

Abhandlungen zum Rahmenthema LIX  
,Deutschsprachige Briefkultur im europäischen Kontext‘  
Dritte Folge

Leiterin des Themas  
Chiara Conterno



## Schreibarten der Leidenschaft im Spannungsfeld von Brief- und Bildungsroman

Von Isabel Hernández (Madrid)

Mit seinem Roman *Pamela, or Virtue Rewarded. In a Series of Familiar Letters of a Beautiful Young Damsel to her Parents* (1740) wurde Samuel Richardson nicht nur zum Vater des englischen Romans, sondern vor allem zum Begründer einer Gattung, die sowohl die englischsprachige als auch die gesamte europäische Literatur der Zeit entscheidend prägte: der Briefroman.<sup>1</sup> Die Zeit, in der Richardson sein Werk veröffentlichte, das 18. Jahrhundert, war eine Epoche bedeutender historischer und sozialer Veränderungen in Europa, in der sowohl die sozialen wie auch die wirtschaftlichen Umgestaltungsprozesse, die in der Französischen Revolution münden sollten, eine grundlegende Rolle im politischen Bereich spielten. Nebenbei öffnete die Einführung von Gefühl und Empfindsamkeit in der Literatur, die ihren Höhepunkt im Übergang von der Klassik zur Romantik erreichen sollte, die Türen zu neuen Themen, die bis dahin in der Literatur keinen Platz gefunden hatten. In unmittelbarem Zusammenhang damit war auf soziologischer Ebene entscheidend, dass im privaten Bereich die Praxis von Lesen und Schreiben unter dem Bürgertum als ein differenziertes Merkmal betrachtet wurde. Im Zentrum dieser neuen Lese- und Schreibkultur stand die stets umstrittene Gattung des Romans, in derer Entwicklung nicht nur schreibende Männer eine grundlegende Rolle spielen sollten. Im Leseumfeld gebildeter Frauen, die trotz aller Fortschritte ihre Gelehrsamkeit auf den privaten Bereich beschränken mussten, waren Schreibformen wie Brief, Tagebuch und Memoiren gleichermaßen erfolgreich. Und gerade das wurde für die Entwicklung der Gattung zu einem entscheidenden Faktor: Sie verfügten über Zeit und Geld, um sich literarisch zu betätigen, und wurden auf diese Weise zu den Hauptkonsumenten gedruckter Texte, insbesondere in den Städten.<sup>2</sup>

1 Diese kurze Einführung in die Gattung beruht auf der in meinem Artikel »Schreibende Heldinnen. Samuel Richardsons Pamela und Marianne Ehrmanns Amalie auf dem Weg zum Bildungsroman«. In: Angermion 11 (2018), S. 99–118, wo das Thema in einer ersten Annäherung behandelt wurde.

2 Vgl. Ian Watt: *The Rise of the Novel: Studies in Defoe, Richardson, and Fielding*. Berkeley: University of California Press 1957. In ihrem bekannten Essay *Ein Zimmer für sich allein* betrachtet Virginia Woolf das Phänomen der lesenden und schreibenden Frauen als

Der Geschmack der weiblichen Leserschaft orientierte sich damals vor allem an moralischen Wochenzeitschriften, Theaterstücken oder Romanen, die eine deutlich moralisierende Tendenz aufwiesen. Sowohl in den Wochenzeitschriften als auch in den Romanen nahm der Brief stets eine herausragende Stellung ein, da er dazu diente, mit der Leserin ins Gespräch zu kommen und sie in bestimmten persönlichen Angelegenheiten zu beraten und zu belehren. Wie in früheren literarischen Gattungen<sup>3</sup> waren Briefe auch ein zentraler Bestandteil von Reiseromanen, wo sie in Form eines Berichts an einen Dritten über den besuchten Ort oder die Wechselfälle der Reise informierten.<sup>4</sup> Wie Barbara Becker-Cantarino hervorhebt, waren Briefe als Ersatz für die spärlichen Möglichkeiten des sozialen Kontakts „die Schule der schreibenden Frauen“<sup>5</sup> und damit die wichtigste Art, in der die literarische Landschaft ihrer Zeit umgestaltet wurde. Sie wurden selten ausschließlich für den Adressaten geschrieben und behandelten daher lediglich persönliche Themen aus dem Familien- und Freundeskreis, da sie von Anfang an für die öffentliche Lektüre in diesen Kreisen bestimmt waren, eine der wichtigsten Formen der gesellschaftlichen Unterhaltung. Aus diesem Grund übersteigt die Zahl der erhaltenen Briefe aus diesem Jahrhundert bei weitem die der vorangegangenen, denn dieses Kommunikationsmittel bot Frauen die natürliche Möglichkeit, sich über aktuelle Fragen aus allen möglichen Bereichen auszutauschen, seien sie literarisch, philosophisch, moralisch oder einfach nur dem Alltag betreffend. Die Tatsache, dass diese Zeitprodukte – sowohl moralische Wochenschriften als auch Reiseromane – in Deutschland schnell aufgenommen wurden, bestätigt, dass sie ein konstituierendes Element der Prosaformen waren, die sich damals

grundlegend für die spätere Entwicklung der Gattung: »So vollzog sich gegen Ende des achtzehnten Jahrhunderts ein Wandel, den ich, wenn ich die Geschichte neu schriebe, umfassender beschreiben und für weitaus wichtiger halten würde als die Kreuzzüge oder die Rosenkriege. Die Frau der Mittelschicht begann zu schreiben. [...] Und doch sahen sie sich alle durch eine seltsame Kraft genötigt, Romane zu schreiben, als sie schrieben.« Virginia Woolf: *Ein Zimmer für sich allein*. Zürich: Gastby 2019, S. 92–94.

- 3 Es sei daran erinnert, dass Ovids *Heroiden* im gesamten mittelalterlichen Europa eine wichtige Rolle spielten und dass Autoren wie Guillaume de Machaut, Christine de Pisan, Boccaccio oder Chaucer sie ausgiebig benutzten und Beispiele davon in ihre Werke aufnahmen. Die Ritterromane enthielten auch häufig Briefe.
- 4 Was die Beziehungen zwischen den hier behandelten Gattungen betrifft, muss man davon ausgehen, dass der Reiseroman für die Entwicklung des späteren Bildungsromans von entscheidender Bedeutung war, da der Verlauf der Handlung immer von einer als notwendige Vorbereitung für eine umfassende Bildung verstandene Reise umrahmt wird. Siehe Percy G. Adams: *Travel Literature and the Evolution of the Novel*. Lexington: University Press of Kentucky 1983.
- 5 Barbara Becker-Cantarino: *Leben als Text. Briefe als Ausdrucks- und Verständigungsmittel in der Briefkultur und Literatur des 18. Jahrhunderts*. In: *Frauen Literatur Geschichte. Schreibende Frauen vom Mittelalter bis zur Gegenwart*. Hrsg. von Hiltrud Gnüg und Renate Möhrmann. Stuttgart: Metzler 1985, S. 83–103, hier S. 83.

in Deutschland zu entwickeln begannen. Auch die Vorliebe für eine Gattung, den Briefroman, der im Grunde nur die ethischen Probleme des einfachen Mannes in Form eines fiktionalen Textes behandelte, ist ein guter Beweis dafür.<sup>6</sup>

Diese Textsorte war jedoch nicht neu und hatte in den Literaturen der Romania bereits einen weiten Weg zurückgelegt. Dort war man in der Einführung von Briefen als wichtiger Bestandteil der narrativen Struktur von Werken mit eindeutiger Liebesthematik schon seit der Antike geübt. Die Verwendung dieses Mittels ermöglichte es, den Gefühlen des Autors freien Lauf zu lassen und gleichzeitig die Illusion einer größeren Wahrhaftigkeit beim Ausdruck der Gefühle zu erwecken, indem notwendigerweise der Abstand zwischen der Zeit, in der die Ereignisse stattfanden, und der Zeit des Schreibens abgeschafft wurde. Außerdem enthielt der Briefroman bereits in dieser frühen Phase Elemente,<sup>7</sup> die später als typisch für den empfindsamen Roman des 18. Jahrhunderts gelten sollten, da er häufig einen männlichen Protagonisten darstellt, der als Folge einer eindeutig tragischen Leidenschaft zum Exil oder zum Tod verurteilt wird. Die Frau hingegen, die sich in dieser Fiktion auf die Verkörperung der Tugend beschränkt, wird im Laufe der Zeit zur Hauptfigur der Gattung werden,

6 Die Veröffentlichung dieser so genannten ‚Zeitprodukte‘ entsprach dem Glauben, dass jeder Mensch gebildet war und auf dieser Grundlage tugendhaft handeln konnte, wenn man ihm den richtigen Weg dafür zeigte. In den Romanen konnten die ethischen Probleme des Durchschnittsmenschen sogar gründlicher analysiert werden, als in anderen literarischen Gattungen, sodass es gar nicht wundert, dass es zwischen 1785 und 1788 mehr als hundert Briefromane nach den Modellen von Richardson, Rousseau und Goethe geschrieben wurden. Vgl. Claudio Guillén: *La escritura feliz: literatura y epistolaridad*. In: *Múltiples moradas. Ensayo de Literatura Comparada*. Barcelona: Tusquets 1998, S. 177–233.

7 Mehrere Autoren behaupten, der erste europäische Roman, der als Briefroman bezeichnet werden kann, sei Juan de Seguras *Proceso de cartas de amores* (1548). Vgl. Charles E. Kany: *The Beginnings of the Epistolary Novel in France, Italy and Spain*. Berkeley: University of California Press 1937, und in jüngerer Zeit, Thomas O. Beebee: *Epistolary Fiction in Europe 1500–1850*. Cambridge: University Press 1999. Diego de San Pedro *Cárcel de amor* (1492) ist jedoch fast ein Jahrhundert älter als Seguras Werk und weist denselben epistolarischen Aufbau auf, in dem die Handlung von verliebten und todegeheilten Figuren verwoben ist. In diesem Sinne ist es bemerkenswert, dass die Hauptfigur, Leriano, sich aus Liebe sterben lässt: Seine letzten Worte sind eine klare Verteidigung und ein Lob der Frau, und er stirbt, nachdem er die zerstückelten Briefe seiner Geliebten in einem Glas Wasser getrunken hat. Andere Autoren hingegen betrachten die *Historia de duobus amantibus* (1444) von Enea Silvio Piccolomini als erstes Beispiel der Gattung. Vgl. Sol Miguel-Prendes: *Las cartas de la Cárcel de amor*. *Hispanófila* 102 (1991), S. 1–22, insbesondere S. 5. Auf jeden Fall darf nicht vergessen werden, dass der Roman von San Pedro ein grosser Erfolg war und in diesem Sinne neben *Amadís* und vor *Don Quijote* der am meisten verbreitete spanische Roman außerhalb der Landesgrenzen. Vgl. den Prolog von Samuel Gili Gaya zu seiner Ausgabe des Romans in: Diego de San Pedro: *Obras*. Col. Clásicos Castellanos 133. Madrid: Espasa Calpe 1967, S. XII.

zumal die Zahl von Briefen als Kommunikationsmittel für den Ausdruck von Liebesgefühlen weiter zunehmen wird.<sup>8</sup>

Wie kein anderer Autor seiner Zeit war Richardson in der Lage, der Entwicklung dieses neuen Geschmacks Ausdruck zu geben. Der gelernte Drucker, der aus ähnlichen Verhältnissen wie seine zukünftigen Leser stammte, erkannte bald, dass Briefe das gängigste Mittel geworden waren, um Alltagsgedanken auszudrücken, und dass um sie herum eine Vielzahl von kleinen, romanhaften Geschichten spielten. Im Jahr 1739 erhielt er von den Buchhändlern John Osborn und Charles Rivington den Auftrag, ein Handbuch darüber zu verfassen. Eine der darin enthaltenen Briefvorlagen, die eines jungen Dienstmädchens, das von seinem Herrn schikaniert wird, brachte ihn auf die Idee für den Roman, der zu seinem größten Erfolg werden sollte. Durch das Nebeneinander von Fiktion und Brief, d. h. durch die Verwandlung von Briefen in literarische Texte und umgekehrt, erweckte er eine Welt zum Leben, in der sich ihre Leserinnen wiedererkannten, und es gelang ihm, durch eine jedermann bekannte Schreibart und ihre deutlich moralisierende Botschaft zu beweisen, dass das Lesen von Romanen keine schädliche Wirkung auf Frauen übte. Sowohl *Pamela* als auch die spätere *Clarissa. Or, the History of a Young Lady* (1748) erzählen die Geschichten zweier Opfer der patriarchalischen Gesellschaft, die versuchen, ihre Tugend in einem schwierigen Gleichgewicht zu bewahren: Pamela, eine Hausangestellte, verteidigt ihre Keuschheit bis zum letzten Moment, was mit der Heirat mit ihrem Herrn belohnt wird; Clarissa hingegen wird von ihrem Liebhaber entführt und von ihrer Familie verlassen und wählt, anstatt ihre Tugend zu opfern, den Tod als einzigen Ausweg. Beiden ist gemein, dass sie das Schreiben als einziges Mittel nutzen, um ihrer Gefangenschaft zu entkommen, sowohl auf praktischer als auch auf psychologischer Ebene,<sup>9</sup> denn die inneren Konflikte, die sie erleben, können nur in ihren Briefen Ausdruck finden. Dennoch ist die Welt, in der diese Figuren leben, im Gegensatz zur späteren Entwicklung der Gattung ziemlich begrenzt und die Zeit, in der die Handlung stattfindet, zu kurz, um eine mögliche Entwicklung der Figuren zu beschreiben.

8 Vgl. Manuela Álvarez Jurado: La expresión de la pasión femenina a través de la epístola amorosa: el modelo portugués. Córdoba: Universidad de Córdoba/Caja Sur 1998.

9 Bisher wurde nicht berücksichtigt, dass Richardson wenige Tage vor Beginn der Arbeit an seiner *Pamela* eine Übersetzung des Schriftstellers Roger L'Estrange aus dem Französischen als Grundlage für seine Ausgabe von Äsops Fabeln ausgewählt hatte, was vermuten lässt, dass er auch mit seiner Übersetzung der Briefe vertraut war, die unter dem Titel *Lettres Portugaises* veröffentlicht wurde. Das 1669 in Paris unter anonymer Autorschaft veröffentlichte Werk enthält fünf an den Grafen von Chamilly adressierten Briefe, die Mariana Alcoforado (1640–1723), eine Nonne aus einem Kloster im portugiesischen Beja, ihrer Leidenschaft freien Lauf lassend geschrieben hatte. Als Hauptmann der französischen Kavallerie hatte der Graf die junge Nonne verführt und war dann nach Frankreich zurückkehrt.

Vielleicht war Ernst von Haller deshalb schon 1748 in den *Göttingische[n] Gelehrten Anzeigen* der Meinung, dass es der Form des Briefromans offensichtlich an Realitätsnähe fehle, weil man sich nur schwer vorstellen könne, „wie das Frauenzimmer bey einer beständigen Aufsicht ihrer Verfolger das Herz und die Zeit gefunden, so viele und lange Briefe zu schreiben“.<sup>10</sup> Dennoch empfiehlt er Richardsons Roman, weil er „ein Muster der neuesten, reinsten und zugleich der witzigsten und blumenreichsten englischen Schreibart“ sei.<sup>11</sup>

Einer der aktivsten Verfechter des Briefschreibens im Stil der moralischen Wochenschriften war Christian Fürchtegott Gellert (1715–1769), der versuchte, einen einfacheren Stil einzuführen, als damals üblich. Gellert glaubte, dass Frauen ein angeborenes Talent zum Schreiben hätten,<sup>12</sup> und empfahl in seinen *Moralische[n] Vorlesungen* oft die Lektüre der Romane Samuel Richardsons, dessen größter Verteidiger er in Deutschland war. Wie er empfahlen alle, die sich für eine Verbesserung der weiblichen Schreibkunst interessierten, besonders die Lektüre der zahlreichen Vorbilder aus England.<sup>13</sup> Auf diese Weise spielte der englische Briefroman eine überaus wichtige Rolle in der Entwicklung der deutschen Prosa im 18. Jahrhundert. Im Gegensatz zu den meisten dieser Romane, die in Deutschland vor allem durch ihre dramatischen Fassungen bekannt waren, wurde Richardsons *Pamela* bald nach ihrem Erscheinen sogar zweimal übersetzt, und der Schweizer Gelehrte Johann Jakob Bodmer nahm sie bald in die Liste der empfohlenen Bücher in seinem *Discours der Mahlern* (1746) auf. Auf jeden Fall führte die Rezeption von *Pamela* in Deutschland, wie Alfredo Moro feststellt,<sup>14</sup> zu einem bedeutenden Umdenken in der Betrachtung des Romans, der als eine Gattung mit mimetischem und realistischem Charakter zu gelten begann, in der psychologische Tiefe und Wahrhaftigkeit in der Beschreibung der Ereignisse als ideale Merkmale für eine neue Form des Schreibens verstanden wurden. Dies bedeutete nicht, dass seine ausgeprägte Neigung zum Lehrreichen beiseitegelassen wurde. Ganz im Gegenteil: Sie sollten zweifellos eine positive moralische Wirkung auf ihre Leser haben, indem sie zu diesem Zweck eine anschauliche Darstellung des

10 Göttingische Gelehrte Anzeigen (1748), S. 274.

11 Göttingische Gelehrte Anzeigen (1748), S. 201 f.

12 Siehe zu diesem Thema Lawrence Marsden Price: *Die Aufnahme englischer Literatur in Deutschland 1500–1960*. Bern u. München: Francke 1961, S. 169–186.

13 Siehe Karin Sträter: *Frauenbriefe als Medium bürgerlicher Öffentlichkeit*. Frankfurt: Peter Lang 1991.

14 Alfredo Moro Martín: ‚Das Romanschreiben ist noch nicht der Deutschen Sache‘. The German Reception of Samuel Richardson’s *Pamela, or Virtue Rewarded* (1740) as a Novelistic Model for 18thc Germany. In: *Current trends in anglophone studies: cultural, linguistic and literary research*. Hrsg. von Javier Ruano García *et al.* Salamanca: Ediciones de la Universidad 2011, 214–223, hier S. 216.

Wesens von Sünde und Tugend boten, die den Kriterien der Mimesis und der Wahrhaftigkeit untergeordnet war. Gleichzeitig aber öffneten sie die Türen zu einer literarischen Gattung, die es ermöglichte, die Komplexität des menschlichen Wesens in linearer Form zum Ausdruck zu bringen.

Die gute Aufnahme von Richardsons Roman veranlasste Ch. F. Gellert, sein *Leben der schwedischen Gräfin von G\*\** (1747) nach diesem Modell zu schreiben, vor allem im Hinblick auf die stark moralisierende Absicht. Der Roman, dessen Episoden und Nebenschauplätze sich zum großen Teil in verschiedenen Ländern abspielen, unterscheidet sich in Aufbau, Inhalt und Tonfall vom Werk des Engländers,<sup>15</sup> aber auch hier zeigen sich eine Leidenschaft für das Schreiben und eine große Kunstfertigkeit darin, die für den Geschmack der Zeit typisch waren. Die im Roman enthaltenen Briefe üben noch eine weitere Wirkung auf den Leser: Die geschilderten Ereignisse finden in Anwesenheit der Schreibenden statt, sodass der Leser während der Lektüre den Eindruck hat, die geschilderten Geschehnisse unmittelbar mitzuerleben, und tragen dazu bei, im Sinne der Poetik der Zeit einem fiktiven Geschehen Wahrhaftigkeit zu verleihen. Darüber hinaus spielte auch Gellerts didaktische Absicht eine wichtige Rolle, denn der Leser soll von den moralischen Überlegungen der Figuren, deren Charakter sich unmittelbar in ihren Taten und Worten offenbart,<sup>16</sup> profitieren und dabei lernen, dementsprechend zu handeln.

Demnach sind Briefe nicht nur das formale Element, das gebraucht wird, um die Handlung darzustellen, sondern auch ein besonderes im Rahmen der fiktionalen Realität des Romans, insofern die Briefe letztlich sein Hauptziel bilden: Auf sie wird immer wieder Bezug genommen, und in ihnen beschreiben

- 15 An die Haupthandlung des Romans sei hier kurz erinnert: Die Protagonistin – Trägerin aller christlichen Tugenden – heiratet im Alter von 16 Jahren einen schwedischen Grafen. Der Prinz, der ein Auge auf sie geworfen hat, schickt ihn in den Krieg und beginnt, die Gräfin zu schikanieren, die daraufhin ins Ausland flieht. Nachdem sie die Nachricht vom Tod ihres Mannes erhalten hat, heiratet sie nach einiger Zeit den besten Freund des Grafen. Sie lebt glücklich und zufrieden; zu ihrer Überraschung aber kehrt der vermeintlich Verstorbene nach langen Jahren der Gefangenschaft unversehrt zurück und verlangt seine früheren Rechte wieder. Der zweite Ehemann entfernt sich, doch das Paar überredet ihn, in der Stadt zu bleiben und er ist immer ein gern gesehener Gast in seinem Haus. Der Erfolg des Romans war so groß, dass Gellert ermutigt wurde, ein Musterbüchlein für Frauen mit dem Titel *Briefe, nebst einer Praktischen Abhandlung von dem guten Geschmacke in Briefen* herauszugeben, in dem er einen Briefstil vorschlug, der konversationeller und damit auch viel persönlicher als üblich war. Es war sicherlich diese Art, einen Text privaten Inhalts zu verfassen, welche den Brief als Schreibmodell den Frauen näherbrachte und dafür sorgte, dass es von ihnen gut aufgenommen wurde.
- 16 Man darf nicht vergessen, dass der Brief im Allgemeinen die natürlichste Darstellungsform des Charakters schreibender Frauen ist, denn mit jedem Brief zeichnet sie ein Bild ihrer Persönlichkeit und bietet einen Reichtum an psychischer Innerlichkeit, der mit dem des modernen Romans vergleichbar ist.

sich die Protagonisten so, wie sie sind, ohne Umschweife, denn innere Beobachtung und ein liebevoller Blick auf ihre Umgebung erlauben den Gebrauch neuer sprachlicher Dimensionen wie Gefühl und Phantasie, die als wesentliche Merkmale einen gleichzeitigen Verzicht auf die Ketten rhetorischer Vorgaben aufweisen. Der Brief war nicht nur das geeignetste Medium, solche Gefühle auszudrücken, sondern steigerte auch das Potenzial für Leidenschaft. Diese Tatsache spielte eine nicht unbedeutende Rolle, denn in sentimentalen Romanen wird der Versuch, den Prozess des Verliebtseins zu analysieren, zu einer Art Fallstudie mit moralischer Absicht, in der das Leiden der Verliebten als Beispiel verstanden werden soll.

Sehr wahrscheinlich ist das der Grund, warum die Gattung schnell ein Echo außerhalb der Grenzen der englischen Sprache fand. Nach seinem Erscheinen im Jahr 1761 wurde *Julie, ou la nouvelle Héloïse* schnell mit mindestens 70 Auflagen bis 1800 zum Bestseller des Jahrhunderts, ein bis dahin in der Verlagswelt unbekanntes Phänomen. Der Roman wurde ursprünglich unter dem Titel *Lettres de deux amans habitans d'une petite ville des Alpes* veröffentlicht, aber 1764 änderte Rousseau den Titel in direkter Anspielung auf die Liebesaffäre von Abelard und Eloise, die sich im Briefwechsel zwischen der jungen Julie und ihrem Hauslehrer St. Preux, der ihr Geliebter werden sollte, widerspiegelt.<sup>17</sup>

Mit all diesen Voraussetzungen wurde der Briefroman als literarische Ausdrucksform im deutschen Sprachraum mit offenen Armen empfangen,<sup>18</sup> so dass Richardson schnell zum „Inaugurator einer neuen Form“<sup>19</sup> wurde, aus der später der bürgerliche Roman psychologisch-realistischer Prägung hervorging, der direkt zum Bildungsroman führen sollte.<sup>20</sup> Dazwischen aber befinden sich zwei Werke, die entscheidend zu dieser Entwicklung beigetragen haben: Sophie

17 An dem Austausch sind auch Wolmar, der auf Geheiß ihres Vaters Julius Ehemann werden sollte, und ein englischer Adliger, Lord Edward Bomston, beteiligt. Der große Erfolg des Romans war zweifellos auf das neue, emanzipierte Lesepublikum zurückzuführen, das nach einer neuen Art von populärer, leidenschaftlicher und erhebender Literatur dürstete, wie sie Rousseau hier bot.

18 An dieser Stelle muss darauf geachtet werden, dass gerade diese Gattung eine überaus wichtige Rolle in die Einführung des Romans in die deutsche Literatur spielte, indem sie eine unerwartete Wendung mit sich brachte und von einer unterbewerteten und verpönten Form zur innovativsten und integrativsten Ausdrucksweise der romantischen Literatur wurde. Dass es so war, steht sicherlich in direktem Bezug zu der Tatsache, dass Briefe für die romantischen Schriftsteller treffend zur Konzeption des literarischen Werks als fragmentarischer Form passten.

19 Dieter Kimpel: *Der Roman der Aufklärung (1670–1774)*. Stuttgart: Metzler 1977, S. 94.

20 In einer der ersten Abhandlungen über die neue Gattung des Romans wird darauf hingewiesen, dass gerade Privatheit und Innerlichkeit zwei der bestimmenden Merkmale des Briefromans sind. Vgl. Friedrich von Blanckenburg: *Versuch über den Roman*. Stuttgart: Metzler 1977 [Faksimile-Ausgabe des Originals von 1774]. Dieses konstitutive Element

von La Roches *Geschichte des Fräuleins von Sternheim* (1771) und die literarische Aufarbeitung von Goethes Beziehung zu dem Ehepaar Charlotte Buff und Johann Christian Kestner, für die der noch junge Schriftsteller im Zusammenhang mit dem Selbstmord von Carl Wilhelm Jerusalem, einem Bekannten Goethes aus seiner Wetzlarer Zeit, ebenfalls diese literarische Form benutzte.

Mit La Roches Werk erreicht die Briefkultur einen Höhepunkt: Der Roman wurde in mehrere Sprachen übersetzt und verbreitete sich sehr rasch durch ganz Europa.<sup>21</sup> Die Autorin selbst wurde mit ihrer Heldin identifiziert und als »Sternheim« benannt, denn die Hauptfigur, auch Sophie genannt, spiegelte das Leben ihrer Zeitgenossinnen perfekt wider, indem sie versuchte, die Anforderungen der Moral und der Tugenden der Zeit durch harte Prüfungen zu überwinden und ihre Fehler einzugestehen.<sup>22</sup> Das Hauptthema ist hier, wie auch bei Richardson, die Verteidigung der weiblichen Tugend: Sophie, die dem traditionellen Frauenbild entspricht, indem sie als Ehefrau und Hausfrau dargestellt wird, schafft es, ihre Tugend trotz aller Angriffe des männlichen Geschlechts zu bewahren. Die Tatsache, dass die Protagonistin betrogen und entführt wird, dass sie allein lebt und sich niemand um sie kümmert, so wie

ist auch von großer Bedeutung für die Pietisten, für die der Brief als „Vermittler gleich empfindender Seelen“ fungierte und deren Einfluss auf den Bildungsroman nicht zu unterschätzen ist, wie die »Bekenntnisse einer schönen Seele« im sechsten Buch von Goethes *Wilhelm Meister* zeigen. Vgl. Silvia Bovenschen: *Die imaginierte Weiblichkeit*. Frankfurt: Suhrkamp 1979, S. 207.

- 21 Die Tatsache, dass Christoph Martin Wieland gerade zu dieser Zeit mit Sophie von La Roche verlobt war und die Veröffentlichung des Romans unterstützte, indem er sich als Herausgeber zu erkennen gab – obwohl er sich im Vorwort eher vorsichtig vom Inhalt distanzierte, sollte der Roman bei Publikum und Kritik nicht gut ankommen –, spricht für die zentrale Rolle, die dieser Autor in der Entwicklung des deutschen Romans spielte. Sowohl mit seinem *Don Sylvio von Rosalva*, der nach dem Vorbild des *Don Quijote* geschrieben wurde, als auch mit dem aus England stammenden Impuls für den Briefroman hat er der Gattung die Form gegeben, die Goethe später für seinen Bildungsroman aufnehmen sollte. Siehe in diesem Zusammenhang Hernández, Isabel: *Don Quijote als Vorläufer des Bildungsromans*. *Jahrbuch für Internationale Germanistik XLVIII/1* (2016), S. 123–141.
- 22 Es sei hier kurz an die Handlung erinnert: Die junge Sophie, die eine sorgfältige Erziehung genossen hat, wird nach dem Tod ihrer Eltern gezwungen, von ihrem Landsitz in die Stadt zu ziehen, wo eine Tante wohnt, die sie zur Mätresse des Prinzen machen will. Der ständige Briefwechsel mit der Pfarrerstochter Emilia ist das Einzige, was ihr hilft, den Versuchungen und Täuschungen der höfischen Gesellschaft zu widerstehen. Ihre heimliche Liebe zu Lord Seymour, dem Sekretär der englischen Gesandtschaft, wird sie auf eine harte Probe stellen, denn Sophie, die man in Wahrheit für die Geliebte des Prinzen hält, wird einen skrupellosen Lord heiraten. Die junge Frau wird krank und kehrt mit Hilfe einer Freundin aufs Land zurück, wo sie Gouvernante wird. Kurz darauf wird sie von ihrem angeblichen Ehemann entführt – eigentlich hatte die Trauung nicht stattgefunden – und nach Schottland gebracht, wo sie, nachdem sie herausgefunden hat, dass ihre Ehe nicht echt war, den angesehenen Lord Seymour heiratet, mit dem sie zwei Kinder zur Welt bringt und ein tugendhaftes Leben auf dem Lande führen kann.

es bei Pamela auch der Fall war, ist für die Protagonistinnen des Briefromans typisch. Mit dem Topos der pervertierten Unschuld wandelt La Roche jedoch das Modell Richardsons um, um es auf einen Roman auszurichten, in dem die weibliche Erziehung die Hauptrolle spielt. Von großer Bedeutung und von großem Interesse für die Entwicklung der Gattung ist aber die Tatsache, dass das junge Mädchen nach dem Tod der Mutter vom Vater selbst auf einer für eine Frau der damaligen Zeit untypisch gelehrte Weise erzogen wird.<sup>23</sup> Die Erziehung findet hier also über die Lektüre statt, was direkt auf die künftige Rolle des Lesers im Bildungsroman hinweist.<sup>24</sup>

*Die Leiden des jungen Werther* erschien 1774 und zeugt davon, dass die Briefform von der damaligen Leserschicht weiterhin großes Ansehen genoss. Von Anfang an versucht Goethe, die Bedeutung von Briefen zu betonen, indem er „ein intimes, freundschaftliches Verhältnis“<sup>25</sup> zwischen dem Leser und der Figur fördert, was eher zu einer sentimental als zu einer moralischen Lektüre führt.<sup>26</sup> Außerdem führt er, wie damals üblich, die Figur eines Herausgebers ein,<sup>27</sup> die umso notwendiger wird, als das Werk eindeutig als plausibel erscheinen sollte – auch in Bezug auf die zeitliche Organisation der Geschichte. Da die Briefe per Post oder auf anderem Wege verschickt, empfangen und in der Regel beantwortet werden müssen, entsteht zwangsläufig ein zeitlicher Abstand, der zweifellos dazu beiträgt, die Erwartungen und die Spannung im Leser zu erhöhen.<sup>28</sup> Deshalb schreibt er in einer Art Prolog:

23 Die Autorin selbst hat dank der Bemühungen ihres Vaters eine solche Ausbildung erhalten.

24 Vgl. Heinz Schlaffer: *Der Bürger als Held: sozialgeschichtliche Auflösungen literarischer Widersprüche*, Frankfurt: Suhrkamp 1973, S. 49: „Die prominentesten Helden des modernen Romans seit Don Quijote [sind] lesende Helden“. In diesem Zusammenhang sollte die wichtige Rolle der Leseerziehung in Wielands *Don Sylvio von Rosalva* berücksichtigt werden: Obwohl sich der Protagonist durch die hemmungslose Lektüre von Märcchen in einer Fantasiewelt verliert, wurde er zunächst durch die Lektüre der von seiner Tante für seine Bildung vorgeschlagenen Werke erzogen. Siehe dazu Friedhelm Marx: *Erliesene Helden. Don Sylvio, Werther, Wilhelm Meister und die Literatur*. Heidelberg: Winter 1995.

25 Dennis F. Mahoney: *Der Roman der Goethezeit (1774–1829)*. Stuttgart: Metzler 1988, S. 15. Goethe selbst räumte ein, dass La Roches Roman ihn bei der Abfassung seines *Werthers* beeinflusst habe. Becker-Cantarino (s. Anm. 5), S. 102.

26 In einem Brief vom 6. Dezember 1765 empfahl Goethe seiner Schwester Cornelia Richardsons Romane sowie die französische, englische und italienische Literatur, insbesondere Briefe und Komödien, als geeignete Lektüre zur Bildung von Frauen. Johann Wolfgang Goethe: *Briefe*. Hamburg: Wegner 1962, Bd. 1, S. 18.

27 Die Tatsache, dass es die Figuren selbst sind, die die Ereignisse beschreiben und wahrnehmen, stellt den Erzähler als überflüssig dar. Man darf aber nicht vergessen, dass das Vorhandensein dieser Erzählinstanz im Briefroman im Allgemeinen eine synthetisierende Funktion hat, da die zwischen den Briefen verlaufende Zeit nur auf diese Weise wiedergegeben ist.

28 Dies ist bei *Werther* nicht der Fall, denn der Leser liest nur die Briefe, die er schreibt, und nicht die Antworten, die er erhält. Dennoch ist zu bedenken, dass der Dialog erst dann

Was ich von der Geschichte des armen Werther nur habe auffinden können, hab ich mit Fleiß gesammelt, und lege es euch hier vor, und weiß, daß ihr mirs danken werdet. Ihr könnt seinem Geiste und seinem Charakter eure Bewunderung und Liebe, seinem Schicksale eure Tränen nicht versagen.

Und du, gute Seele, die du eben den Drang fühlst wie er, schöpfe Trost aus seinem Leiden, und laß das Büchlein deinen Freund sein, wenn du aus Geschick oder eigener Schuld keinen nähern finden kannst.<sup>29</sup>

Die Fiktion des Herausgebers, der die Briefe ordnet und sie der aufmerksamen Lektüre anvertraut, ermöglicht es, die Absicht der konventionellen Wahrhaftigkeit aufrechtzuerhalten. Dadurch wird der Roman, für den Goethe der allgemeinen Tendenz entgegen einen männlichen Protagonisten wählt, schnell zum Referenzwerk für ein Publikum, das seit langem an die Sublimierung der Innenwelt von Individuen gewöhnt ist, die ihre innersten Gefühle aus ihrer eigenen Perspektive offenlegen und den Leser dazu bringen, sich mit ihnen zu identifizieren, indem er genau diese Sichtweise und diese Gefühle als die eigenen versteht. Der Verleger stellt uns Werther nicht als einen Freund vor, an dem sich der Leser stützen kann; das kann nur das Buch selbst, das Objekt, dessen Inhalt in der Lage ist, uns so sehr zu trösten wie ein guter Freund. Der Roman wurde ein Riesenerfolg:<sup>30</sup> Eine unglückliche Liebesgeschichte, die zum

abgeschlossen ist, wenn die Antwort auf das abgeschickte Schreiben eingegangen ist und eine Reaktion beim Empfänger hervorgerufen hat. Gerade deshalb bittet Robyn L. Schiffman die Tatsache in Frage, dass es sich bei Werther um keinen Briefroman handelt, da es darin keinen zweiten Sprecher gibt und somit keinen „echten Dialog und schon gar keine Dialektik im Roman“ (Eric Blackall: *Goethe and the Novel*. Ithaca u. London: Cornell UP 1976, S. 43). Es gibt also keine organische Beziehung zwischen Wilhelm, dem Freund, an den er seine Briefe richtet, und Werther, so dass das Werk ebenso gut als Bekenntnis wie als Tagebuch gelesen werden kann, insofern die Briefe nicht Träger irgendeines produktiven Austauschs sind (Robyn L. Schiffmann: *Werther and the epistolary novel*. In: *European Romantic Review* 19/4 (2008), S. 421–43, hier S. 422, 435). Andererseits muss berücksichtigt werden, dass die Zeit auch anders gemessen wird, denn die in den Briefen erzählte Zeit wird nicht auf dieselbe Weise gemessen wie die Zeit zwischen den Briefen, die in einfachen Anspielungen verdichtet wird. Selbstverständlich erlaubt ein solches Verfahren eine klare Möglichkeit der Zeitmanipulation, da sie gedehnt oder beschleunigt, in die Vergangenheit oder in die Zukunft projiziert werden kann.

29 Johann Wolfgang: *Die Leiden des jungen Werther*. Frankfurt: Insel 1973, S. 8.

30 Der Einfluss von Goethes Werk ist nicht nur für die Leser, sondern auch für die Autoren selbst spürbar. Ein Beispiel dafür, wie sehr sich der junge Stendhal mit Werther identifizierte, ist ein Eintrag in seinem Tagebuch, der halb auf Französisch, halb auf Englisch verfasst und 1805 datiert ist, dem Jahr, in dem sich der in Melanie Guilbert verliebte Autor zeitweise im selben verzweifelten Zustand wie der Protagonist von Goethes Roman befand: „Acheté le 1er pluviöse (21 janvier 1805) Werther. Bonne traduction de Sevelinges. Si j'osais write as I pense, I'd write as this young man“. Gerade die Werthersche Liebe ist es, die er auch in seiner psychologischen Abhandlung *De l'Amour* (1822) als Modell vorschlägt, in der

Selbstmord eines jungen Mannes führt, der einen harten inneren Kampf gegen die von der Gesellschaft auferlegten Schranken nicht überwinden kann, konnte nicht anders, als zum Spiegel einer Generation werden, die sich darin wie in keinem anderen literarischen Werk widerspiegelt sah. So etwas kann man als einen guten Beweis dafür betrachten, dass der im Schoß der europäischen Höfe geborene Liebesidealismus mit seinem hierarchischen und stilisierten Kodex sich bereits zu einem Punkt entwickelt hatte, in dem Liebe als Krankheit aufgefasst wurde. Bei den Heldinnen der empfindsamen Romane verursacht diese Tatsache einen offensichtlichen Widerspruch zwischen ihrer Liebesleidenschaft und ihrem Ehrbegriff, den Goethe mit dem Tod als einzig möglicher Lösung des Konflikts ein Ende setzt.<sup>31</sup>

Werther ist ein eifriger Leser, zunächst von Homer, später von McPhersons *Ossian*, dessen Übersetzung er mit Lotte in einer Szene liest, in der Goethe unweigerlich die Gefahren der empfindsamen Literatur thematisiert.<sup>32</sup> Als er sich das Leben nimmt, lässt Werther ein Exemplar von Lessings *Emilia Galotti* auf seinem Schreibtisch offen liegen. Mit diesem Augenzwinkern, mit dem Goethe Texte anderer Autoren in seine eigenen einfügt, lädt er den Leser ein,

diese Art der leidenschaftlichen Liebe (*amour-passion*) der in den französischen Salons der Restaurationszeit vorherrschende Eitelkeitsliebe (*amour de vanité*) gegenübergestellt wird.

- 31 Seit dem Mittelalter wurde Liebe in medizinischen Abhandlungen als eine Variante des Wahnsinns aufgeführt, deren Beschreibungen Keith Whinnom in der Einleitung zu seiner Ausgabe von San Pedros *Cárcel de amor* aufführt. Siehe dazu: Diego de San Pedro: *Cárcel de amor*. In: *Obras Completas*. Hrsg. von Keith Whinnom. Madrid: Castalia 1971, Bd. 2, und Eukene Lacarra Lanz: El 'amor que dicen hereos' o *aegritudo amoris*. In: *Cahiers d'études hispaniques médiévales* 38 (2015), S. 29–44. Tatsächlich weist Werthers Liebe viele Ähnlichkeiten mit der höfischen Liebe auf, denn seine leidenschaftliche Liebe widerspricht den gesellschaftlichen Normen und muss geheim gehalten werden. Das Bedürfnis, auf die Verfolgung der geliebten Frau zu verzichten, steigert auch sein Verlangen, und so wird die Unzufriedenheit darüber, sie nicht bekommen zu können, immer größer und führt zu dem tragischen Ende. Der Konflikt zwischen Liebe und Ehre entspricht ebenfalls dem höfischen Ideal, denn obwohl die Gefühle des Protagonisten nach Übereinstimmung streben, zwingt ihm seine Vernunft die Regeln von Ehre und Tugend auf. Diesen Regeln nach muss er akzeptieren, dass seine Liebe unmöglich ist, da die Dame, die ebenfalls diesen Regeln unterliegt, ihn nicht lieben kann. Die einzig mögliche Lösung ist daher ein tragischer Ausgang. Er strebt also nach einem unerreichbaren Ideal: Die Unmöglichkeit, seine hoffnungslose Liebe aufgrund gesellschaftlicher Normen aufzugeben, führt ihn zu einer frustrierten Liebe, dann zur Verzweiflung und schließlich zu einem tragischen Ende, da der Tod als Erlösung vom Schmerz gesehen wird. Das gilt auch für den Protagonisten von *Cárcel de amor*, der von einer frustrierten Leidenschaft beherrscht ist und keinen anderen Ausweg als den Tod sieht. Es ist nicht das erwartete Happy End, obwohl es „ein edler, unvermeidlicher Tod, der eines perfekten Liebhabers würdig ist und zumindest für das Opfer ein angenehmer Tod“ (Whinnom, wie oben, S. 60. Übers. IH).
- 32 Die Szene ist im letzten Teil des Romans zu lesen (»Der Herausgeber an den Leser«). Vgl. Goethe (s. Anm. 29), S. 123–166.

bewusst mit seinen Lektüren umzugehen, indem er seine Aufmerksamkeit auf die Art und Weise des Schreibens und des Lesens lenkt, kurz gesagt, indem er es notwendig macht, über das Gelesene nachzudenken. Goethes Hauptinteresse ist also, den Leser auf den Weg der richtigen Lektüre zu führen, indem er seinen Roman so radikal auf einen Höhepunkt zu führen versucht, dass mit dem Tod seines Protagonisten auch der Tod des sentimental Briefromans, der mit zahllosen Nachahmern und Epigonen zur Lieblingslektüre aller Gesellschaftsschichten geworden war, auf cervantinische Art und Weise ein für alle Mal vollzogen wird. Indem er die Konventionen des Briefromans revidierte und eine Ideenkonstellation in Gang setzte, welche die allgemeine Konzeption des Briefromans verändern sollte, schuf der damals noch junge Autor eine Umwandlung der Gattung, die der neuen Romanform, die er selbst Jahre später einführen sollte, zugutekommen sollte.

Zweifellos hatte Goethe die Gefühle der tragischen Heldinnen der Briefromane in die Sprache der deutschen Vorromantik übertragen und die weibliche Stimme durch die eines Helden ersetzt, der von einer unmöglichen Liebe unwiederbringlich in den Selbstmord getrieben wird. Dafür aber reduzierte er erheblich die übliche Länge der Texte – ein formaler Erfolg, der dazu beitrug, den Roman mit einer viel größeren und kraftvolleren Konzentration von Gefühlen auszustatten. Genau diesem Modell sollte Ugo Foscolo kurz darauf in *Le ultime lettere di Jacopo Ortis* (1802) mit einem völlig romantisierten Protagonist nachgehen, der aussichtslos liebt und noch dazu seine Heimat verlassen muss, um der Verfolgung der Österreicher zu entgehen.<sup>33</sup> Teresa, seine Geliebte, zeigt viele Ähnlichkeiten mit Lotte: In Abwesenheit ihrer Mutter kümmert sie sich um ihre jüngere Schwester; ihr Handlungsraum ist auch der des Hauses, wo sie nie allein gelassen wird. Der Begriff der Liebe erfährt hier jedoch eine durch die spezifische Situation des Protagonisten geprägte Wandlung, denn Politik spielt in diesem Bereich eine bisher unbekannte Rolle: Ortis erkennt, dass ein freies, selbstbestimmtes Leben ohne Heimat und Liebe nicht möglich ist, was zu einer Externalisierung der Konflikte des Protagonisten führt, die bei *Werther* nicht vorhanden war. Nachdem er erfährt, dass Teresa geheiratet hat, begeht Jacopo Selbstmord, indem er sich in die Brust sticht. Sein Freund Lorenzo redigiert die Korrespondenz, die sie in dieser Zeit ausgetauscht haben, wobei er die eingangs schon erwähnte Funktion des Herausgebers übernimmt.

Durch die Einführung eines männlichen Protagonisten, der leidenschaftlich liebt, überschreiten Goethes und Foscolos Werke die Strukturen der Gattung, da sie im Gegensatz zu den weiblichen Protagonisten in der Lage sind, gegen die Werte der bürgerlichen Gesellschaft, der sie selbst angehören, zu

33 Mit dem Vertrag von Campo Formio, der am 18. Oktober 1797 nach dem Ende des Ersten Koalitionskriegs unterzeichnet wurde, ging Venedig in die Hände der österreichischen Verwaltung über.

rebellieren. Diese Rebellion, diese Überschreitung der Grenzen, fand ihren Ausdruck im Werk einer Schriftstellerin, die zu den wenigen Frauen gehörte, die sich nicht scheuten, ihren Eindrücken und Gefühlen eine Stimme zu geben: die heute fast vergessene Marianne Ehrmann (1755–1795), eine der bedeutendsten Schriftstellerinnen ihrer Zeit.<sup>34</sup> Vierzehn Jahre nach der Erscheinung des *Werthers* macht die Schweizer Autorin einen entscheidenden Schritt vorwärts in der Konzeption der weiblichen Hauptfigur, indem sie die Erfahrungen einer jungen Frau darstellt, die sich ganz allein in ihrer Umgebung zurechtfinden muss, bis sie nach einigen schwierigen Jahren und um viele Erfahrungen reicher dank einer glücklichen Ehe ihren Platz in der Gesellschaft findet. Die Erfahrungen, die sie in ihrem Leben gesammelt, und das Wissen, das sie aus ihren Lektüren gewonnen hat, haben zu ihrer Bildung beigetragen und sie für die Gesellschaft, in die sie integriert werden soll, nützlich gemacht, sodass die Grundstruktur des Bildungsromans bereits in Ehrmanns Werk von Anfang bis Ende erkennbar ist. Da sie sich die im privaten Freundes- und Verwandtenkreis übliche Sitte, persönliche Briefe vorzulesen und zu besprechen, zunutze machen wusste und ihren Roman in Anlehnung an Richardson und Goethe gestaltete, machte sie aus Amalie eine aktive Heldin, eine Erbin Werthers, die sich von Pamela gerade dadurch unterscheidet, dass sie alle Schranken zu durchbrechen und alle Grenzen zu überschreiten vermag, und von Werther dadurch, dass sie schließlich auf dem vorgeschriebenen Weg der Heirat in die Gesellschaft integriert wird.

Mariannes Roman wurde vierzehn Jahre vor Goethes *Wilhelm Meister* veröffentlicht und weist noch immer deutlich empfindsame Züge auf, die vollständig zu der von der Autorin gewählten Form – dem Briefwechsel zwischen Amalie und Fanny – passen. Trotz der Verwendung aber der damals noch optimale Form, um die Innenwelt der Figuren anhand ihrer Reflexionen und Schilderungen der erlebten Ereignisse zu beschreiben, lässt sich die Entwicklung von Amaliens Charakter in ihren Briefen in ähnlicher Weise nachvollziehen wie später in den Romanen, die das neue Genre begründen sollten.

Die auf die Bildung abgezielte Konzeption des Romans *Wilhelm Meisters Lehrjahre* (1795/96), in dem sich das humanistische Bildungsideal erstmals literarisch niederschlägt, entwickelte sich auf der Grundlage verschiedener Annahmen, vor allem des Glaubens an die Fähigkeit der menschlichen Natur zur Selbstgestaltung sowie an eine innere Vollkommenheit, die eine

34 Zu den bekanntesten Schriftstellerinnen der Zeit gehörten Luise Adelgunde Victorie Kulmus (1713–1762), die viele Jahre mit J. Ch. Gottsched korrespondierte, was zu ihrer Verlobung und späteren Heirat mit ihm führte; Margarethe (Meta) Moller (1728–1758), die auch mit ihrem späteren Ehemann F. G. Klopstock ausgiebig korrespondierte; und Caroline Schlegel-Schelling (1763–1809), um die sich der Jenaer Kreis bildete. Zu Marianne Ehrmann und der Bedeutung ihres Werks für die Entwicklung des Bildungsromans siehe Hernández (Anm. 1).

entscheidende Voraussetzung für die sinnvolle Entfaltung des Individuums ist. Die bisherigen Studien zur Gattung<sup>35</sup> beschreiben die Entstehung des Bildungsromans als Folge der gesellschaftlichen Entwicklung im Deutschland des 18. Jahrhunderts, wo eine neue Idee von individueller Bildung in einer Zeit konzipiert wurde, in der im Zuge der Endphase der Aufklärung das Ideal des Kollektivums allmählich verschwand. Deswegen sucht man nach einem neuen Modell, das die individuelle Persönlichkeit bestimmen und eine Beziehung des Einzelnen zur Welt herstellen konnte. So entwickelte sich allmählich die Idee des zur Erreichung humanistischer Ziele ausgebildeten Individuums, die im Rahmen der Aufklärung zaghaft angedeutet worden war, bis sie am Ende des Jahrhunderts einen konkreten Inhalt und eine konkrete Form annahm, die in der neuen literarischen Gattung ihre beste Widerspiegelung finden sollte. Sowohl Pamela als auch Amalie können somit als frühe Varianten des Bildungsromans angesehen werden, in denen die Protagonistinnen schließlich eine vollständige Integration in die Gesellschaft erreichen. Im Fall von Amalie erinnern sogar die Theaterleidenschaft und die Italienreise an Wilhelm Meister; auch die Tatsache, dass hier, anders als in Richardsons Roman, die Entwicklung einer Persönlichkeit stattfindet, die von Anfang bis Ende dem entspricht, was die Protagonisten von Romanen der Gattung erleben werden.

Im Gegensatz zu Wilhelm Meister ist Ludwig Tiecks *Geschichte des Herrn William Lovell* (1793–1796), die fast parallel zu Goethes Roman entstand, ein Briefroman, der sich vor allem durch das radikale und programmatische Fehlen jeglicher Dimension auszeichnet, die dem Text einen Hauch von Objektivität verleihen könnte.<sup>36</sup> Doch gerade dieser Roman sollte in der deutschen Literatur der Gattung ein Ende setzen, die als optimale Ausdrucksweise der für die romantische Seele so charakteristischen Krisenzustände ein ganzes Jahrhundert lang so erfolgreich war.<sup>37</sup> Tieck reflektiert die poetischen Grenzen der Gattung und inszeniert künstlerisch ihr Ende. Indem der Autor die Form wählt, die sich am besten für einen virulenten subjektiven Diskurs eignet, schafft er eine Kommunikationslinie zwischen zwei Figuren, Karl Wilmont und William Lovell, die sich durch den gesamten Text zieht und durch die der Autor die

35 Vgl. u. a. Gerhart Mayer: Der deutsche Bildungsroman. Von der Aufklärung bis zur Gegenwart. Stuttgart: Metzler 1992, S. 20 ff.

36 Das einzige objektive Element ist die Figur des alten Burton, der die Intrigen spinnt, die Lovell ins Verderben führen werden. Seine pünktlich vernichteten Briefe sind den Figuren unbekannt, während sie dem Leser ohne jede plausible Motivation dargestellt werden, auch wenn sie sicherlich einen kausal-zeitlichen Nexus einführen, der sich von außen her über beide logische im Roman sich widersprechenden Sichtweisen aufeinandergelegt wird. Siehe hierzu Walter Münz: Individuum und Symbol in Tiecks *William Lovell*. Materialien zum frühromantischen Subjektivismus. Bern u. Frankfurt: Herbert Lang 1975, S. 95–100.

37 „[...] die ideale Form, Krisenzustände auszudrücken“. Marianne Thalmann: Die Romantik des Trivialen. Von Grosses ‚Genie‘ bis Tiecks *William Lovell*. München: List 1970, S. 94.

typologischen Merkmale des Schreibens und seiner Darstellungsweisen im Briefroman beschreibt und kommentiert. Er stilisiert sie bis zu einem kritischen Punkt: Die dominierende Präsenz von Karl Wilmonts monologischer Stimme stellt das sentimentale, auf Austausch ausgerichtete Schreiben sowie den Ausdruck von Gefühlen, die die Grundlage der Gattung bilden, in Frage.<sup>38</sup> Angesichts der Erfahrungen seines Protagonisten scheint Tiecks Roman genau das Gegenteil eines Bildungsromans zu sein, denn abgesehen von dem Versuch, seinen Platz in der Gesellschaft zu finden, wendet sich seine Figur gleich nach Beginn der großen Reise, die ihn durch Frankreich und Italien führt, in einem klaren Prozess der Selbstzerstörung von ihr ab.<sup>39</sup> Dieser Jugendroman, der in einem polyphonen Universum (312 Briefe von 22 verschiedenen Autoren) angesiedelt ist, in dem die Vielfalt der Charakterbeschreibungen eine zentrale Rolle spielt, ist „[d]as Ergebnis dieser nihilistischen Verzweigung“,<sup>40</sup> die der Autor entwickelt, indem er mit der Gattung des Briefromans experimentiert, während sein Protagonist das Gleiche mit dem Leben tut. Dem setzt er ein Ende, indem er sich von Wilmont im Duell töten lässt, ein Opfer, das den Widerstand der Figur gegen den Wankelmut ihrer Gefühle offenbart und das eine deutliche Konsequenz ihrer bisherigen Handlungsweise ist: Lovell hat mit allen, die er auf seinem Weg getroffen hat, wie mit Marionetten gespielt, er hat sich der Auflösung seiner eigenen Persönlichkeit gestellt, und nachdem er erfahren hat, dass er selbst sein ganzes Leben lang manipuliert wurde, sieht er in wertherscher Manier keinen besseren Ausweg als den Tod durch einen Schuss, der seinen inneren Konflikten ein Ende setzt und ihn von seinen quälenden Existenzweifeln befreit. Doch zuvor hat Lovell den Kreis seiner Reise geschlossen, indem er nach England, seiner Heimat, zurückgekehrt ist, um die Welt zu zerstören, aus der er kam und von der er so schmerzlich getrennt wurde.<sup>41</sup>

Angesichts eines solchen idealistischen und empfindsamen Protagonisten, der sich von einem Betrüger korrumpieren lässt – er verspricht, ihn von all dem zu befreien, was ihn an die Vernunft und die menschliche Gesellschaft bindet –, könnte man doch behaupten, dass Tiecks Roman im Endeffekt als

38 Siehe hierzu Maik Bozza: Krise auf dem Schreibtheater. Tiecks *William Lovell* und die Grenzen des Briefromans. In: Athenäum. Jahrbuch der Friedrich-Schlegel-Gesellschaft 20 (2010), S. 15–42.

39 Für die Komposition seines Romans ließ sich Tieck von der Figur des Edmond inspirieren, dem Protagonisten von Restif de la Bretonnes *Le Paysan et la Paysanne Pervertis* (1776), einem Roman, der zwar von der Kritik als trivial angesehen wird, aber in der Tat als Musterbeispiel des Antiberichtsromans definiert werden kann.

40 Werner Kohlschmidt: Form und Innerlichkeit. Beiträge zur Geschichte und Wirkung der deutschen Klassik und Romantik. Bern: Francke 1955, S. 166.

41 Er wird seinen Jugendfreund nicht töten, doch aber seine Schwester, die mit einem anderen Freund verlobt ist, verführen und indirekt zu ihrem Tod führen. Auch wird er seinen treuen Diener ermorden und am Ende noch ein Feuer legen, um die Frau zu finden, die er früher geliebt hat.

ein Antibiographroman gestaltet worden ist. Aber strukturell ist er von einer Reise umrahmt, die auf Wunsch des Vaters mit einem deutlichen Bildungsziel angetreten wird, sodass inhaltlich Bildung und Ausbildung doch von großer Bedeutung für alle Figuren sind, von denen die meisten in der Lage sind, einen Ausgleich zwischen ihren persönlichen Neigungen und den Anforderungen der Gesellschaft zu finden. Außerdem erfährt der Leser durch die Beschreibungen, die der junge Protagonist in seinen Briefen macht, dass das Leben in den Städten nur Schlechtes mit sich trägt im Gegensatz zum Landleben, wo alle positiven Werten gut aufbewahrt werden. All dies geschieht vor dem Hintergrund von Tiecks vorgeschlagenen Erziehungsmodell und der Kritik an dem von Williams Vater konzipierten Erziehungsprojekt, das sich an der von den moralischen Wochenzeitschriften angebotenen bürgerlichen Moral orientiert – Tugend und Vernunft werden immer belohnt. Sowie Institutionen als auch Menschen haben jeweils in ihren Hauptaufgaben gescheitert, da das familiäre Umfeld, Erzieher und Freunde überhaupt keine Rolle dabei spielen.

Darüber hinaus findet der Konflikt, der sich zwischen den Idealen des Protagonisten und der Wirklichkeit zieht, in den drei Phasen statt, die Goethe in seinem *Wilhelm Meister* beschreibt: Unterricht, Erfahrung und Bildung. Der Unterricht beschränkt sich hier auf die Lektüre antiker Autoren, die zwar von den Vertretern der Aufklärung kritisiert werden – für Williams Vater bietet Homer keine Unterstützung für das Leben in der neuen Gesellschaft –, für William aber eine Brücke zur Wahrheit darstellen, die den Augen verborgen ist, so dass er sich, ganz ähnlich wie Werther bei der Lektüre des *Ossian*, von der Poesie der römischen Ruinen berauschen lässt und den verborgenen Sinn des Daseins entdeckt, als er sich an einen hinduistischen Gesang erinnert, den ein Freund vor langer Zeit für ihn übersetzt hatte. Die Erfahrung der Bildungsreise wird auch von William kritisiert, der auf seinem Grand Tour entdeckt, dass die Welt auf keine Ordnung reagiert und dass die Regeln für das Überleben im Rahmen der Großstadt nichts anderes sind als Egoismus, Ausschweifung und Heuchelei. So macht Tieck irgendwo zwischen Werthers Leidenschaft und der Vernunft, die Wilhelm Meisters Schritte beherrschen wird, deutlich, dass die Reise an diesem Zwischenpunkt noch ein zu radikales Erziehungsinstrument ist, weil die Vernunft ihre Wirkung verliert, wenn die Protagonisten mit ihren Leidenschaften konfrontiert werden.

Wilhelm hingegen, der in eine Kaufmannsfamilie hineingeboren wurde, kann seine erste Neigung zum Theater aufgeben, um ein neues Ziel, seine eigene Bildung, zu verfolgen, was ihm nach einem inneren Kampf zwischen seinen persönlichen Neigungen, d.h. seinen künstlerischen Ambitionen, und den vorgegebenen Schranken eines strengen sozialen Klassensystems gelingt, indem er sich als Arzt aktiv in die Gemeinschaft integriert. In den verschiedenen Phasen dieses Prozesses, der sich während einer Reise abspielt, die der junge Mann aus rein kommerziellen Gründen antritt, kommt Wilhelm mit all jenen

Elementen der Gesellschaft in Berührung, die ihm, jedes in seinem jeweiligen Ausmaß, die für seine Bildung notwendigen Erfahrungen vermitteln werden: die musische Kunstwelt, der ländliche Adel, die Geheimgesellschaften oder die neue religiöse Bewegung des Pietismus, um nur einige von ihnen zu nennen.

Sowohl Wilhelm Meister als auch die anderen hier besprochenen Romane haben ein gemeinsames Thema: Der unlösbare Konflikt zwischen dem Individuum, ob Mann oder Frau, und dem sozialen Umfeld, in dem es lebt, d. i. der unbändige Wunsch, seine Individualität vor den von der Gesellschaft auferlegten Regeln und Zwängen durchzusetzen. So zögert Werther nicht, sich gegen die allgemeine Beschränkung aufzulehnen, „in welcher die tätigen und forschenden Kräfte des Menschen eingesperrt sind“.<sup>42</sup> Seine Protagonisten sind ein Musterbeispiel der Schwierigkeit, gleichzeitig Individuum und Teil eines sozialen Ganzen sein zu wollen, und damit ihrer Zeit weit im Voraus, da sie die Probleme des modernen Menschen als gescheiterte Suche nach seiner Identität verstehen.<sup>43</sup>

Vielleicht liegt es daran, dass alle etwas gemein haben, was für die Entwicklung der Gattung von großer Bedeutung ist: Sie sind Leser und ihre Lektüren erlauben uns – auch Leser –, in die wechselnden Zustände ihrer Seelen einzutauchen. Dabei werden die Spannungen zwischen den Wünschen nach individueller Erfüllung und den Zumutungen der Gesellschaft deutlich, sowie auch die komplexen Voraussetzungen, die den modernen Menschen bestimmen, das schwierige Verhältnis zwischen Leben und Literatur oder die Schwierigkeit, Literatur ins Leben zu übertragen.<sup>44</sup> Im Fall von Goethes Werk erkennen sich Werther und Lotte „bei – oh! – bei der Stelle eines lieben Buches, wo mein Herz und Lottens in einem zusammentreffen“,<sup>45</sup> eine Tatsache, die beweist, dass Literatur allein den Kontakt zwischen den Seelen, zwischen dem wahren Selbst der Protagonisten ermöglicht. Lesen erleichtert dem Individuum, das eigene Leben – und damit die Liebe – nach den gelesenen Ideen auszurichten, und wird daher der ideale Weg zur Selbsterfahrung.<sup>46</sup>

42 Goethe (s. Anm. 29), S. 17.

43 Man darf nicht vergessen, dass am Anfang dieses ganzen Prozesses die Figur des Don Quijote steht, der sich in seinem Wunsch, die Wirklichkeit zu gestalten und Autor des Romans seines eigenen Lebens zu werden, als modernes Individuum erweist. Der Unterschied zu den Protagonisten der hier besprochenen Romane besteht jedoch darin, dass Don Quijotes Fiktionalisierung der Realität nicht mehr zu der Epoche gehört, in der er lebt, und daher nicht in der Lage ist, sich in diese einzufügen.

44 Zu den Prozessen der Umsetzung von Literatur ins Leben im realistischen Roman siehe Isabel Hernández: *Literatura y vida, vida y literatura: reminiscencias de la obra de Friedrich Schiller en Der grüne Heinrich* de Gottfried Keller. In: Friedrich Schiller. Estudios sobre la recepción literaria e interdisciplinar de su obra. Hrsg. von Nuria Arocas, José A. Calañas und Ana R. Calero. Valencia: PUV 2008, S. 171–187.

45 Goethe (s. Anm. 29), S. 102.

46 Man sei hier kurz daran erinnert, dass sowohl Pamela als auch Amalie begeisterte Leserinnen sind und daher als Musterfiguren für eine neue Bildungsidee definiert werden

Der Erfolg des Bildungsromans zeigte deutlich, dass sich die Interessen von Autoren und Lesern anderen literarischen Modellen zuwandten, die nicht mehr auf Empfindung und Leidenschaft beruhten, so dass sich die Gattung des Briefromans, wie Tieck voraussah, mit dem Ende der Romantik anscheinend erschöpft war und einer neuen Romanform Platz machte, welche die Beziehung zwischen Individuum und Gesellschaft positiv darzustellen suchte. Aber die Spur des *Werthers* konnte nicht so schnell verwischt werden und fand fürs Überleben noch einen Raum, in dem das romantische Gefühl noch aktuell war, als ob die Prosa, nachdem sie ihre ersten und besten Ausdrucksformen im Schoss der romanischen Literaturen entfaltet hatte, zu ihren Anfängen zurückkehren sollte, um zur Wiederbelebung des Briefromans beizutragen. Das sollte sich am besten im Werk von Juan Valera erweisen, ein sehr guter Kenner der deutschen Literatur,<sup>47</sup> der noch in der zweiten Hälfte des Jahrhunderts seinen Lesern zeigte, dass der Brief für die realistischen Schriftsteller weiterhin eine wichtige Schreibform war. In seinem berühmten Roman *Pepita Jiménez* (1874) bewies Valera, dass die Einbeziehung von Briefen in den Erzählprozess dem Leser erlaubte, die Geschichte als wahrheitsgetreu zu denken, wodurch die verbindlichen Grenzen zwischen Fakten und Fiktion aufgehoben werden konnten.<sup>48</sup>

In drei ungleichen Teilen, denen eine kurze Einleitung vorangestellt wird, entwirft Valera die Fiktion eines Herausgebers, der unter den hinterlassenen

können: „[...] I love reading and scribbling [...]. Besides, sir, will not books help to polish my mind, and make me worthier of your company and conversation?“ (Samuel Richardson: *Pamela, or Virtue Rewarded*. London/New York 1993, S. 300), fragt Pamela Mr. B., als sie ihm ihr zukünftiges Leben beschreibt. „Wer nicht beim Lesen denken lernt, kann nichts verstehen, und wer nichts versteht, der fühlt auch nichts“, davon ist Amalie fest überzeugt (Marianne Ehrmann: *Amalie. Eine wahre Geschichte in Briefen*. Hrsg. von Maya Widmer und Doris Stump. Berna: Haupt 1995, S. 244–5).

47 Unter den ausländischen Literaturen empfand Valera immer eine besondere Vorliebe für die deutsche Literatur, unter deren Autoren er sich besonders für Goethe interessierte, dessen Werke er so gut kannte, dass er sogar einige davon ins Spanische übersetzte. Auf dieses Interesse wird in den inzwischen schon kanonischen Studien von Udo Rukser: *Goethe in der hispanischen Welt*: Stuttgart: Metzler 1958, oder Robert Pageard: *Goethe en España*. Madrid: CSIC 1958 hingewiesen. Der Beitrag von Juan de Dios Torralbo Caballero bietet in dieser Hinsicht keine wesentlichen Neuerungen, doch aber in Valeras Facette als Übersetzer deutscher Literatur. Vgl. Juan de Dios Torralbo Caballero: *Juan Valera y la literatura alemana: traducción, recreación e interculturalidad*. In: *Anglogermanica Online* 6 (2008), S. 38–51.

48 In dieser Hinsicht ist es merkwürdig, dass Janet G. Altman in ihrer mittlerweile klassischen Studie *Epistolarity. Approaches to a Form*. Columbus: Ohio State University Press 1982, diese späteren Erscheinungsformen gar nicht berücksichtigt und die Gattung in der Mitte des neunzehnten Jahrhunderts für abgeschlossen hält. Auch erwähnt Altman an keiner Stelle die eindeutige Abhängigkeit des europäischen Romans des 18. Jahrhunderts von Cervantes' Prosa, was meiner Meinung nach ein falscher Ausgangspunkt für ihre Studie darstellt. *La estafeta romántica* (1899) und *La incógnita* (1899) von Benito Pérez Galdós sind ebenfalls Werke, die dem Genre zugeschrieben werden können und somit ein guter Beweis dafür, dass es um die Jahrhundertwende noch viel zu bieten hatte.

Papieren des verstorbenen Domdekans ein Bündel von Manuskripten auffindet, die von drei verschiedenen Erzählern verfasst sind: Zwei von denen sind wiederum Figuren, die in der Ich-Form in Briefen sprechen; der dritte, der Dekan selbst, der als auktorialer Erzähler fungiert.<sup>49</sup> Der Roman erzählt die Geschichte des Seminaristen Don Luis de Vargas, der unter dem geistlichen Schutz seines Onkels, des Dekans, aufgewachsen ist und der wie dieser die Ordensgelübde ablegen wollte, um den katholischen Glauben in fernen Ländern zu verbreiten. Um sich von seinem Vater, Don Pedro de Vargas, und seinen Freunden und Verwandten in seinem andalusischen Dorf zu verabschieden, fährt er dahin und trifft die junge Witwe Pepita Jiménez, um die sein Vater vergeblich wirbt. Luis und Pepita verlieben sich ineinander und überwinden bald alle Hindernisse, die sich dem jungen Mann in den Weg stellen, der sich sogar für die Ehre seiner Geliebten duelliert, um am Ende in der Aussicht auf ein glückliches Eheleben in der andalusischen Idylle sein Vorhaben aufzugeben.

Diese drei Teile, die sich durch große formale Unterschiede auszeichnen, entwickeln auf sehr komplexe Weise und mit vielen Verästelungen zwischen Zweifeln, Ängsten, Gewissenskonflikten und Erregungsgefühlen die psychologischen Prozesse, die sich in den Köpfen beider Figuren abspielen: Der erste gibt die Briefe des Protagonisten wieder, die ebenso gut als Bekenntnisse in Form eines Tagebuchs gelesen werden könnten; der zweite beginnt fünf Tage nach dem letzten abgedruckten Brief und enthält, von der Hand des Onkels geschrieben, eine Reihe von Ergänzungen und einen Bericht, welche die Briefe vervollständigen; der dritte, der Epilog, fügt die Briefe hinzu, die Don Pedro de Vargas an seinen Bruder, den Dekan, schreibt.<sup>50</sup> Trotz dieser komplexen Struktur nimmt der Leser den Verlauf der Handlung mit einer überraschenden Linearität wahr, die dem formalen Aufbau des Romans überhaupt nicht

49 Darüber hinaus fungiert der Autor selbst als erzählerische Funktion. Dadurch versucht er, das Problem der Wahrhaftigkeit zu lösen, das sich angesichts einer solchen Vielfalt von Erzählern ergeben könnte: „An diesem Punkt angelangt, können wir nicht umhin den authentischen Charakter bemerklich zu machen, den die gegenwärtige Geschichte trägt, und uns über die gewissenhafte Genauigkeit der Person zu wundern, die sie verfaßt“ (Juan Valera: *Pepita Jimenez. Andalusischer Roman*. Aus dem Spanischen übersetzt von Dr. Johann Fastenrath. Leipzig: Wilhelm Friedrich 1882, S. 166). Oder: „Hier glaube ich mich, verantwortlich wie ich bin für die Veröffentlichung und Verbreitung dieser Geschichte, wieder in der Nothwendigkeit zu befinden, verschiedene Betrachtungen und Erläuterungen eigenen Wachstums einzuschalten“ (Valera, wie oben, S. 199).

50 Die formalen Schwächen des Romans sind oft kritisiert worden: „Valera hätte es wagen sollen, den eingeschlagenen Weg bis zum Ende fortzusetzen, auch auf die Gefahr hin, einige lose Fäden der Handlung zu hinterlassen – eine Zweideutigkeit, die gegen den Interessen des Stoffes nicht verstossen und ihre Qualität abgerundet hätte. Die Paralipomena, obwohl sie Abschnitte von großer literarischer Kunstfertigkeit enthalten, scheinen mir eine Art Nachgabe zu sein, ein Zugeständnis an den Realismus des neunzehnten Jahrhunderts, als dessen erbitterter Feind sich Valera im Übrigen sah. [...] Dieser Beitrag zum Happy End

entspricht, was eigentlich der Figur des Herausgebers zu verdanken ist, die hier noch notwendiger wird als in allen bisher genannten Werken. Seine Einführung ist nicht erzwungen, da Ende des 19. Jahrhunderts als gattungseigenes Element und Bestandteil der literarischen Fiktion verstanden wurde, d. h. als eine weitere Figur in der erzählten Welt. Dieser fiktive Herausgeber weist jedoch einige sehr merkwürdige Merkmale auf: Obwohl er als unverzichtbare erzählerische Instanz zum Vorschein kommt, entdeckt sich seine anfängliche Behauptung, das Manuskript nicht in seiner ursprünglichen Form bearbeitet zu haben, als falsch, da er später zugibt, umfangreiche Änderungen an den Paralipomena vorgenommen zu haben, indem er die Glossen des Dekans mit Rücksicht auf die Interessen der potenziellen Leser durchgestrichen hat. Es ist daher offensichtlich, dass er nicht die Wahrheit gesagt hat und dass er nicht nur Herausgeber, sondern tatsächlich Mitautor des Werkes ist.<sup>51</sup> Dabei handelt es sich keineswegs um einen typischen Herausgeber, sondern um ein Mittel, durch welches Valera seine Zweifel an seinem Vertrauen in die Erzählinstanzen deutlich macht:

ist der einzige Makel, der einen Schatten auf die Modernität und Vollkommenheit des Romans wirft“. Carmen Martín Gaité: Introducción. Mis relecturas de Pepita Jiménez. In: Juan Valera: Pepita Jiménez. Madrid: Taurus 1977, S. 9–30, hier S. 12 (Übers. IH). Dieser Mangel an formaler Einheit, den man im Gegenteil als formale Reife bezeichnen könnte, bringt den Autor meines Erachtens jedoch auf den Weg des Romans des zwanzigsten Jahrhunderts, in dem die Komplexität der Form dazu beiträgt, die ganze Kraft der inneren Welt der Protagonisten widerzuspiegeln.

- 51 In diesem Sinne folgt Valera der von Rousseau in *La nouvelle Eloïse* eingeführten Art, seine aktive Beteiligung an der Gestaltung der Fiktion zu offenbaren: „Wiewohl ich hier bloß des Herausgebers Namen führe, habe ich doch selbst mit an dem Buch gearbeitet und mache daraus kein Geheimnis. Habe ich es darum ganz verfertigt, und ist der ganze Briefwechsel erdichtet? Weltleute! Was liegt euch daran? Für euch ist er gewiß Erdichtung./ Jeder rechtschaffne Mann muß sich zu den Büchern, die er herausgibt, bekennen. Ich nenne mich also auf dieser Sammlung Titelblatt; nicht, um sie mir anzueignen, sondern um dafür einzustehen. Ist etwas Schlechtes darin, so rechne man es mir zu; steht darin Gutes, so will ich es mir nicht zur Ehre anrechnen. Ist das Buch schlecht, so bin ich um so mehr verpflichtet, es für das meinige zu erkennen; ich mag nicht für besser gehalten werden, als ich bin./Was der Geschichte Wahrheit angeht, so gestehe ich, daß ich, da ich oft in beider Liebenden Lande gewesen bin, niemals vom Freiherrn von Etange noch von seiner Tochter, noch von Herrn von Orbe, noch vom Lord Eduard Bomston, noch von Herrn von Wolmar habe reden hören. Ich mache auch darauf aufmerksam, daß man an einigen Stellen grobe Fehler wider die Beschreibung der Gegenden begangen hat; es sei nun entweder, um den Leser leichter zu hintergehen, oder weil der Verfasser es wirklich nicht besser wußte. Das ist alles, was ich sagen kann. Ein jeder denke, wie es ihm gefällt!“. Jean Jacques Rousseau: *Julie oder Die neue Héloïse. Briefe zweier Liebenden aus einer kleinen Stadt am Fuße der Alpen*. München: dtv 1988, S. 5.

Ich sagte bei Beginn, daß ich geneigt wäre, diesen beschreibenden Theil oder Paralipomena für ein Werk des Herrn Dekan zu halten, dazu bestimmt das Bild zu ergänzen und die Begebenheiten, von denen die Briefe nicht melden, zu Ende zu erzählen; aber damals hatte ich das Manuscript noch nicht mit Aufmerksamkeit gelesen. Jetzt, wo ich die Freiheit bemerke, mit der gewisse Materien behandelt werden, und den langen Aermel, den der Autor für gewisse Fehlritte hat, zweifle ich davon, daß der Herr Dekan, dessen Strenge ich von sicherer Hand weiß, mit seiner eigenen das zu Papier gebracht, was den Leser gelesen haben wird. Indessen gibt es keinen hinreichenden Grund, um zu leugnen, daß der Dekan der Vater der Paralipomena sei.<sup>52</sup>

Indem er eine der grundlegenden Instanzen des Briefromans in Frage stellt, hegt der Herausgeber nicht nur Zweifel an der Autorschaft dieses Teils des Werks, sondern entlarvt sich selbst als eine Instanz, der man ebenfalls nicht trauen kann. Der Herausgeber macht nur deutlich, dass keiner der am Text beteiligten Erzähler völlig zuverlässig ist, und verwickelt den Leser auf diese Weise in ein ständiges Spiel mit der Kategorie der erzählten Wahrhaftigkeit,<sup>53</sup> die eine ganz neuartige strukturelle Ironie in die Gattung des Briefromans einführt. Ziel des Ganzen ist, dem Leser keinen Briefroman im üblichen Sinne des Wortes zu bieten, in dem der Protagonist, von seiner brennenden Leidenschaft getrieben, nur einen verzweifelten Ausweg aus der Unmöglichkeit sieht, seine Wünsche zu verwirklichen. Ganz im Gegenteil: Indem Valera mit der Gattung experimentiert und ihre Grundstrukturen verändert, schreibt er einen echten Bildungsroman, in dem er, wie Goethe mit seinem *Wilhelm Meister*, seinen Protagonisten zu einem glücklichen Leben im Rahmen der Ehe führt, nachdem es ihm gelungen ist, den Bildungsweg durchzumachen, auf dem er den Streit mit der Außenwelt überwindet – im Gegensatz zu dem, was ihm der Rückzug aus der geistigen Welt bis dahin gebracht hatte.

In diesem Experiment mit dem Bildungsroman erweist sich die epistolare Technik als ideal für einen Roman, in dem das psychologische Element, d. i. die innere Entwicklung der Figur, gegenüber der Handlung im Vordergrund steht. Die enthaltenen Briefe spielen insofern eine wichtige Rolle, zwischen den Verliebten gerade dadurch Gestalt annimmt, und die allmähliche Veränderung des existenziellen Bewusstseins des Protagonisten gleichzeitig spürbar wird. Im Gegensatz zu ihren Vorgängern lernen wir Pepita jedoch nicht durch Briefe aus eigener Hand kennen, sondern durch diejenigen, die Don Luis schreibt und in denen sie allmählich zum Mittelpunkt wird. Ist es also im ersten Teil Don Luis, der seinen Gefühlen und Zweifeln freien Lauf lässt, so ist es im zweiten

52 Valera (s. Anm. 49), S. 199.

53 Die Arbeit von Frank Durand: Valera, narrador irónico. In: *Ínsula* 360 (1976), S. 3, weist in diese Richtung. Zu bedenken ist auch, dass Valera auf die Erzähltradition von Cervantes, auf seine Metafiktionen und auf die Unzuverlässigkeit seiner Erzähler anspielt.

Teil Pepita, die dem Pfarrer in der Beichte ihre edelsten Gefühle, ihre Liebe und ihre Leidenschaft offenbart, unfähig, sich der erhabenen Askese zu unterwerfen, die ihr von dem religiösen Mann empfohlen wird. An diesem Punkt erweist sich Pepita gegen ihre Vorgängerinnen als eine durchaus moderne Frau, sodass ihr entscheidendes Gespräch mit Don Luis als eine ungeheuer kühne und moderne Liebeserklärung angesehen werden muss.<sup>54</sup>

Briefe sind aber nicht nur das formale Element, durch das die Handlung übertragen und die psychologische Entwicklung der Figuren begleitet wird, sondern auch ein besonderer Stützpunkt im Rahmen der fiktionalen Realität des Romans. Sie sind, kurz gesagt, das Hauptobjekt des Romans: Auf sie wird immer wieder Bezug genommen und auf sehr unterschiedliche Weise mit ihnen umgegangen, denn sie werden geschrieben, gelesen und sogar vor lauter Angst versteckt, dass irgendjemand Unberechtigtes sie zu Gesicht bekommen könnte („Ich verbarg diesen Brief als ob es ein Verbrechen wäre, Ihnen zu schreiben“<sup>55</sup>). Daraus kann man leicht interpretieren, dass Briefe an sich etwas Wichtiges verstecken: In ihnen beschreiben sich ihre Autoren so, wie sie wirklich sind, ohne sich verstellen zu müssen.<sup>56</sup>

Die Schreibenden wissen, dass sie dem Empfänger durch ihre Briefe und je nach der darin verwendeten Darstellungsform einen sehr intimen Teil ihres Gemütszustandes vermitteln, ohne dass sie unbedingt direkt darauf Bezug nehmen müssen, wie Don Luis selbst ab und zu feststellt,<sup>57</sup> da er sich selbst in Wirklichkeit nicht kennt. Im Gegenteil hat der Leser die Möglichkeit, ihn beim Lesen seiner Briefe kennenzulernen, wie es auch mit den Gefühlen der anderen Figuren geschieht, die der Leser vor Don Luis selbst kennenlernt.

Valeras Roman wählt einen wertherschen Ansatz für den Tod durch Liebe, so dass der Protagonist in einen Zweikampf um die Ehre der Frau, die er liebt, verwickelt wird. Wie ein unerfahrener Schütze wird Don Luis verwundet und gesteht seinem Vater seine Gefühle. Don Pedro verzichtet also auf eine mögliche

54 Vgl. in diesem Zusammenhang Carmen Bravo Villasante: *Pepita Jiménez, mujer actual*. Madrid: Fundación Universitaria Española 1976, S. 11: „Diese Aufstiegsposition, diese entschlossene Bewegung, dieser Angriff der Eroberung ist es, was der Figur von Pepita Jiménez Modernität verleiht, was sie zu einer modernen Frau macht. Pepita Jiménez ist keine statische Figur, sie ist eine dynamische Frau“ (Übers. IH).

55 Valera (s. Anm. 49), S. 111.

56 Im Fall von Richardsons Werk werden Briefe sogar gestohlen. Siehe hierzu Roy Rousell: *Reflections on the Letter: The Reconciliation of Distance and Presence in Pamela*. In: *Journal of English Literary History* 41 (1974), S. 375–399.

57 „Die Unordnung meiner Ideen wird ersichtlich aus der Unordnung dessen, was ich schreibe“ (Valera, s. Anm. 49, S. 110). In dem Kapitel, das sich mit der Dynamik der Romanschließung als bedeutungsvoller Prozess befasst, betont Altman zu Recht, dass im Falle vom Individuum, das einem enormen inneren Aufruhr ausgesetzt ist, dem Briefeschreiben erst ein Ende gesetzt wird, als dieser Aufruhr verschwindet oder unter Kontrolle gebracht wird. Genau das ist der Fall bei Don Luis (vgl. Altman, s. Anm. 45, 152).

Heirat mit Pepita, was es dem jungen Paar ermöglicht, nach der Trauung ein gemeinsames Leben zu beginnen, was Valera, der als Mann seiner Zeit überhaupt nicht an die Idee der platonischen Liebe glaubt, sehr gut entgegenkommt.<sup>58</sup>

Am Ende des Romans nimmt Valera eindeutig Bezug auf den „neuen Menschen“ und macht damit dieses biblische Ideal der Verwandlung wahr, die sich bei Don Luis vollzogen hat, nachdem er seinen besonderen Bildungsweg beschritten hat. Es ist aber ziemlich merkwürdig, dass dies in der andalusischen Provinz stattfindet, wo „niemand ein Buch, weder ein gutes noch schlechtes liest“,<sup>59</sup> da wo der Protagonist, der versucht hatte, sich seiner Leidenschaft mit der Lektüre religiöser Texte zu entziehen, zu lesen aufhört und zu lieben beginnt. Nur auf diese Weise erkennt er den Irrtum seiner früheren Lektüren, da er „die Andachtsbücher gelesen wie Einer, der Romane liest, und sich aus ihnen seinen albernem Roman von Missionen und Betrachtungen geschmiedet hatte“.<sup>60</sup>

Es ist gut möglich, dass sich hinter dieser Anspielung auf das Landleben ein Hinweis auf einen anderen großen, von Valera bewunderten Autor versteckt: Cervantes.<sup>61</sup> Nachdem er erkannt hat, dass er „den Fallstricken der irdischen Liebe zu widerstehen vermocht“,<sup>62</sup> erinnert sich sein Protagonist an etwas, was er in Cervantes' großem Roman gelesen hat: Eine Anspielung, welche die Möglichkeit offen lässt, das verlorene goldene Zeitalter auf der Erde zu

58 Eine Idee, die er dem Protagonisten seines Romans *Genio y figura* (1897) in den Mund legt: „Ich kann die Existenz dessen, was man platonische Liebe nennt, weder leugnen noch bejahen; aber wenn es sie gibt, finde ich in ihr, solange wir dieses sterbliche Leben leben und eine Seele im Körper haben, und wenn die, die sich lieben, Frau und Mann sind, etwas Unvollständiges und sogar Ungeheuerliches“. Juan Valera: *Genio y figura*. Hrsg. von Cyrus de Coster. Madrid: Cátedra 1975, S. 227–228 (Übers. IH).

59 Valera (s. Anm. 49), S. 20.

60 Valera (s. Anm. 49), S. 191. Das Interesse des Protagonisten an der Lektüre als wichtigstes Instrument zur Bildung des Individuums zeigt sich auch in seinem Interesse an der Bildung der Frau, in die er sich verliebt: „Ich weiß nicht, welche Bücher Pepita Jiménez gelesen, noch welche Bildung sie hat; [...]“ (Valera, s. Anm. 49, S. 47). Als guter Leser, weiß er, dass die vom Individuum gelesenen Bücher jeweils von seiner Art des Fühlens, Denkens und Handelns zeugen.

61 Dass sich Valera des wertvollen Beitrags von Cervantes in der Entwicklung des Romans als literarische Gattung bewusst ist, zeigt sich in der ‚Hommage‘, die er ihm durch die Verwendung eines parodistischen Stils erweist, dessen Syntax, Semantik und Rhetorik an Cervantes' Prosa erinnern. Dies wurde von R. E. Lott in *Pepita Jiménez and Don Quijote: a Structural Comparison*. In: *Hispania* 45 (1962), S. 395–401 nachgewiesen. Siehe auch Stephen Gilman: *Galdós and the art of the European Novel: 1867–1887*. Princeton: Princeton UP 1981, S. 165–166: „[T]he genuine Cervantine fecundation of the Spanish novel came from abroad“. In diesem Fall durch Goethe und den Einfluss seines Werthers, auch wenn Valera, ein glühender Verehrer des deutschen Autors, auch ein Bewunderer von Cervantes war.

62 Valera (s. Anm. 49), S. 204.

rekonstruieren – vielleicht der Grund dafür, dass Valera seinen Roman in der Umgebung dieses Landlebens ansiedelt:<sup>63</sup>

Don Luis dachte alsbald daran, an die Stelle des alten, erhabenen Ideales ein anderes niedriges und leichteres zu setzen. Und obschon er sich des Don Quijote erinnerte, als er, besiegt vom *caballero de la Blanca Luna*, sich bestimmte Hirt zu werden, nachdem er die Wirkung verflucht, die der Spott auf ihn machte, dachte er nur daran, mit Pepita Jimenez in unserem prosaischen und ungläubigen Zeitalter das glückliche Zeitalter und das fromme Beispiel von Philemon und Baucis zu erneuern, ein Muster patriarchalischen Lebens in jenen reizenden Gefilden wehend; [...]<sup>64</sup>

Im klassischen Bildungsroman wird der Protagonist mit einer Reihe von Ereignissen konfrontiert, die für seine persönliche Entwicklung von Bedeutung sind. Danach trifft er Entscheidungen, die für seine spätere Eingliederung in die ländliche oder städtische Gesellschaft von grundlegender Bedeutung sind, auch wenn er das nicht selber entscheidet. Der Ausbildungsprozess ist ein gelenkter, von Anfang an festgelegter Prozess, der den freien Willen des jungen Menschen in der Ausbildung einschränkt. Die inneren Berufungs- und Sozialisierungskonflikte, die Don Luis in seiner Jugend erlebt hat, und seine mangelnde Erfahrung mit der ihm völlig fremden Außenwelt, führen zu seiner positiven Assimilation in die Gemeinschaft: Als die Dorfbewohner von seinem Wunsch erfahren, den Ort zu verlassen, um der Gefahr zu entgehen, von seiner Berufung abzuweichen, wird er sofort von ihnen integriert und dort abgehalten, indem sie ihn dazu ermutigen, an ihrem Alltag teilzunehmen (Spaziergänge, Versammlungen, Treffen im Kasino, Reiten usw.). Dass er das nicht selbst entscheidet, nähert ihn von dieser Seite auch an die Figur Wilhelm Meisters.

Valeras Experimente mit den Erzählinstanzen und mit einer Prosagattung, die für erschöpft gehalten wurde, zeugen von der innovativen Qualität seines

63 Valera mochte das Landleben überhaupt nicht, wie er in einem Brief an einen anderen Schriftsteller, Narciso Campillo, vom 25. Juli 1862 deutlich machte: „Die spanische Landschaft ist sehr hässlich, weil die Zivilisation sie noch nicht zu verschönern wusste und sie ihrer primitiven Pracht beraubt hat. [...] Die Poesie verlangt eine Landschaft wie die englische, die durch Kunst, Industrie und das in ihre Poetisierung investierte Kapital für sie vorbereitet und fähig gemacht wurde, oder eine Landschaft, die die Hand des Menschen noch nicht oder kaum berührt hat, wie die Urwälder Brasiliens oder die Pampa von Buenos Aires“ (Juan Valera: *Cartas inéditas*. In: *Revista de la Biblioteca, Archivo y Museo del Ayuntamiento de Madrid* 1925, Bd. II, S. 83–109, hier S. 86. Übers. IH). Wahrscheinlich aus diesem Grund nimmt die Landschaft eine unmerkabare Stelle ein. Das Dorf steht eigentlich nicht im Mittelpunkt, sondern seine Bewohner: »Valeras ländliche Landschaft ist eine menschliche Landschaft« (José F. Montesinos: *Valera o la ficción libre*. Madrid: Castalia 1969, S. 101. Übers. IH).

64 Valera (s. Anm. 49), S. 205–206.

literarischen Schaffens sowie von seinem großen Interesse am Roman als literarische Gattung schlechthin, die sich am besten eignet, dem Empfinden seiner Zeit Ausdruck zu verleihen. In einem der Ausgabe von 1875 beigegeführten Prolog erklärt Valera, dass ein guter Roman in der Lage sein muss, mehr als die prosaischen Aspekte des Lebens widerzuspiegeln: „[...] ein schöner Roman muss Poesie sein und nicht Stoff; das heißt, er muss die Dinge nicht so malen, wie sie sind, sondern schöner als sie sind, und sie mit einem Licht beleuchten, das einen gewissen Zauber hat“.<sup>65</sup> Gerade mit *Pepita Jiménez*, einem Briefroman voller Poesie, aktualisiert Valera das Werk eines von ihm sehr bewunderten, den meisten spanischen Intellektuellen der Zeit praktisch noch unbekanntem Autor, und legt damit ein beispielhaftes Zeugnis dafür ab, dass die Poetik des modernen Romans ohne Goethes Werk absolut undenkbar ist.<sup>66</sup>

65 Juan Valera: *Pepita Jiménez y cuentos y romances*. Madrid: A. de Carlos e Hijo 1875, S. 219. Übers. IH.

66 Valeras Roman wurde schnell ins Deutsche übersetzt, ein Beweis dafür, dass er zu dem Geschmack der Leser im deutschsprachigen Raum passte, wo der Bildungsroman auch am Ende des Jahrhunderts noch eine wichtige Rolle spielte. Johann Fastenraths Version wurde 1882 von Wilhelm Friedrich in Leipzig unter dem Titel *Pepita Jiménez: Andalusischer Roman* veröffentlicht. Im selben Jahr erschien die Fassung von Pauline Schanz unter dem Titel *Pepita Jiménez. Ein andalusischer Roman* bei Auerbach in Berlin. Zwei Jahre später, 1884, veröffentlichte Wilhelm Lange eine dritte Fassung, ebenfalls in Leipzig.

