muss die Heldin noch manche Prüfung bestehen. In den Verwicklungen der Geschichte fungiert Derby als Bösewicht: Zuerst trennt sich die Heldin von ihm und arbeitet als Lehrerin, reist dann nach England, wo sie ihm aber zufällig wieder begegnet. Der lässt sie nun entführen, da sie eine Gefahr für seine englischen Heiratsinteressen darstellt. Als Gefangene schmachtet sie in den Bleigebirgen Schottlands und kann nur durch ihren vorgetäuschten Tod gerettet werden.

So wird in La Roches Roman das Paradigma der unbefleckten Tugend aufgelöst, denn Sophie verliert im Vollzug der falschen Ehe mit Derby ihre Jungfräulichkeit, die für Pamela und Clarissa die *conditio sine qua non* gewesen war, und kann doch ein glückliches Leben nach der Defloration finden. Damit genügt La Roche vordergründig der Forderung nach *poetic justice*, die Richardson so rigoros abgelehnt hatte: Sophie wird mit der Hand des tugendhaften Mannes für ihre Leiden entschädigt; Derby, der Erzschurke, stirbt. Mit dieser Lösung vereinigt die *Geschichte des Fräuleins von Sternheim* die Charakteristika der Komödie und Tragödie[43]: Für die Komödie steht das glückliche und gerechte Ende ein, während die Todesinszenierungen das Tragische darstellen. Sophie stirbt nicht allein den symbolischen Tod der unrechtmässigen Entjungferung, sondern ihr Tod wird auch für den Leser in Szene gesetzt. Am Ende ihres Tagebuchs aus den Bleigebirgen entwirft die vor Erschöpfung dem Tode nahe Sophie ihre eigene Grabinschrift und bricht das Schreiben mit dem Lebewohl einer Sterbenden ab. Der Leser wird ebenso wie die Figuren des Romans getäuscht und kann erst aufatmen, als sich die Totgeglaubte wieder unter den Lebenden zeigt. Die Brüder Seymour und Rich haben zuvor jedoch das Grab besichtigt und ihre Trauer um die Tote dokumentiert.

Die Figuration der Briefpartner erinnert an die in *Clarissa*: Sophie befreundet sich nach dem Tod ihres Vaters mit Emilia, der Schwester der Kopistin. Als sie von ihrer Tante an den Hof in D. mitgenommen wird, bleibt Emilia zurück und ist die treue Adressatin der Briefe, in denen

43 Burghard Dedner, *Topos, Ideal und Realitätspostulat. Studien zur Darstellung des Landlebens im Roman des 18. Jahrhunderts,* Tübingen, Niemeyer, 1969, S. 63.

Sophie ihr Unglück schildert. Den Gegenpol zu Sophie und Emilia bilden Lord Derby und seine Freunde, denen er von seinen Ränken berichtet. Vergleichsweise selten meldet sich Seymour zu Wort. Sophie wechselt ähnlich wie Clarissa in den Zeiten der heftigsten Bedrängnis den Namen und wählt das Pseudonym "Mme Leidens". Diese Korrespondenz, die von manchen erläuternden Einschüben der Kompilatorin unterbrochen wird, charakterisiert die Briefschreiber durch die verschiedenen Perspektiven auf die gleichen Ereignisse. Diese Multiperspektivität wurde von den Zeitgenossen gelobt und führt formal zu grösserem Spannungsreichtum als die nur aus Pamelas Sicht geschriebenen Briefe des ersten Teils von Richardsons Roman; sie entspricht eher der Struktur von *Clarissa* und der *Nouvelle Héloïse*. Zugleich gibt diese Technik auch Auskunft über die inhaltlichen Änderungen des Musters. Die heitere Selbstbehauptung der Komödiantin Pamela wird zur leidvollen Initiation von Sophie, der die Entehrung nicht erspart bleibt. Sophie muss lernen, dem Modell der Selbstverherrlichung, dem auf unterschiedliche Weise Pamela und Clarissa noch gehuldigt hatten, abzuschwören, und im Dienst an den anderen aufzugehen. Sich selbst findet sie erst in der Erfüllung dieses Dienstes. In dieser Lösung lässt sich eine interne Kritik der Empfindsamkeit erkennen; denn auch wenn die *Geschichte des Fräuleins von Sternheim* in Diktion, Motivik und Struktur am Inventar der Empfindsamkeit partizipiert, so ist doch die Vollkommenheit der Heldin durch den Ausgang der Affäre mit Derby als zentrale empfindsame Kategorie aufgehoben. Blanckenburg formuliert wenige Jahre später die moralisch-poetologische Maxime dazu: "Den Menschen ganz vollkommen zeigen, ist vielleicht falscher noch als undichterisch"[44]. Der Verweis auf das Undichterische der perfekten Figurenentwürfe entstammt der *Poetik* des Aristoteles, dem bekanntlich nur der "mittlere Mann" als Gegenstand von *phobos* und *eleos* gelten konnte. Erst die langsame Aneignung der tugendhaften Grundsätze durch die eigene Erfahrung und deren Bestätigung durch das innere Empfinden ist für Blanckenburg Kennzeichen "ächter Thugend". Was sich an Richardsons Romanen schon als rezeptionsästhetisches Moment hatte aufweisen lassen, wird hier als Konstruktionsprinzip der Figuren deutlich.

Aufschlussreich in diesem Zusammenhang ist der Brief an Emilia, den Sophie schreibt, nachdem sie erfahren hat, dass die Heirat mit Derby nur vorgetäuscht war, Derby sich ihrer nur bedient hatte, um sein Begehren zu befriedigen. – Der von diesem Brief und seinem Kontext aufgezeigte

44 Friedrich von Blanckenburg, *Versuch über den Roman,* S. 66.

Sachverhalt kann als Peripetie des Romans gelten: Er bildet erstens den Abschluss der Verführung Sophiens durch Derby, die sich mit dem Verhältnis von Lovelace und Clarissa vergleichen lässt. Zweitens wird hier die romaninterne Kritik an der Empfindsamkeit deutlich, die zugleich auch eine neue Bewertung der Allgemeinheit des Individuellen vorstellt, womit drittens ein Zusammenhang mit der scheiternden Selbstliterarisierung Sophiens hergestellt wird. Sophie ist hier an einem Endpunkt angelangt. Ihre Wiederherstellung und die Bildung einer neuen Identität machen die den Fortgang des Romans bestimmende Thematik des Romans aus. Der später vorgetäuschte Tod, der aus dem an dieser Stelle motivierten Todesstreben der Heldin erfolgt und zugleich dessen Überwindung ist, wird zur Initiation in die neue Existenz Sophiens. Dieser vergleichsweise kurze Brief beginnt mit vielen Invokationen:

> O meine Emilia, wenn aus diesem Abgrunde von Elend die Stimme Ihrer Jugendfreundin noch zu Ihrem Herzen dringt, so reichen Sie mir Ihre liebreiche Hand; lassen Sie mich an ihrer Brust meinen Kummer und mein Leben ausweinen. O wie hart, wie grausam werde ich für den Schritt meiner Entweichung bestraft! O Vorsicht – (227)

Mit der "Entweichung" meint Sophie die Flucht vom Hofe. Diese Flucht hatte sie schon im ersten Brief nach ihrer Ankunft in dem kleinen Dorf, das ihr als Versteck diente und wo sie auf Derby wartete, als ein Vergehen gegen das Gebot des Vaters konstruiert:

> wo, meine Emilia, wo nähme ich einen Augenblick Ruhe und Zufriedenheit bei dem Gedanken, dass ich heimliche Veranstaltungen getroffen – ein heimliches Bündnis gemacht, und aus dem Hause entflohen bin, in welches ich selbst durch meinen Vater gegeben wurde. (211)

Damit ist diese Flucht, die sie zur Erhaltung ihrer Ehre angetreten hat, schon Zeugnis für die falsche "Empfindsamkeit für sich selbst", die zwar billig, aber nicht so edel wie die "Empfindsamkeit für andere ist" (214). Dieses eine Vergehen gegen die Ordnung des Vaters wird nach der Anrufung des Schicksals, "O Vorsicht", zur Ursünde stilisiert:

> Ach! ich will nicht mit meinem Schicksal rechten. Das erstemal in meinem Leben erlaubte ich mir einen Gedanken *von Rache, von heimlicher List*; muss ich es nicht als eine billige Bestrafung annehmen, dass ich in die Hände der Bosheit und des Betrugs gefallen bin? Warum glaubte ich dem Schein? – Aber, o Gott! wo soll ein Herz wie dies, das du mir gabst, wo soll es den Gedanken hernehmen, bei einer edlen, bei einer guten Handlung böse Grundsätze zu argwohnen! (227)

Dieser ätiologischen Rekonstruktion, in der eine Folgerichtigkeit der Verfehlung und den darauffolgenden Ereignissen, die als Strafe interpretiert werden, entworfen wird, dient ein naiv moralischer Gedanke als Folie. Ihre Verfolgung durch den Fürsten hat Sophie gerade durch ihr tugendhaftes Verhalten – wenn auch nicht willentlich – ebenso motiviert, wie Derbys Begehren erst durch ihre Sittsamkeit angestachelt worden ist: Die wenige Jahre später von Sade in seiner *Nouvelle Justine* explizierte Dialektik der *vertu* ist eben die, dass das Böse genauso die Folge der Tugend ist wie jenes auf diese angewiesen ist; und so handelt es sich um einen Trugschluss, den Sophie schon an ihrer eigenen Geschichte hätte identifizieren können, wenn sie glaubt, dass sie durch die eigene böse Handlung erst dem Bösen ausgesetzt wird. Vielmehr ist gerade ihre Tugend der Grund für die "Bestrafung". In ihrer Rekonstruktion aber wird die Bestrafung durch ihr eigenes Fehlen als gerechtfertigt angesehen, ihre Naivität aber als Folge eines zu guten Herzens ausgegeben, für das sie hier jedoch keine Verantwortung übernehmen will. In dieser Larmoyanz liegt die von La Roche in ihr Werk eingebrachte Kritik an der Empfindsamkeit, die sich auch schon in der Unterscheidung der *amour propre* und *amour de soi* zeigt.

> Eigenliebe, du machtest mich elend; du hiessest mich glauben, Derby würde durch mich die Tugend lieben lernen! – Er sagt: *er hätte nur meine Hand, ich aber sein Herz betrogen.* Grausamer, grausamer Mann! was für einen Gebrauch machtest du von der Aufrichtigkeit meines Herzens, das so redlich bemüht war, dir die zärtlichste Liebe und Achtung zu zeigen! Du glaubst nicht an die Tugend, sonst würdest du sie in meiner Seele gesucht und gefunden haben. (227)

Die Aufrichtigkeit ihres Herzens ist die, dass sie sich nicht wirklich Rechenschaft darüber abgelegt hat, dass sie in Seymour verliebt war und Derby in doppelter Weise als Mittel gesehen hat: Zum einen sollte er ihrer arroganten Tugend als würdiges Objekt der Bekehrung dienen, zum anderen musste er ihr helfen, sich aus den Schlingen des Fürsten zu befreien. Derby hatte dabei keine Chance, ihr Herz zu gewinnen, und so ist es nicht verwunderlich, dass La Roche ihn die Gegenwart Sophiens aus Eifersucht fliehen lässt. Dass sie in Wahrheit Seymour liebt, gibt sie ihrer Freundin nicht ganz ehrlich zu, denn sie tut so, als habe sie diese Liebe völlig aus ihrem Herzen verbannt, wo doch Derby sie noch jederzeit aus ihrem Gesicht hatte lesen können:

> Wahr ist es, meine Emilia, ich hatte Augenblicke, wo ich meine Befreiung von den Händen des Mylord Seymour zu erhalten gewünscht hätte; aber ich riss den Wunsch aus meinem Herzen; Dankbarkeit und Hochachtung erfüllten es für den Mann, den ich zu meinem Gemahl nahm – tötender Name, wie konnte ich dich

> schreiben – aber mein Kopf, meine Empfindungen sind verwüstet, wie es mein Glück, mein Ruhm, und meine Freude sind. Ich bin in den Staub erniedriget; auf der Erde liege ich, und bitte Gott, mich nur so lange zu erhalten, bis ich bei Ihnen bin, und den Trost geniesse, dass Sie die Unschuld meines Herzens sehen, und eine mitleidige Träne über mich weinen. Alsdann, o Schicksal, dann nimm es, dieses Leben, welches mit keinem Laster beschmutzt, aber seit vier Tagen durch deine Zulassung so elend ist, dass es ohne die Hoffnung eines baldigen Endes unerträglich wäre. (227f)

Sophie entwirft sich hier selbst als zweite Clarissa, die an der Verletzung ihrer Integrität sterben will, nachdem das Projekt gescheitert ist, eine zweite Pamela zu werden, die Derby wie jene Mr. B. bekehrt hätte. Auch ohne direkten Verweis auf die Urschrift *Clarissa*, wie er bei Laclos vorkommt, ist der intertextuelle Bezug offensichtlich: Dieses Selbstbild ist durch und durch literarisch, und La Roche scheint sich dieser Blutarmut der Klage ihres "papiernen" Mädchens bewusst gewesen zu sein. Denn sie verwehrt ihrer Heldin diesen einfachen Ausweg, der auch wenig glaubhaft wäre, da die Verwerfungen und Selbstwidersprüche in Sophiens Äusserungen zu offensichtlich sind: In viel stärkerem Masse als bei Pamela zeigt sich bei Sophie die Selbstreflexion als eine Dimension des Scheiterns. Die Allgemeinheit, für die die Figuren der verfolgten Unschuld einstehen müssen, ist in Sophiens Fall trotz aller Konventionalisierung und Orientierung an den literarischen Mustern weitgehend zurückgedrängt zugunsten einer Entwicklungsgeschichte, von deren Wahrheit der Satz Hegels gilt, dass die Wahrheit nicht eine ausgeprägte Münze sei, die fertig gegeben und so eingestrichen werden könne[45]. Das Happy End der *Geschichte des Fräuleins von Sternheim* entspricht deshalb nicht tatsächlich der von Huet geforderten *poetic justice*: Sophiens Schaden durch die falsche Heirat, deren Vollzug eine Vergewaltigung war, relativiert sie als Subjekt und beschädigt ihren Status als verfolgte Tugend. In *Pamela*, der Komödie, war die Heldin glücklich den Vergewaltigungsversuchen entkommen. In der Tragödie *Clarissa* stirbt die Heldin der Tradition entsprechend als Folge der tatsächlich verübten Vergewaltigung. Sowohl das Mythologem der Lukrezia wie das der Virginia tragen immer das Motiv der sterbenden Heldin in sich. Dass Clarissa stirbt, war, wie sich gezeigt hatte, den Zeitgenossen der Skandal, denn es wird nicht die Tugendhaftigkeit durch die Belohnung mit der Hand eines veredelten Mannes als moralische Lebens-

45 Vgl. Georg Wilhelm Friedrich Hegel, *Phänomenologie des Geistes,* Werke 3, Auf der Grundlage der Werke von 1832-1845 neu edierte Ausgabe, Frankfurt am Main, Suhrkamp, 1986, S. 40.

weise bewiesen, sondern die Reinheit wird durch den Bösen zerstört. Die Vergewaltigung Clarissas durch Lovelace, der sich der hinterhältigsten, von Valmont in den *Liaisons dangereuses* als ruhmlos verworfenen[46], Methode der Betäubung seines Opfers bedient, bedeutet die Entmächtigung des Subjektes Clarissa, das daraufhin folgerichtig zu seinem Ende kommt. Damit wird die Vergewaltigung existenziell überhöht.

Auch wenn Pamela ihre Unschuld bewahren kann, ist doch auch hier die Vergewaltigung das kardinale Motiv, an dem die Gewaltverhältnisse deutlich gemacht werden. In einer Szene nach der Heirat wird die gewalttätige Konstellation noch einmal in Miniatur wiederholt. Es handelt sich um die sich zu Handgreiflichkeiten steigernden Auseinandersetzung zwischen Pamela und Lady Davers, die, als weibliches Gegenstück zu Mr. B. konzipiert, den Standesdünkel personifiziert, was durch den in der Ehe mit Lord Davers erworbenen aristokratischen Stand der Schwester von Mr. B. umso nachdrücklicher verdeutlicht wird. Lady Davers will nicht anerkennen, dass Pamela tatsächlich ihren Bruder geheiratet hat, und, um ihre Macht zu demonstrieren, verweigert sie Pamela das Recht, aus dem Haus zu gehen. Damit ist die Szene über das Motiv der Gefangenschaft mit der Haupthandlung des Romans parallelisiert: "[...] my lady holds my hand, and you see I am a kind of prisoner" (I, 347), sagt Pamela zu Mrs. Jewkes. Schliesslich entkommt Pamela der Gewalt von Lady Davers, indem sie aus dem Fenster klettert und wegläuft. So wiederholt sich erfolgreich der im Hauptteil gescheiterte Fluchtversuch, bei dem Pamela ebenfalls aus dem Fenster geklettert war. Der Konflikt erreicht seinen Höhepunkt, als Lady Davers Pamela verprügeln will, aber von den Bediensteten festgehalten wird. Pamela nutzt diesen Moment und läuft zur Tür, dort stellt sich ihr Jackie entgegen:

> I offered to go, and Mrs. Jewkes would have led me out; but her kinsman set his back to the door, and put his hand to his sword, and said, I should not go, till his aunt permitted it. He drew it halfway, and I was so terrified, that I cried out, "Oh, the sword! the sword!" and, not knowing what I did, I ran to my lady herself, and clasped my arms about her, forgetting just then how much she was my enemy, and said, sinking on my knees, "Defend me, good your ladyship! The sword! the sword!" Mrs Jewkes said, "Oh! my lady will fall into fits"; but Lady Davers was herself so startled at the matter being carried so far that she did not mind her words, and said, "Jackie, don't draw your sword! You see, as great as her spirit is, she can't bear that". (I, 356)

46 Vgl. Choderlos de Laclos, *Oeuvres complètes*, Texte établi, présenté et annoté par Laurent Versini, Paris, Gallimard, 1979, S. 254.

So wie Davers den Standesdünkel repräsentiert, der Mr. B. gehindert hatte, Pamela gegenüber ehrbare Absichten zu hegen, stellt Jackie eine Widerspiegelung von Mr. B.s männlicher Potenz dar, die in Jackies Lächerlichkeit zur Karikatur des *rake* wird. Das nur halb gezogene Schwert deutet symbolisch auf die gescheiterten Vergewaltigungsversuche von Mr. B. in der Haupthandlung. Pamela reagiert in der verbalen Auseinandersetzung auf die lächerlichen Qualitäten von Jackie und bedauert ihn zugleich, "he looked the sad fool, as he is" (I, 350). Das Schwert jedoch hebt Jackie für einen Moment aus seiner komischen Rolle heraus. Er wird Repräsentant männlicher Dominanz, die sich für Pamela in der Penetration materialisiert. Dadurch gewinnt die symbolische Handlung jene sexuelle Konnotation, die Pamela veranlasst, zu ihrer Widersacherin zu fliehen, da sie gleichwohl Geschlechtsgenossin ist. Während Pamela es gerade noch in Kauf nehmen kann, geschlagen zu werden: "So I took a little spirit then – Thought I, I can but be beat" (I, 349), wird ihre Reaktion im Angesicht des Phallischen, das auf ihren Selbstverlust hindeutet, extrem.

Der Verlust ihres "Ruhms", womit sie ihre Jungfräulichkeit meint, führt nun Sophie an den Rand des Todes, den ihr aber die Autorin nicht als Ausweg gewähren kann. Nachdem Sophie die Notwendigkeit erfahren hat, ihre eigenen Motivationen kritisch zu beleuchten und zwischen einer falschen Eigenliebe, die zur Überschätzung der eigenen Tugendstärke führt, und einer Selbstschätzung als Funktionsträgerin innerhalb der Gesellschaft zu unterscheiden, muss sie noch die praktische Umsetzung dieser Lehre im Lebensvollzug lernen. Insofern handelt es sich um einen weiblichen Bildungsroman, in dem das Subjekt den Anspruch auf Autonomie mit der Einbindung in gesellschaftliche Zusammenhänge lernen muss: Deshalb ist der nächste Schritt dieser Entwicklung der, dass Sophie zwar beschliesst, unverheiratet zu bleiben und sich ganz der Erziehung armer Bauernmädchen zu widmen, diese Lösung aber ähnlich wie der Tod als radikale Absage an die wirkliche Erfüllung ihrer Aufgabe im Roman verworfen wird. Das Beispielhafte der Figur kann sich für La Roche erst dann erweisen, wenn sie die höchste Pflicht der Frau, die in Heirat und Fortpflanzung liegt, erfüllt. Aus dieser Perspektive erscheint Clarissas Haltung dagegen als Extravaganz.

Im letzten Brief der Sternheim an Emilia wird die entsprechende Selbstdeutung der Heldin geboten. Sie hat Lord Seymour geheiratet und dankt nun zuerst der Vorsehung, dass sie ihr langer Leidensweg schliesslich doch zur "vollkommenen" Glückseligkeit geführt hat, "denn ich kann die seligsten, die heiligsten Pflichten alle Tage meines Lebens erfüllen". Mög-

lich wird dies durch die neue Verankerung in familiären Zusammenhängen. Es ist die Rede von der eigenen "tugendhaften Zärtlichkeit", mit der sie ihren Gemahl erfreut, von der Liebe der Schwiegermutter und der "schwesterlichen" Freundschaft zu Lord Rich. Die Deutung der auf dem Bildungsweg ihr zuteil gewordenen Selbsterfahrung schliesst sich direkt an:

> O mein Kind, es war gut, dass alle meine Empfindungen durch widrige Begebenheiten aufgeweckt und geprüft wurden; ich bin um so viel fähiger geworden, jeden Tropfen meines Masses von Glückseligkeit zu schmecken. (345)

Stellen wie diese lassen die Reaktion der Stürmer und Dränger auf den Roman verstehen, denn diese lasen ihn als Psychogramm – kein Buch, sondern eine Menschenseele sei die *Geschichte des Fräuleins von Sternheim*, heisst es in der bekannten, dem jungen Goethe zugeschriebenen Rezension, und es wird deutlich, wie die gewaltsame Erschütterung der Seele dem Empfindsamen zur Quelle der Lust wird, was sich wenige Jahre später auch in Sades Nerventheorie und Lustkonzept niederschlagen wird. Damit zeigt sich in der *Sternheim* die Verfolgung der Unschuld als Bildungsprozess, in dem die Unterscheidungsfähigkeit des Inneren sensibilisiert wird, aber zugleich nicht in eine extravagante Selbstverherrlichung führt, sondern in die Pflicht, die an jene höhere Pflicht in der *Clarissa*-Deutung Schillers gemahnt: Dementsprechend kann La Roches Roman als Versuch der Versöhnung der Emanzipation des Subjektes mit den gesellschaftlichen Anforderungen gelesen werden.

> Ich fühle nun mit aller Stärke die verdoppelten Pflichten des Glücklichen; nun muss meine Gelassenheit, Demut, und meine Unterwerfung zur Dankbegierde werden. Meine Kenntnisse, die Stütze meiner leidenden Eigenliebe und die Hülfmittel waren, durch welche ich hier und da einzelne Teile von Vergnügen erreichte, sollen dem Dienst der Menschenliebe geweihet sein, sie zum Glücke derer, die um mich leben, und zu Ausspähung jedes kleinen, jedes verborgenen Jammers meiner Nebenmenschen zu verwenden, um bald grosse, bald kleine liebreiche Hülfe ausfindig zu machen. (345)

Die Eigenliebe in Menschenliebe zu überführen, ist die Pflicht der glücklich gewordenen Empfindsamen, die sich nicht von der Gesellschaft lossagt wie ihr unglücklicher jüngerer Bruder Werther, sondern ihre Leiden in eine Heilsgeschichte umdeutet. Diese Selbstwerdung wird explizit sakralisiert: "und dann (sagen Seymour und Rich) wollen sie jede heilige Stätte besuchen, wo mich mein Kummer herumgeführt habe", schreibt Sophie und bedeutet mit dem Einschub in Klammern, dass sie selbst zu beschei-

den ist, diese Überhöhung der eigenen Geschichte zu vollziehen, aber natürlich nicht unerwähnt lassen kann. So schliesst der letzte Brief Sophiens mit einem Verweis auf die Reiteration ihres Bildungsweges, deren rezeptionsästhetische Bedeutung schon an Mr. B.s Lektüre von Pamelas Briefen hatte gezeigt werden können.

Die Rolle Englands als utopischer Ort, an dem die Differenz von Schein und Sein aufgehoben ist, wo der innere Wert nach aussen gekehrt wird, die Ständeordnung zwar nicht aufgehoben wird, aber in der Tat einen Kosmos bildet, wird in dem den Roman abschliessenden Brief des Lord Rich deutlich. Er beschreibt die Harmonie des Landlebens, in der die Heldin ihren Ort gefunden hat. Im Bild der tanzenden Bauern spiegelt sich eine frühere Szene am Hofe zu D.: "Fishes are caught with Hooks, Birds are ensnar'd with Nets, but Virgins with Masquerades", heisst es im *Weekly Journal* vom 18. April 1724[47]. Gemäss dieser Devise wurde am Hofe zu D. der für Sophie so folgenreiche Maskenball veranstaltet, auf dem sie dem Fürsten als Mätresse hatte zugeführt werden sollen. Die Adeligen hatten sich dabei als Bauern verkleidet, während die wahren Bauern draussengehalten wurden und dem Treiben zuschauten, in dem symbolisch die Ständeordnung aufgehoben werden sollte. Im Brief des Lord Rich heisst es dagegen: "Fröhlich treten wir in die Reihen der Landtänze unserer Pächter, deren Freude wir durch unsern Anteil verdoppeln" (348). Damit wird der Gegenentwurf zum Maskenball in D. geliefert: Es gibt keine Aufhebung der Standesunterschiede, die gesellschaftliche Wahrheit der Differenzen wird anerkannt, es gibt keine Maskerade. An Sophiens Geschichte wird die korrekte gesellschaftliche Selbstzuschreibung als Bildungsziel vorgeführt.

Der Vergleich von La Roches Roman mit dessen englischen Vorbildern zeigt eine fortschreitende Säkularisierung empfindsamer Motivik. Verfolgte Richardson mit seiner *Clarissa* im Grunde das Projekt einer protestantischen Heiligenvita, in der das *christian system* noch endgültige Sinngebung zu ermöglichen schien, wird bei La Roche, der glückliche Tod als christliches Ende der Fabel verworfen. An dessen Stelle tritt die weniger vom Heilsgedanken als von sozialer Ethik bestimmte Lösung eines Lebens nach dem Fall. Clarissa gehört als ebenso radikaler wie tragischer Entwurf einer nach Gerechtigkeit strebenden jungen Frau in die Kategorie

47 Zitiert nach Terry Castle, "Eros and Liberty at the English Masquerade 1710-90", *Eighteenth Century Studies*, 17, No.2, Winter 1983/84, S. 168.

mythischer Figuren wie Antigone[48]. Sophie dagegen hat keine mythische Grösse, wohl aber weltliche Wahrheit. Die verfolgte Unschuld als zentrales empfindsames Motiv erhält damit in der Bearbeitung La Roches ein Profil, das sie von den vielfältigen idealisierenden Ausgestaltungen in der vor allem auch von Frauen produzierten Romanliteratur des achtzehnten Jahrhunderts absetzt. Utter und Needham zitieren St. Pierres *Viginie* von 1788:

> It was Virginia ... All the sailors had thrown themselves into the sea. There remained but one on the bridge, who was quite naked and muscled like a Hercules. He approached Virginia with respect: we saw him throw himself on his knees and try to take off her clothes; but she, pushing him away with dignity, turned her looks aside. One heard the cries of the spectators redoubled: "Save her, save her, do not leave her!" [A towering wave threatens the ship.] At this terrible sight, the sailor leaped into the sea alone; and Virginia, seeing death inevitable, put one hand on her skirt, the other on her heart, and, lifting on high her serene eyes looked like an angel about to take its flight to heaven[49].

Die hier bis ins Groteske gezogene Überbewertung weiblicher Keuschheit und damit radikale Domestizierung des Weiblichen in der Nachfolge Richardsons ist La Roches Sache nicht. Gleichzeitig greift sie aber in ihrem Modell gesellschaftlicher Integration auch die in *Pamela* gegebenen Impulse zur Emanzipation durch die moralische Überlegenheit der Frau nicht auf. Jene in Richardsons frühem Roman nur durch die Einwilligung in den Ehevertrag eingedämmte weibliche Autonomie, deren weltliche Wirksamkeit im späteren Roman gerade noch durch den Tod der Heldin verhindert werden kann, geht in La Roches deutschem Entwurf verloren. – Richardsons Romane sind eingebettet in den Kontext frühfeministischer Bewegungen, die in England seit dem ausgehenden siebzehnten Jahrhundert um die Gleichberechtigung der Frau kämpfen, und an deren Kampf auch Richardson auf seine Weise teilnimmt. Ist die Empfindsamkeit Wegbereiterin der Revolution, was besonders deutlich an der Wirkung Rousseaus wird, so gibt es gleichzeitig auch die auf Familienwerte setzende Strömung, der bei aller Empfindlichkeit der Kopf doch noch mehr als das Herz zählt: La Roche formuliert eine Absage an die schwärmerische Empfindsamkeit; dabei bedient sie sich der Mittel Richardsons, ohne aber dessen emanzipative Anstösse aufzunehmen, die er selbst auch nur unter der Hand gegeben hat.

48 T.C. Duncan and Ben D. Kimpel, *Samuel Richardson. A Biography,* 1971, S. 269.
49 Utter and Needham, *Pamela's Daughters,* S. 84.

Abstract

The kindred novels by Samuel Richardson and Sophie von La Roche offer different views on female self-assertion in the eighteenth century. The article shows, on the background of poetological considerations, the contradictory moves of Richardson's heroines towards an emancipated position. Full emancipation is neither achieved by Pamela nor Clarissa whose striving for independence is presented by Richardson as leading, simultaneously, towards the aporia of selfhood and the apotheosis of the individual. Richardson's novels provide the matrix for La Roche's *Die Geschichte des Fräuleins von Sternheim.* La Roche, however, shows the failure of her heroine's attempt to follow the tragic lines of Clarissa. Instead, Sophie's story is presented as a *bildungsroman* which leads to the heroine's acceptance of secular contingency and resolves Richardson's aporetical apotheosis into communal integration.