

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: - (1992)

Heft: 15

Artikel: 'Discours de la passion' als Selbstaussage : Goethe, Die Leiden des jungen Werther, Rousseau, Julie ou la Nouvelle Héloïse, Richardson, Pamela

Autor: Corbineau-Hoffmann, Angelika

DOI: <https://doi.org/10.5169/seals-1006621>

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist die Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften. 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. [Siehe Rechtliche Hinweise.](#)

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. [Voir Informations légales.](#)

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. [See Legal notice.](#)

Download PDF: 13.05.2025

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

**'DISCOURS DE LA PASSION' ALS SELBSTAUSSAGE:
GOETHE, DIE LEIDEN DES JUNGEN WERTHER,
ROUSSEAU, JULIE OU LA NOUVELLE HÉLOÏSE,
RICHARDSON, PAMELA.**

„Give me that man“, sagt Hamlet im Vorfeld der entlarvenden Theater-
szene, „that is not passion's slave“¹. Für die furchtbaren Folgen der Lei-
denschaft und für die Leiden der von ihr Betroffenen bietet die Literatur
schon seit ihren Anfängen sprechende Beispiele: den zerstörerischen
Zorn Achills, die Selbstzerfleischungen der Atriden, Medeas Haß. Eine
Literaturgeschichte der Leidenschaft – aus verständlichen Gründen noch
ungeschrieben² – müßte jene fatale Verkettung ans Licht bringen, die La
Rochefoucauld im Herzen des Menschen zu erkennen glaubt: „Il y a
dans le coeur de l'homme une génération perpétuelle de passions; en
sorte que la ruine de l'une est presque toujours l'établissement de
l'autre.“³ Der einen Leidenschaft entronnen, verfällt der Mensch in die
nächste: „une passion se guérit par une autre.“⁴ Ein solcherart zynischer
Trost, in dem die traditionelle Ablehnung der Leidenschaften und
Affekte von Seiten der Moralphilosophie noch nachklingt⁵, scheint von

1 *The Riverside Shakespeare*, Boston, 1974, p. 1162 (= III, 2).

2 Ansätze hierzu bieten Linda S. Kauffman, *Discourses of desire. Gender, genre, and epistolary fictions*, Ithaca and London, Cornell UP, 1986 und Wolfgang Matzat, *Diskursgeschichte der Leidenschaft. Zur Affektmodellierung im französischen Roman von Rousseau bis Balzac*, Tübingen, 1990. Matzat folgt methodologisch vor allem Foucault; seine Darstellung der *Nouvelle Héloïse* hebt weniger auf den prekären Status des Diskurses ab, als es in den folgenden Analysen geschehen wird.

3 *Réflexions morales* (nach der Edition von 1678), nr. 9. *Maximes*, éd. J. Truchet, Paris, 1967, p. 9.

4 Dieser Text stammt, so weit ich es ermitteln konnte, wohl nicht von La Rochefoucauld. Er ist enthalten in: *Les Pensées et maximes et réflexions morales de François VI, duc de La Rochefoucauld*, Paris, 1777, p. 336.

5 Cf. J. Lanz, Art. „Affekt“ in: *Historisches Wörterbuch der Philosophie*, hrsg. von J. Ritter und K. Gründer, vol. 1, Basel, 1971. Für die im folgenden von uns zu behandelnde Zeit stellt J. Lanz eine positive Umwertung der Leidenschaften fest (vgl. Abs. 3).

ferne der höhnisch-wissenden Aufforderung Hamlets verwandt – so wenig wie den leidenschaftslosen Menschen gibt es eine Heilung von den Leidenschaften⁶. Bei Shakespeare wie bei La Rochefoucauld steht – ungeachtet der offenkundigen Unterschiede zwischen beiden Texten – die Sprache auf einer Metaebene: in der Divergenz zwischen Gesagtem und Gemeintem decouvriert sie die Fatalität der Leidenschaft und deren heillose Omnipräsenz. Tendiert das Sprechen über die ‘passions’ zur Uneigentlichkeit, so verfängt sich der unmittelbare Ausdruck der Leidenschaft selbst in der Paradoxie: „Die Leidenschaft“, schreibt Goethe in den *Maximen und Reflexionen*, „erhöht und mildert sich durchs Bekennen“⁷.

In der berühmten Bekenntnisszene des ersten Aktes sucht Racines Phèdre zu sagen, was sie kaum zu denken wagt. Oenones Aufforderung „Parlez, je vous écoute“ beantwortet Phèdre ausweichend und à part: „O ciel, que vais-je lui dire? Et par où commencer?“⁸ Und kaum hat Phädra mit „O haine de Vénus! ô fatale colère!“ beschwörend zur Sprache gefunden, kaum hat sie „de l’amour toutes les fureurs“ eingestanden, verschweigt sie den Namen des Geliebten. Dem wiederholten „J’aime“, dem zweifachen, aber darum nicht erfolgreicherem Versuch, dem eigenen Gefühl das Objekt zuzuordnen, folgt Schweigen... Erst Oenone nennt, Phädras Tabu brechend, den Namen Hippolyte. Darauf Phädra: „C’est toi qui l’as nommé.“⁹ Das bei geringstem Vokabular so sprachgewaltige Theater Racines ist kaum der Ort des Verschweigens. Um so mehr mag es überraschen, daß Phèdre unter dem Druck ihrer Passion den sonst so souveränen Diskurs Racines zum Innehalten, ja fast zum Ersticken bringt. Phèdre ist außer sich und deshalb der Sprache nicht mächtig. Ihre

6 Die Liebe ist eine Leidenschaft, vielleicht die schlimmste, wie La Rochefoucauld suggeriert, aber gewiß nicht die einzige; cf. éd. cit. (Anm. 3), p. 206 (= Réfl. 12). Insofern ist es einleuchtend, daß nicht nur die Erscheinungsformen der Liebesleidenschaft erfaßt werden, sondern daß man auch auf Heilung des Leidens sinnt; so z.B. die anonyme Schrift *De la passion de l’amour, de ses causes & des remèdes qu’il y faut apporter, en la considérant comme maladie*, Paris, 1782.

7 *Goethes Werke*, Hamburger Ausgabe in 14 Bänden, vol. XII, Hamburg, 1953, p. 534 (= Nr. 1554).

8 *Théâtre complet*, éd. M. Rat, Paris, 1960, p. 550 (= I, 2). Valéry schreibt über Phèdre: „L’oeuvre se réduit dans le souvenir à un monologue; et passe en moi de l’état dramatique initial à l’état lyrique pur, – car le lyrisme n’est que la transfiguration d’un monologue.“ *Oeuvres*, éd. J. Huytier, Paris, 1957, I, p. 550.

9 *Phèdre*, éd. cit., p. 551.

von ihr selbst als inzestuös bezeichnete Leidenschaft durchbricht die Konventionen und verletzt jene bienséance, die Phèdre nur durch ihren Freitod wiederherstellen kann¹⁰.

Die Racinesche Szene erlaubt Vermutungen, die zunächst hypothetisch die kommenden Gedanken begleiten sollen. Leidenschaft und Diskurs scheinen in einer Spannungsrelation zu stehen: nichts ist weniger selbstverständlich als das Sprechen über die Leidenschaft, genauer: über die eigene Leidenschaft. In welcher schrecklichen Unordnung Phèdre durch ihre fatale Neigung zu Hippolyte gestürzt wurde, geht aus dem Anfang der Szene hervor. Leidenschaft bedeutet nicht nur Gefährdung des 'ordre', sondern auch tendenziell die Auflösung der Person. Zersplitterung der Sprache und Zerschlagung des 'geordneten' Diskurses gehen damit fast zwangsläufig einher: eine zerfallende oder schon zerstörte persönliche Identität gefährdet auch die Identität des Diskurses¹¹.

Richardsons *Pamela*, Rousseaus *Julie* und Goethes *Werther* haben ungeachtet ihrer Unterschiede von Entstehungsort, Sprache und Entstehungszeit die Gattung des Briefromans gemeinsam, der Selbstaussagen

10 Bezeichnenderweise ist Phädras letztes Wort „pureté“. Die Problematik der Leidenschaften ist dem 'grand siècle' gegenwärtig (cf. Matzat, *op. cit.*, bes. pp. 19 sqq. und den Artikel 'passion' von Georges Matoré in: *Dictionnaire du Grand siècle*, sous la direction de François Bluche, Paris, 1991). Obwohl Phädras Tod der Logik des Tragischen gehorcht, wirkt in ihm die traditionelle Ablehnung der 'passiones' nach. Selbst die Komödie, inhaltlich und gattungspoetologisch in vielem freier als die Tragödie, schließt sich dem Bann der Leidenschaften an (cf. den Beitrag von Marco Baschera in diesem Band).

11 Die Untersuchung von Matzat (cf. Anm. 1) basiert auf dem Diskursbegriff Foucaults. Es fragt sich allerdings, ob dieser geeignet ist, die Besonderheit der Leidenschaft und ihrer Aussage zu erfassen, denn für Foucault sind Diskurse gesellschaftlich normiert und gesteuert, die Leidenschaft jedoch versteht sich in den zu betrachtenden Texten als subjektiv und individuell, was sie in eine Gegenposition zur Gesellschaft bringt. Saussures Verständnis von 'discours', der gleichsam als Schaltstelle zwischen dem Regelsystem der 'langue' und der Vielfalt der 'paroles' fungiert, ermöglicht eine Beschreibung diskursiver Verfahrensweisen in Abgrenzung gegen soziale Normen. (Cf. J. Starobinski, *Les Mots sous les mots. Les anagrammes de Ferdinand de Saussure*, Paris, 1971, bes. pp. 14 sqq.). Deswegen folge ich bei den kommenden Analysen dem Saussureschen Diskurs-Begriff bzw. dessen Weiterentwicklung im Rahmen der linguistischen 'discourse analysis'.

ermöglicht und sie mit der Fiktion der Authentizität versieht¹². Ihre von Leidenschaft ergriffenen Figuren stehen in flagrantem Gegensatz zu den gesellschaftlichen Normen: 'passion'¹³ bedeutet hier Abgrenzung gegenüber der Normalität und Ausgrenzung aus der Gesellschaft. Bei Richardson, Rousseau und Goethe hat die Liebe einen leidenschaftlichen Gegenspieler in der bürgerlichen Moral. Der Diskurs der Leidenschaft wird von einer Gegenrede begleitet oder auch durchkreuzt, die ihn immer wieder zu marginalisieren versucht. In einem dramatischen Dialog streiten der 'discours de la passion' und der 'discours de la raison' – zu entscheiden, wer recht behält, müßte bedeuten, eben jene Perspektivierung wieder aufzuheben, die doch der Briefroman gerade ermöglicht. Dieser entstand nicht von ungefähr in einer Epoche, die den Zerfall der ständischen Sozialordnung und das Heraufkommen der bürgerlichen Gesellschaft erlebte¹⁴. In *Liebe als Passion* führt Luhmann aus, mit dem Ende der Ständegesellschaft entstehe die Idee von der Einzigartigkeit des Individuums, das sich einen intim-vertrauten Kommunikationsraum und eine eigene Sprache zu schaffen suche¹⁵. Beides ermöglicht der Brief-

- 12 Obwohl *Pamela* und *Werther* gemeinhin dieser Gattung zugerechnet werden, zeigen sie, im Gegensatz zu Rousseaus *Nouvelle Héloïse*, die durchgängig den Korrespondenz-Charakter bewahrt, über weite Strecken die monologische Form der individuellen Chronik bzw. der Tagebuchaufzeichnung. Es geht in der folgenden Darstellung nicht um die alle drei Texte verbindenden historischen Filiationen; cf. dazu Erich Schmidt, *Richardson, Rousseau und Goethe*, Jena, 1875 (Nachdr. 1924) sowie Maurice R. Funke, *From Saint to Psychotic. The Crisis of Human Identity in the late 18th Century. A Comparative Study of Clarissa, La Nouvelle Héloïse, Die Leiden des jungen Werther*, New York, Frankfurt am Main, 1983.
- 13 Es läßt sich nicht immer vermeiden, auf die Bezeichnung 'passio' zurückzugreifen. Seit im 18. Jahrhundert 'Gefühl' (sentiment) eine eigene Kategorie des Seelenlebens wurde, ging der 'Leidensaspekt' der Leidenschaft sprachlich und bewußtseinsmäßig verloren. Cf. hierzu die kenntnisreiche und bis heute umfassendste Darstellung von Erich Lerch, „Passion und Gefühl“, in: *Archivum Romanicum*, 22, 2.3, 1938, pp. 320-349.
- 14 Dieser Vorgang ist allzu bekannt, als daß er noch der Darstellung bedürfte; cf. Jürgen Habermas, *Strukturwandel der Öffentlichkeit*, 1972⁵ (zuerst 1962), bes. pp. 28 sqq. sowie Niklas Luhmann, *Gesellschaftsstruktur und Semantik. Studien zur Wissenssoziologie der modernen Gesellschaft*, 2 vols., Frankfurt am Main, 1980, bes. I, pp. 82 sqq und 90 sqq.
- 15 Luhmann, *Liebe als Passion. Zur Codierung von Intimität*, Frankfurt am Main, 1984⁴, pp. 153 sqq. Die von Luhmann in diesem Zusammenhang dargestellte Inkommunikabilität wird im folgenden unter diskurstypologischem Aspekt zu reflektieren sein.

roman. Da außerdem und nicht minder folgerichtig die neue Gesellschaftsform zur Herausbildung eines Gefühlswortschatzes führt, scheinen die Rahmenbedingungen ideal zu sein für den 'discours de la passion' als Selbstaussage¹⁶.

*
* *
*

„Wilhelm, ich weiß oft nicht, ob ich auf der Welt bin“, bekennt Werther dem Freund¹⁷. Diese Unsicherheit über den Raum weitet sich in eine Ungewißheit aus, die das eigene Ich betrifft – es wird fremd und erschreckend: „Was ist das, mein Lieber? Ich erschrecke vor mir selbst! [...]“¹⁸ Mit seinem räumlichen Halt verliert das Ich auch die Verwurzelung in sich selbst, so daß die Wahrnehmung der eigenen Person einen Unbekannten zum Vorschein bringt – das Ich ist ein anderer. Die sich ankündigende Spaltung, schon ein Vorbote des späteren, romantischen Doppelgängermotivs, läßt die historisch eben beginnende Freiheit und Autonomie des Individuums als prekär erscheinen: wie soll jemand handeln und sich subjektiv äußern, der seiner selbst nicht sicher ist?¹⁹ Wo die Konturen des Ich und der Welt gleichermaßen verschwimmen, gewinnen andere Mächte an Einfluß, und sei es nur, um das Unverständliche auf eine Ursache zurückzuführen: „Und nun, Träume! O wie wahr fühlten die Menschen, die so widersprechende Wirkungen fremden Mächten zuschrieben!“²⁰ Das Psychogramm der Leidenschaft wird zum

16 Vgl. Ludwig Jäger, „Ist Liebe nur ein Wort? Anmerkungen zur Bedeutungsgeschichte eines Gefühlswortes“, in: *Eros – Liebe – Leidenschaft*, Ringvorlesung der Philos. Fak. der RWTH Aachen, hrsg. von Kaspar H. Spinner und Frank-Rutger Hausmann, Bonn, 1988, pp. 114-131; ferner die statistische Untersuchung *Le Vocabulaire du sentiment dans l'oeuvre de J.J. Rousseau*, sous la dir. de Michel Gilot et Jean Sgard, Genève et Paris, 1980. Die Dissertation von Klaus Lappe geht anhand von deutschen Beispielen eigens auf die Sprachskepsis der Empfindsamkeit ein: *Studien zum Wortschatz empfindsamer Prosa*, Diss. Saarbrücken, 1970, pp. 165-208.

17 *Goethes Werke*, vol. VI, ed. cit., p. 55.

18 *Ibid.*, p. 99.

19 Richard Brinckmann, „Zur Genese und Aporie des modernen Individualitätsbegriffs. Goethes *Werther* und Gottfried Arnolds *Kirchen- und Ketzerhistorie*“, in: *Wirklichkeiten*, Tübingen, 1982, pp. 91-126. „Die Subjektivität legitimiert sich in der Entgegensetzung gegen die Wirklichkeit, auf die allein sie sich mit ihrem Wollen richten kann, die sie aber verneinen muß, wenn sie sich nicht aufheben will“ (p. 126).

20 Ed. cit., p. 99

Kryptogramm des Unvertrauten, und Werthers Beteuerungen, so ehrlich sie auf der Ebene des Bewußtseins und der Absicht erscheinen mögen, offenbaren letztlich die Unmöglichkeit willentlicher Steuerung des Gefühls: „Ist nicht meine Liebe zu ihr die heiligste, reinste, brüderlichste Liebe?“²¹ Die grammatische Frageform des Satzes, vom Sprecher als rhetorische Frage gemeint, verweist in einer tieferen Sinnschicht auf die Fragwürdigkeit dieser Liebe²². Was durch die doppelte Verwendung des Begriffs ‘Liebe’ als emphatische Akzentuierung eines Gefühls in all seiner Reinheit erscheinen soll, stört schließlich die gemeinte Identität. Auf Werthers Liebe zu Lotte passen kaum die Epitheta heilig, rein, brüderlich – zumindest nicht im Sinne einer bürgerlichen Liebes- und Ehemoral. Wie die Person, spaltet sich auch ihre Liebe, und die Identität des Begriffs verschleiert, daß in Wahrheit seine Inhalte divergieren. Wo das Ich vor sich selbst erschrickt und seines Ortes in der Welt nicht mehr gewiß ist, scheint eine letzte, eher intuitive Sicherheit den Verfremdungen stand zu halten: eine Einsicht in die impliziten Sinngehalte des Diskurses. Auf die Frage, ob denn seine Liebe zu Lotte nicht die unschuldigste sei, läßt Werther eine weitere, zunächst scheinbar ebenso rhetorische Frage folgen: „Habe ich jemals einen strafbaren Wunsch in meiner Seele gefühlt?“²³ Eine explizite Antwort gibt Werther zwar nicht, doch der in Gedankenstrichen stehende Satz: „– Ich will nicht beteuern –“ artikuliert die Zweifel des Sprechenden und offenbart, zumindest im Blick des Lesers, die Täuschungen der Fragen. Ist nichts mehr sicher in

21 *Ibid.*

22 Solche Beobachtungen fordern eine psychoanalytische Betrachtungsweise geradezu heraus. Ob allerdings Werthers Problematik (diejenige einer trotz aller historischen Bezüge doch fiktiven Figur) in der zu starken Mutterbindung aufgeht, die Helmut Schmiedt gleichsam als Quelle des Leidens ausmachen zu können glaubt, scheint mir deshalb zweifelhaft, weil *Werther* offensichtlich auch den gesellschaftlichen und naturhaften Kontext thematisiert (eine stark rousseauistische Perspektive). Ferner werden mit einer so engen Deutung die intertextuellen Bezüge im *Werther* generell eskamotiert. (Cf. „Woran scheidet Werther?“ in: „*Wie froh bin ich, daß ich weg bin!*“ *Goethes Roman „Die Leiden des jungen Werther“ in literaturpsychologischer Sicht*, hrsg. von H. Schmiedt, Würzburg, 1989, pp. 147-172.)

23 Ed. cit., p. 99

der inneren Bewegtheit der Leidenschaft, bietet die Sprache dennoch jenen minimalen Halt, der momenthaft Luzidität ermöglicht²⁴.

Doch auch der Blick auf den eigenen Diskurs ist ein verfremdeter, da er die Person nicht mit ihrer Entäußerung zu verbinden vermag – die Sprache trennt sich von ihrem personalen Ursprung, denn das Ich verliert seine Identität. „Ich weiß nie, wie mir ist, wenn ich bei ihr bin“, bekennt Werther mit einer an die Alltagssprache erinnernden Schlichtheit. Doch schon im nächsten Satz macht Werther den Versuch einer Beschreibung: „es ist, als wenn die Seele sich mir in allen Nerven umkehrte.“²⁵ Für das ereignishafte Beisammensein mit der Geliebten gibt es keinen Begriff, nur einen Vergleich²⁶. Werthers Wendung von den umgekehrten, das heißt: umgestülpten Nerven betrifft die psychische Verfassung des Liebenden nicht minder als den Diskurs der Leidenschaft. Wenn das Ich ein anderes wird, die Welt schwimmt, wird der ‘discours de la passion’ zu einem discours à rebours: er beschreibt nicht Fakten, Zuständlichkeiten oder Handlungen, sondern zeichnet eine Dynamik nach, die Normalität aufhebt. Durch seinen Gegenstand findet der Diskurs zu jener Bewegung zurück, mit der er das Regelsystem der langue ‘diskursiv’ in einen gegebenen Text oder eine Textklasse überträgt. Bedingt traditionell das Fortschreiten des Diskurses eine Entfaltung von Sinn, der Diskurs selbst eine Organisation von Bedeutung, so ist diese semantische Ebene im ‘discours de la passion’ kaum eindeutig etabliert. Was Werther

24 Es gibt im *Werther* zahlreiche Stellen, in denen die Literatur selbst zum Thema gemacht wird, darunter die Minimalkommunikation zwischen Werther und Lotte durch den Namen Klopstock. Werthers Tendenz zum Rückzug läßt sich deuten als Zeichen für die Flucht in das Schreiben gleichsam als sprachliche (Ersatz-)Handlung. Philippe Forget geht dieser Tendenz nach („Aus der Seele geschrie(b)en? Zur Problematik des Schreibens (écriture) in Goethes *Werther*“, in: Id., hrsg., *Text und Interpretation*, München, 1984, pp. 130-180). Wenn er jedoch den Buchstaben ‘B’ als Signifikanten der Schrift (écriture) interpretiert (so p. 139 u.ö.), erscheint die Ausschließlichkeit der Zuordnung problematisch.

25 Ed. cit., p. 39.

26 Trotz der eindringlichen Analyse von Maximilian Nutz („Die Sprachlosigkeit des erregten Gefühls. Zur Problematik der Verständigung in Goethes *Werther* und seiner Rezeption“, in: *Literatur für Leser*, 1982(4), pp. 217-229) scheint mir das Problem Werthers nicht nur in der Verständigung zu liegen, sondern schon im Ausdruck selbst. Die von Nutz zu Recht hervorgehobene „Schwierigkeit, einen literarischen Diskurs auf dem Gefühl zu fundieren“ (p. 218) und „die Besonderheit des Gefühls überhaupt mitzuteilen“ (p. 219) setzt m.E. schon früher an, nämlich bei der Sprachgebung. Insofern wäre auch die Einsicht von Nutz in die ‘monologische Sprachpotenz’ Werthers zu relativieren (cf. p. 225).

empfindet, kommt oftmals nur in der Negation zum Ausdruck, genauer: in der Verneinung des Ausdrucks selbst: „ich kann es dir nicht ausdrücken.“²⁷ Der Diskurs der Leidenschaften gerät zu einer Rede über das Unsagbare – kaum verwunderlich, daß sie zu keiner Ordnung im Sinne eines speech act mehr vordringt. Elliptische Sätze erweisen das Sprechen als einen Handlungersatz, der hinwegeilend die Aussage gar nicht vollenden kann:

Ach Wilhelm! Wozu mich mein Herz oft drängt! – Wenn ich bei ihr gesessen bin, zwei, drei Stunden [...] und nun nach und nach alle meine Sinne aufgespannt werden, mir es düster vor Augen wird, ich kaum noch höre, und es mich an der Gurgel faßt wie ein Meuchelmörder, dann mein Herz in wilden Schlägen den bedrängten Sinnen Luft zu machen sucht und ihre Verwirrung nur vermehrt – Wilhelm [...].²⁸

Der Text gelangt an dieser Stelle zu keinem Ende, weil er sich ebenso losreißen muß wie Werther selbst und dies so wenig kann wie er. Figur und Diskurs eilen in Personalunion hinweg und wollen doch bleiben. Am Ziel ist Werther erst im Tod, und was der Roman über diesen hinaus noch sagt, ist wie ein Nachklang²⁹. Weder Werther noch sein Diskurs dürfen sprechen, worüber sie sprechen wollen. Das Leiden von Werthers Leidenschaft ist eine Liebe, die in den gegebenen gesellschaftlichen Konventionen keine Erfüllung erlaubt und die in den Normen der Sprache keinen Ausdruck findet.

Nun mag es, gemessen am sogenannten gesunden Menschenverstand, ein Widerspruch sein, daß die Sprachnot der Leidenschaft gleichwohl einen Roman hervorbringt – einen kurzen bei Goethe, einen ungleich umfangreicheren bei Richardson und Rousseau. Sprechen diese Texte nur über die Unmöglichkeit des Sprechens? Prousts Erzähler beueuert immer wieder, keinen Roman schreiben zu können, und Hofmannsthal entfaltet in höchster Eloquenz, wie und warum Lord Chandos verstummte: pragmatische Sprachlosigkeit generiert im Medium der Fiktion und scheinbar mühelos einen poetischen Diskurs. Doch beim

27 Ed. cit., p. 92. Diese Stelle scheint die Ausführungen von Charles Grivel zu bestätigen; cf. „La place d’amour“, in: *Le Récit amoureux*, Colloque de Cerisy, s.l.d. de Didier Coste et Michel Zérafra, Seyssel, 1984, pp. 101-127.

28 Ed. cit., p. 55.

29 Werthers Sterben nimmt noch einige Abschnitte des Romans ein, der bezeichnenderweise mit einem Satz endet, der nicht von Goethe stammt, sondern aus Kestners Bericht über den Tod Jerusalems: „Kein Geistlicher hat ihn begleitet.“ (éd. cit., 124).

'discours de la passion' hinkt der Vergleich. Seine Sprachhemmung besteht nicht im Versagen des Subjekts, sondern im Tabu des Objekts. „Ich habe kein Gebet mehr als an sie“, schreibt Werther; „meiner Einbildungskraft erscheint keine andere Gestalt als die ihrige, und alles in der Welt um mich her sehe ich nur im Verhältnisse mit ihr.“³⁰ Die Welt wird durch die Geliebte substituiert, das Ich von ihr erfüllt. Was läge näher, als über Lotte und nur über sie zu schreiben, aus der Beschwörung der Geliebten dem Ich seine Substanz, der Welt ihre Besonderheit zu verleihen? Doch im Unterschied zu Petrarca's Laura, deren Präsenz den Diskurs der *Rime* fast ganz ausfüllt³¹, steht Lotte in einer gesellschaftlichen Konstellation, die eine Verabsolutierung des Liebesobjekts im Diskurs ausschließt. Die einem anderen angehörende Frau darf weder Objekt des Begehrens noch Gegenstand des Diskurses werden. Durch dieses Tabu verschiebt sich der thematische Schwerpunkt des Romans vom Objekt auf das Subjekt, das freilich in seiner oben schon skizzierten prekären Identität den Diskurs zersetzt. Werther findet Lotte deswegen überall, weil er sie dort, wo sie ist, nicht finden darf. Im Diskurs der Leidenschaft spricht ein anderer über etwas anderes.

*
* *
*

Diese doppelte Alterität bleibt nicht ohne Folgen für die Sprache der Liebe. Durch die Verfremdungen von Subjekt und Objekt des Diskurses erhält auch dieser ein gegenüber normaler Sprachverwendung anderes Gesicht. Was als Verschiebung der Wertigkeiten und als Verlust der Ich-Identität psychologisch unter negativen Vorzeichen zu stehen scheint, bedeutet eine Befreiung des Diskurses aus dem Schema eines geregelten, eine Sachlage entfaltenden Verlaufes. In Rousseaus *Julie ou la Nouvelle Héloïse* führt die paradox-widersprüchliche seelische Verfaßtheit der Liebenden zu einer Organisation des Diskurses nach anderen Regeln. „[...] je ne voudrois point mourir“, schreibt Saint-Preux an Julie, „et toutefois je me meurs; je voudrois vivre pour vous, et c'est vous qui

30 *Ibid.*, p. 55.

31 Trotz der offenkundigen Unterschiede zwischen den *Rime* und *Werther* weist Jörg-Ulrich Fechner sehr zu Recht auf das Fortwirken petrarkistischer Züge in Goethes Roman hin: „Die alten Leiden des jungen Werthers – Goethes Roman aus petrarkistischer Sicht“, in: *arcadia*, 17, 1982, pp. 1-15.

m'ôtez la vie“³². Es bedarf nicht des Hinweises auf die zahlreichen Petrarca-Reminiszenzen in Rousseaus Roman, um passim jene Paradoxie der Leidenschaft wiederzuerkennen, die den Petrarkismus auszeichnete. Die Ebene der Intention und des Wollens steht im Widerspruch zu den tatsächlichen Handlungen oder deren Folgen; auch hier scheint, ähnlich wie in Werthers Deutungsversuch, eine fremde Macht am Werke. Obwohl die Parallelkonstruktion „Je ne voudrais point“ – „je voudrais“ Ordnung suggeriert und der Chiasmus des zweiten Halbsatzes „vivre – vie“ vs „vous c'est vous“ Harmonie und Geschlossenheit vorgaukelt, ist die gewohnte Welt aus den Fugen. So nimmt es nicht Wunder, daß auch der Diskurs aus seinem Gefüge gerät. Rousseaus poetische Prosa ließe sich, so wie es die Forschung schon versuchte³³, an zahlreichen Stellen des Romans in reimlose Verse umschreiben. Rhythmische Form jedoch nach dem Prinzip der Analogie schafft zwar eine Ordnung in der Zeit, keineswegs aber eine Ordnung im Innenraum des Ichs oder in der sozialen Konstellation. Die aufsteigende Spannungslinie der folgenden Selbstbeschreibung von Saint-Preux bewahrt, auf der semantischen Ebene nicht minder als auf der syntaktischen, ein Relikt von Diskursivität:

Tu voulois soulager mes maux? Cruelle, tu les aigris. C'est du poison que j'ai cueilli sur tes lèvres; il fermente, il embrase mon sang; il me tue, et ta pitié me fait mourir³⁴.

Ein Kuß war es, der diese tödliche Entwicklung auslöste – ein gleichsam zweifach tödliches Ergebnis, denn das Gift des Kusses und das Mitleid der Geliebten führen zu einem doppelten Tode. Die von Saint-Preux geschilderte dramatische Entwicklung und der durch sie hervorgerufene Anschein von Diskursivität brechen eben dort um, wo sie ihren syntaktisch-semantischen Höhepunkt erreichen – in „tuer“ und „mourir“. Saint-Preux schaltet hier Ursache und Wirkung gleich, übersetzt Sukzessivität in Simultaneität und konstruiert auf diese Weise den fatalen Augenblick, der Verderben bedeutet. Was er selbst an anderer Stelle „le désordre des passions violentes“³⁵ nennt, bedeutet Reversion und Aufhebung der

32 *Oeuvres complètes*, éd. Bernard Gagnebin et Marcel Raymond, Paris, 1964, vol. II, p. 54.

33 Ed. cit., pp. 1359 sqq.

34 *Ibid.*, p. 63.

35 *Ibid.*, p. 133.

Normen. Die Tendenz zum Asyndeton in Saint-Preux' Briefen, wann immer er von seiner Leidenschaft spricht, ist wie der Verzicht auf Harmonie und verbindliche Ordnung – alles gipfelt ohnehin in der so exklusiven wie unausweichlichen Präsenz der Geliebten:

Je crois te voir, te toucher, te presser contre mon sein ... objet adoré, fille enchanteresse, source de délire et de volupté³⁶.

Verlauf und Entwicklung sind für Saint-Preux nur in der Atemlosigkeit einer doppelten Klimax zu artikulieren, und der Anlaß für diese Ekstase, ein Porträt Julies³⁷, substituiert die Gegenwart der Person. Jener spannungsreiche Augenblick, der die Empfindung auf die Spitze treibt, erlaubt nicht mehr die Verbindung der Eindrücke, sondern nur noch deren stakkatohafte Additon. Das Experiment, Rousseaus Prosa in Versen übereinanderzuschichten, gewinnt vor dem Hintergrund solch erfüllter Augenblicke geradezu eine interpretatorische Logik. Im Kontext der Romanhandlung ist die leidenschaftliche Liebe zwischen Julie und Saint-Preux nicht für eine konkrete Dauer geschaffen: der Standesunterschied erlaubt keine Bindung³⁸. Wie Baudelaire einige Jahrzehnte später aus dem Moment einer flüchtigen Begegnung in „A une passante“ die Gewißheit ihrer Erfüllung in der Ewigkeit ableitet, entsteht auch für Saint-Preux aus erfüllten Augenblicken die Unvergeßlichkeit dieser Leidenschaft: „O Julie! il est des impressions éternelles que le tems ni les

36 *Ibid.*, p. 244.

37 Dieser Porträt-Passage widmet A. Kibédi Varga eine überzeugende Interpretation, derzufolge die visuelle Realität nur 'spricht', wenn sie vorher ins Wort übersetzt wurde; cf. „L'Interprétation impossible. Parler d'après une image, peindre d'après un texte“, in: *L'Interprétation détournée*, éd. L.H. Hoek, Amsterdam, 1990, pp. 13-23, hier p. 14.

38 Zumindest suggeriert dies die Ebene der 'histoire'. Schillers Äußerungen über Rousseau und dessen *Julie* kommen jedoch der Tiefenschicht des Romans sehr viel näher. Schiller zählt Rousseau zu den elegischen Dichtern; in *Julie* finde man ihn „in das Feld der Idylle entrückt.“ („Über naive und sentimentalische Dichtung“, *Sämtliche Werke*, vol. 5, hrsg. von G. Fricke und H.G. Göpfert, München, 1967⁴, p. 730.) Das ist richtig für das Ende des Romans; der Anfang jedoch steht im Zeichen der Elegie, so daß *La Nouvelle Héloïse* die beiden Untergruppen des elegischen Dichtens, die Elegie im engeren Sinne und die Idylle (cf. *ibid.*, p. 728) in sich vereinigt. Unter diesem Aspekt wäre der Liebesverzicht Julies auch ein struktureller, das Gesetz des Sentimentalischen erfüllender Systemzwang und keineswegs nur der sozial induzierte Gehorsam gegenüber dem Vater.

soins n'effaçent point.“³⁹ Der 'discours de la passion' artikuliert hier noch einmal die Paradoxie der Leidenschaft. Doch wo sich ein Mangel an Diskursivität abzeichnet, wo auch die Person aller Kontinuität der Erfahrung verlustig geht, konzipiert der Diskurs der Leidenschaft eine *andere* Ordnung. Weil die Liebe nur als erfüllter und in den Innenraum projizierter Augenblick erfahren wird, versagt sie sich der geregelten diskursiven Entwicklung. Rousseaus Tendenz zur Klimax und zu Parallelkonstruktionen bedingt fast zwangsläufig die Wiederholung identischer Satzglieder: Gleichheit der Begriffe suggeriert Kontinuität des Gefühls:

Ah! que tu le connais mal, ce coeur qui t'idolâtre! ce coeur qui vole et se prosterne sous chacun de tes pas! ce coeur qui voudroit inventer pour toi de nouveaux hommages inconnus aux mortels!⁴⁰

Wie sich der Diskurs in fast verzweifelter Wiederholung auf das eine Objekt, das eigene Herz, konzentriert, besteht die Person nur aus ihrem Gefühl. Das nicht anders als in Goethes *Werther* tabuisierte Objekt wirft den Liebenden zurück auf das eigene Ich, das sich nach dem Bilde des anderen gestaltet: „disposez de moi“, schreibt Saint-Preux an Julie, „comme d'un homme qui n'est plus rien pour lui-même, et dont tout l'être n'a de rapport qu'à vous“⁴¹. Zu einer Entfaltung der Person kommt es im Zeichen dieser Leidenschaft nicht; vielmehr entsteht das Ich bei Rousseau als 'Figur' des anderen. Die dadurch herbeigeführte Reduzierung der Person auf die Leidenschaft gestaltet auch die Welt nach dem Bilde der Geliebten: „Le monde n'est jamais divisé pour moi qu'en deux régions, celle où elle est, et celle, où elle n'est pas.“⁴² Weder das Ich noch die entsprechend den Leidenschaften *façonné*te Welt unterliegen irgendeinem Wandel; die Veränderungen in Julies Leben bleiben ohne Einfluß auf Saint-Preux' Gefühl. Als dieser mit der inzwischen verehelichten Julie an einen Ort früherer Begegnung zurückkehrt, erfaßt ihn weder Resignation noch Melancholie; vielmehr ist er der Unverbrüchlichkeit seines Gefühls gewiß und gesteht dies auch Julie ein: „O Julie, éternel charme de mon coeur! Voici les lieux où soupira jadis pour

39 Ed. cit., p. 675.

40 *Ibid.*, p. 140.

41 *Ibid.*, p. 56.

42 *Ibid.*, p. 419.

toi le plus fidelle amant du monde.“⁴³ Im weiteren entwirft er, was ihm zugleich Erinnerung und Gegenwart ist und dessen Echo in Julie er sich wünscht: die Präsenz seiner Liebe. Landschaft trägt hier die Spuren der Leidenschaft⁴⁴ und scheint bewahrt zu haben, was die Geliebte vergaß oder verdrängte – „allons-nous-en“, sagt Julie nur. Der von ihr erfüllte Ort, der „lieu si plein de vous“, führt Saint-Preux zu einer Re-Evokation der Vergangenheit, die nichts anderes ist als seine zum ‘tableau’ geronnene Gegenwart⁴⁵. Saint-Preux’ Wissen um die Veränderung der Zeit hindert nicht, daß die Konstanz seines Gefühls die Zeit zum Stillstand bringt.

Die schon genannten Analogien der Satzkonstruktionen, die Wiederholungen von Begriffen und die Variationen identischer Befindlichkeiten im Medium der Paradoxie und, rhetorisch, des Oxymorons, verweisen auf eine paratextuelle Tiefenschicht des Romans, die nicht mehr narrativ oder ‘romanhaft’ ist. An jenem Ort der Begegnung, den Saint-Preux in lyrischer Prosa beschwört und an dem Julie schweigt, hatte er damals Worte in den Fels geschnitten, Verse von Tasso und Petrarca. Sie werden an dieser Stelle nicht genannt, doch ist der Text insgesamt mit Zitaten italienischer Lyrik durchsetzt, von Petrarca, Metastasio, Tasso vor

43 *Ibid.*, p. 519.

44 Dédéyan sieht die Leidenschaft bei Rousseau in kosmischen Zusammenhängen: „Ce n’est plus du libertinage, mais une passion de la nature, une force incoercible, un élan cosmique, une ivresse primordiale, libérée des conventions, qui communique par là avec le cosmos et semble l’émanation panthéistique du dieu. Cette mystique des sens se trouve déjà dans la *Phèdre* de Racine.“ Charles Dédéyan, *Jean-Jacques Rousseau et la sensibilité littéraire à la fin du XVIII^e siècle*, Paris, 1966, p. 269. Statt an *Phèdre* wäre bei der ‘Ausdehnung’ der Leidenschaft eher an Petrarca zu denken; cf. K. Stierle, *Petrarcas Landschaften. Zur Geschichte ästhetischer Landschaftserfahrung*, Krefeld, 1979.

45 Obgleich Rousseau in der *Seconde Préface* den ‘tableau’-Begriff verwendet (éd. cit., p. 11) – als Darstellung des Allgemeinen im Unterschied zum persönlichen ‘portrait’ –, kann dieser auf die hier gegebene Situation kaum angewendet werden. In der Unmittelbarkeit eines *nunc stans* wird gleichsam die Geschichte der Person arretiert, so daß sich Saint-Preux im Bild seiner Umgebung wiederfindet oder auch: spiegelt. Dieser Vorgang ist der Funktion des Textes bei Rousseau analog, so daß die Literarisierung der Landschaft durch die lyrischen Inschriften Zeichenfunktion für den Schreibprozess bei Rousseau erlangt. In diesem Sinne argumentiert auch Susan Grayson: „Rousseau the writer sees his texts as the mirrors he never had, as the only unfailing selfobjects in his delusional system.“ „Rousseau and the Text as self“, in: *Narcissism and the Text*, Ed. by Lynne Layton and Barbara A. Schapiro, New York and London, 1986, pp. 78-96, hier p. 81.

allem⁴⁶. In Rousseaus *Nouvelle Héloïse* findet der ‘discours de la passion’, der Form des Briefromans zum Trotz, zu jener Gattung zurück, der er ursprünglich angehörte. Die Reduzierung der Person auf die Leidenschaft, das Kreisen der Sprache um wenige zentrale Begriffe, die mit den Zügen der Geliebten versehene Welt lassen den Diskurs der Leidenschaften als lyrischen Kern erscheinen, den die Handlungselemente des Romans umlagern, aber auch relativieren. Gesellschaftlich-ständische Gründe führen zur – auch räumlichen – Trennung der Liebenden, Julies Eheschließung verhindert die von Saint-Preux ersehnte Intimität, die Freundschaft mit Wolmar erscheint als die verfremdende Projektion der Liebe zu Julie. Insofern zeigt Rousseaus großer Briefroman eine den *Confessions* analoge Struktur: wie hier alle Ereignisse und Handlungen eines Lebens, so verfehlt sie sein mögen, die „bonté naturelle“ durchscheinen lassen, steht in *Julie ou la Nouvelle Héloïse* alles im Zeichen einer Leidenschaft, aus der es keinen Ausweg gibt. Der Roman aber braucht ein Ende. Goethes Werther, der sich selbst und die Welt verlor, gibt sich den Tod und macht damit den Verlust all dessen evident, was die Identität eines Menschen begründet. In Rousseaus *Nouvelle Héloïse* stirbt Julie⁴⁷. Dieses im Sinne des Barockromans ‘romaneske’ Ende ist bei aller scheinbaren Analogie zu Goethes Werther doch von anderer Art. Es beendet einen Roman, dessen zentrales Thema, die Leidenschaft Saint-Preux’, sich dem Verfließen der Zeit und dem Verlauf eines narrativen Diskurses entzieht und das deshalb den Schluß des Textes aus sich heraus gar nicht herbeiführen kann. Das Ende kommt durch ein Ereignis von außen und läßt vermuten, daß die Liebe den Tod überdauert. Bei Goethe hingegen führt eine in ihrer Identität zerstörte Person ihr eigenes Ende und, da sie die Sprecherinstanz des Textes ist, auch dessen Schluß herbei.

46 Auch das Motto des Romans stammt von Petrarca. In der *Seconde Préface* äußert sich Rousseau über das Verhältnis von echter Leidenschaft und Sprache; Fragen des Stils, der Form und des Ausdrucks haben keine Bedeutung mehr, und die Briefe werden zu Hymnen. Cf. éd. cit., p. 15. Denis de Rougemont definiert – in einer vielzitierten, aber dadurch nicht zutreffenderen Wendung – die *Nouvelle Héloïse* wie folgt: „Das ist der in Prosa umgesetzte *Canzoniere* – ein wenig verbürgerlicht.“ *Die Liebe und das Abendland*, Köln, 1966, p. 254. Diese griffige Formel übersieht m.E. zu viel, als daß sie ernsthaft diskutiert werden könnte.

47 Ursprünglich hatte Rousseau das Ende des Romans als Doppelselbstmord bzw. als gemeinsamen Unfall von Julie und Saint-Preux konzipiert; cf. éd. cit., p. XLIV.

Trotz dieses kategorialen Unterschiedes, der nur sehr indirekt mit dem Diskurs der Leidenschaft zusammenhängt, und jenseits der thematischen Gemeinsamkeiten beider Texte implizieren sowohl *Werther* als auch *Julie* neben dem eigenen 'discours de la passion' einen anderen Diskurs. Bei Goethe ist es die von Werther angefertigte Ossian-Übersetzung⁴⁸, die der ohnehin schon musikalisierten Prosa den ursprünglich lyrischen Gesang an die Seite stellt. In den Liedern des Barden erkennen beide, Lotte und Werther, ihr eigenes Leid. Doch auch jenseits dieser Identifikation in scheinbar fremder Rede wirft der lyrische Einschub ein bezeichnendes Licht auf den Diskurs der Leidenschaft. Ungeachtet aller Handlungselemente und trotz der rudimentären Diskursivität der Ereignisse sucht der 'discours de la passion' den situativen Stillstand des von Liebe erfüllten Moments. Ähnlich wie Saint-Preux, der bei aller Breite des Rousseauschen Romans in potentiell unendlicher Variation immer dasselbe sagt, konzentriert sich auch Werther im Augenblick der Klage. Die Einbeziehung fremder Diskurse – was sowohl den Ursprung als auch den Modus angeht – bedeutet letztlich die Fremdheit des 'discours de la passion' in der Romangattung. Nicht eigentlich durch das Thema der Liebe⁴⁹, sondern durch die Unwandelbarkeit der Leidenschaft, die eine identische Relevanzfigur umkreist, wird der 'discours de la passion' zu einem genuin lyrischen Diskurs, und das heißt: zu einem Anti-Diskurs⁵⁰. Zwar muß dieser, dem Verlauf der Sprache in der Zeit gehorchend, diskursiv entfaltet werden; doch diese Diskursivität bleibt gleichsam scheinhaft, weil ihr das konstitutive Moment der Entwicklung fehlt.

48 Goethe selbst übersetzte, wahrscheinlich im Herbst 1771, die Gesänge von Selma für Friederike Brion und fügte den Text in leicht überarbeiteter Form dem Roman ein. Cf. *Die Leiden des jungen Werthers*, Goethes Roman im Spiegel seiner Zeit, Kat. der Ausstellung des Goethe-Museums Düsseldorf, 1972, Kat. Nr. 166 sowie p. 179.

49 Zur Relevanz der Liebesthematik im Roman des 17. und 18. Jahrhunderts cf. James S. Munro, „Richardson, Marivaux, and the French Romance Tradition“, in: *The Modern Language Review*, 70, 1975, pp. 752-59, hier pp. 753 sqq. Die Liebe selbst, entgegen dem, was Charles Grivel ausführt, ist durchaus narrativ darstellbar (cf. oben Anm. 27); wird sie aber Leidenschaft und zudem der Selbstaussage überantwortet, problematisiert sie den Diskurs und das Individuum gleichermaßen. Daß diese Feststellung auch über die von mir behandelten Texte hinaus Gültigkeit habe, möchte ich damit freilich nicht behaupten.

50 „Die Lyrik ist wesentlich Anti-Diskurs.“ K. Stierle, „Identität des Gedichts – Hölderlin als Paradigma“, in: *Identität*, hrsg. von O. Marquard und K. Stierle, München, 1979, pp. 505-552, hier p. 514.

Durch die Zuordnung des 'discours de la passion' zum 'discours de la raison', auf dessen Ebene die Ereignisse, sofern sie soziale Bindungen betreffen, stattfinden, wird der notwendige Mangel an Diskursivität im Rahmen der Leidenschaften nur um so evidenter. Der 'discours de la passion' beschreibt eine Zuständigkeit, die sich, über das medial erforderliche Maß hinaus, gar nicht diskursiv auflösen läßt. Sowohl Werther als auch Saint-Preux stehen jeweils als lyrisches Ich in einem narrativen Kontext, der von ihnen eine Protagonistenrolle einfordert; unnötig zu sagen, daß sie dieser fremden Funktion gar nicht gerecht werden können. Beharrlich widerstehen sie dem Ansinnen, sich dem 'discours de la raison' einzufügen – nicht nur aus psychischer Renitenz, sondern vor allem deshalb, weil ihre eigentliche, wenn nicht einzige Identität durch den anderen, abweichenden Diskurs begründet wird. Sie stehen poetisch in prosaischer Welt⁵¹, und der Verzicht auf ihren Diskurs käme einer Selbstaufgabe, wenn nicht, wie im Falle Werthers, einer Selbstzerstörung gleich.

*
* *
*

Verglichen mit den lyrischen Verdichtungen Rousseaus und Goethes erscheint die Schreibweise Richardsons in *Pamela* weitaus alltäglicher und gleichsam realistischer, so wie es einer Dienstmagd gebührt. Nach dem Tode ihrer Herrin, der sie die Ausbildung im Lesen und Schreiben verdankt, leidet Pamela unter den minutiös ausgeklügelten Nachstellungen ihres neuen Herrn. Kaum fähig, sich zu wehren, zeichnet Pamela alle Vorkommnisse präzise auf und gibt sie, sofern möglich, ihren Eltern zur Kenntnis. Die ursprüngliche Form des Briefromans wird, nachdem Pamela keinen Kontakt zu ihren Eltern mehr aufnehmen kann, zu einem Roman in Tagebuchform, so daß die wechselseitige Kommunikation einer monologischen Struktur weicht. Schon dieses Festhalten am Schreiben auch dann, wenn die Adressaten gar nicht mehr erreicht werden, wirft jenseits der Inhalte und unabhängig von bestimmten Diskursstrukturen ein bezeichnendes Licht auf die Funktion des Schreibaktes: dieser setzt der von außen induzierten Kontinuität des Leidens die Kontinuität einer Selbstaussage entgegen, in der, als gleichsam unantastbarer

51 Diese Formulierung ist Fritz Nies entlehnt: *Poesie in prosaischer Welt*, Untersuchungen zum Prosagedicht bei Aloysius Bertrand und Baudelaire, Heidelberg, 1964.

Kern der von allen Seiten gefährdeten Person, deren unverrückbare Tugendhaftigkeit immer erneut zur Anschauung und zum Ausdruck kommt⁵².

Obwohl alle Rahmenbedingungen Kunstfertigkeit auszuschließen scheinen – Pamela ist ein einfaches Mädchen, das Wahrheitspostulat der Gattung gebietet Einfachheit des Ausdrucks, die gewünschte Illusionsbildung gestattet keine Aufmerksamkeit auf Diskursstrukturen –, offenbart die 'écriture' dennoch teilweise eine kunstvolle Komplexität. Insbesondere an den Bruchstellen der Narration, wenn die 'histoire' Kulminationspunkte erreicht oder neue Entwicklungen dem Geschehen eine andere Richtung geben, kommt der 'récit' nicht selten zum Stillstand. Dann reproduziert der Diskurs die Krisen des Geschehens, komprimiert die Aspekte der Geschichte und thematisiert nicht selten auch sich selbst:

O my dear mother! I am miserable, truly miserable! – but yet, don't be frightened, I am honest! – God, of his goodness, keep me so!⁵³

In einem Dreischritt teilen die Gedankenstriche verschiedene, aber durchaus miteinander verbundene Aspekte der Geschichte, deren Ausgestaltung durch den Diskurs im folgenden zu beleuchten sein wird. Was Pamela, ihren Zustand beschreibend, als „miserable“ bezeichnet, betrifft zwei Vorgänge auf der Ebene der Geschichte: der eine Vorgang, das Verschwinden eines Briefes, ist selbst Thema der „Letter X“ an die Mutter, der andere, von dem jener Brief berichtete, wird von Pamela erneut erzählt:

[...] he put his arm about me, and kissed me! [...] I struggled and trembled, and was so benumbed with terror, that I sunk down, not in a fit, and yet not myself⁵⁴.

52 Pamelas Standhaftigkeit in der Tugend wird von der Forschung unterschiedlich beurteilt. John A. Dussinger stellt die Frage in den größeren Kontext der 'episteme' des Zeitalters: „Richardson's fictional art is a piece with the century's *episteme* and represents the self as the role-playing of multiple identities in unstable relationships with others.“ (*The Discourse of the Mind in Eighteenth-Century Fiction*, The Hague, 1974, p. 72.) Cynthia Griffin Wolff hingegen stellt fest: „[...] Pamela is a morally static creature.“ (*Samuel Richardson and the Eighteenth-Century Puritan Character*, Hamden/Connecticut, 1972, p. 61.)

53 *Pamela*, 2 vols, New York und London 1914 u.ö. (= „Everyman's Library“), I, p. 10. Nach dieser Ausgabe wird im weiteren zitiert.

54 *Ibid.*, p. 12.

Die ungeheuerliche Attacke von Seiten ihres neuen Herrn, Mr. B., wird von Pamela als Verfremdung ihrer Person begriffen. Der Diskurs jedoch bleibt an dieser Stelle von dem Vorgang unberührt; sachlich wie unter einem klinischen Blick rekonstruiert Pamela den momenthaften Verlust ihrer selbst und findet sogar, als Mr. B. ihr Respektlosigkeit vorwirft, das passende Argument: „Well may I forget that I am your servant, when you forget what belongs to a master.“⁵⁵ In einer perfekten Parallelkonstruktion stellt der Diskurs die Ordnung wieder her und postuliert sogar durch die Analogie der Verhaltensweisen die Gleichrangigkeit der beiden Beteiligten. Doch mit fortschreitenden Nachstellungen, die sogar bis zur Quasi-Gefangennahme Pamelas reichen, verliert das Opfer seine Widerstandskraft. Zweimal versucht Pamela zu flüchten, zweimal scheitert sie – ob wirklich nur an den äußeren Umständen, ist zumal in einem Falle zweifelhaft. Bei ihrem Ausbruchsversuch starrt ihr, tatsächlich oder vermeintlich, jener Bulle ins Gesicht, der unlängst das Dienstmädchen verletzt hatte:

To be sure, there is witchcraft in this house; and I believe Lucifer is bribed, as well as all about me, and is got into the shape of that nasty grim bull to watch me!⁵⁶

Auch bei einem neuerlichen Versuch der Selbstbefreiung scheitert Pamela – wohl eher an ihrer Angst als am Widerstand von außen. Hatte sie in all ihrer Bedrängnis die Klarheit ihres Verstandes bewahrt, gerät jetzt auch diese in Gefahr:

Well, here I am, come back again! frightened, like a fool, out of all my purposes! O how terrible every thing appears to me! I had got twice as far again, as I was before, out of the back-door: and I looked and saw the bull, as I thought, between me and the door; and another bull coming towards me the other way⁵⁷.

In „like a fool“ und „as I thought“ klingen Zweifel am Realitätsgehalt des Geschehens an, die allerdings Pamelas Angst nicht aufheben; im Gegenteil. Nachdem die Bilder in drängender Abfolge, durch das mehrfach wiederholte „and“ im Text markiert, auf das Opfer einstürzten, gewinnt dieses wenn schon nicht innere Ruhe, so doch äußere Gebor-

55 *Ibid.*, p. 12.

56 *Ibid.*, p. 131.

57 *Ibid.*, p. 132.

genheit an dem Ort, den es floh: „here I am“ bezeichnet den Zustand des Entsetzens, der jedoch gleichwohl, als Sicherheit im Leiden, dem Ansturm der Bedrohung vorzuziehen ist. Die Folge des zitierten Textes wiederholt, die Angst noch akzentuierend, die schon zuvor geäußerte Gewißheit der Hexerei („here is double witchcraft, to be sure!“), vermutet in den beiden Bullen den Geist von Mr. B. und Mrs. Jewkes, Pamelas Bewacherin, und bringt noch einmal den Vergleich mit dem Narren („like a fool“). Charakteristisch und buchstäblich ‘sprechend’ ist die Wiederholung der Präposition „here“ („here I am“; „here is double witchcraft“; „here is the spirit of my master“), so als sollte beschworen werden, was es kaum noch gibt. Gerade der Ort ist fragwürdig; ihn will Pamela verlassen, und auf ihn wird sie wieder zurückgeworfen. Eigentlich ortlos, da Pamela nun auch im Begriff ist, ihre Verwurzelung in sich selbst zu verlieren, sucht sie sprachlich zu substituieren, was sie faktisch schon aufgab. Bei ihrer scheinbar so unsinnigen Rückkehr zur Stätte ihres Leidens flieht Pamela vor ihrer eigenen Angst und weiß doch wohl, daß sie dieser gerade in ihrer Gefangenschaft nicht ausweichen kann⁵⁸. „What a fate is this!“ hatte Pamela zuvor geschrieben: „I have not the courage to go, neither can I think to stay.“⁵⁹ Die fatale Ausweglosigkeit der Tragödie greift auf das ‘Alltagsdrama’ einer verfolgten Dienstmagd über⁶⁰, die sich in der Identität ihrer Person bedroht sieht. Während die geplante Flucht die Freiheit wiederherstellen soll, führt sie die Betroffene in eine innere Ausweglosigkeit. Wie aus innerer Notwendigkeit scheitert auch ein weiterer Versuch, der Gefangenschaft zu entkommen. Mit ihrem klaren Verstand verliert Pamela auch die Sicherheit ihrer Entscheidungen und ihre bis dahin über alle Bedrängnisse hinweggerettete persönliche Identität:

58 Zur Problematik des Raumes in *Pamela* cf. J.W. Fisher, „‘Closet-Work’: the relationship between physical and psychological spaces in *Pamela*“, in: *Samuel Richardson, Passion and Prudence*, ed. by Valerie Grosvenor Myer, London, 1986, pp. 21-37. Erstaunlich bleibt, daß Fisher den Innenraum der Protagonistin und des Romans kaum in Verbindung mit dem Schreibakt sieht (cf. p. 31).

59 *Pamela*, éd. cit. I, p. 132.

60 Margaret Anne Doody sieht *Pamela* in der Tradition der Pastoral Comedy (cf. *A Natural Passion. A study of the Novels of Samuel Richardson*, Oxford, 1974, pp. 35 sqq.). Zur Bedeutung des bürgerlichen Dramas und der Tragödie bei Richardson cf. John A. Dussinger, „Richardson’s tragic muse“, in: *Philological Quarterly*, 46, 1967, pp. 18-33.

What to do, but to throw myself into the pond, and so put a period to all my griefs in this world! – But, O! to find them infinitely aggravated in a miserable eternity!⁶¹

In klarer Analogie zu Hamlets großem Monolog geht es hier um Sein oder Nichtsein⁶², und das bereits vollzogene Sich-Aufgeben drängt zu einer auch faktischen Auslöschung der Person. Aber – das doppelte „but“, allerdings in jeweils verschiedenem Sinne verwendet, benennt, was zugleich Ausweg und Aporie ist. Dieser Augenblick höchster Gefahr läßt die Ordnung der Sprache intakt: der semantische Gegensatz von „this world“ und „eternity“ relativiert sich durch die Syntax, die beiden Begriffen eine analoge Finalstellung zuteilt, so daß die schließlich gewonnene Einsicht, in der Ewigkeit würden die Leiden der Welt nur verstärkt, syntaktisch schon präfiguriert wird. Der Weg zum möglicherweise tödlichen Wasser schafft eine Besinnungspause:

[...] this gave me time to consider, and abated the impetuosity of my passions, which possibly might otherwise have hurried me, in my first transport of grief [...] to throw myself in⁶³.

‘Passion’ erscheint hier negativ konnotiert als unmittelbare Eingebung des Augenblicks, deren Heftigkeit durch Nachdenken abgemildert werden muß. Dieses Nachdenken lenkt die Protagonistin einmal mehr zur höchsten moralischen Instanz ihres Handelns, zu Gott. In einem spannungsreichen, teils monologischen, teils auch als Dialog geführten Selbstgespräch geht Pamela mit sich ins Gericht und benutzt dabei die alten Sprachformen der Rede zu Gott:

How knowest thou, though the prospect be all dark to thy short-sighted eye, what God Almighty may do for thee, even when all human means fail? God Almighty would not lay me under these sore afflictions, if he had not given me the strength to grapple with them⁶⁴.

Pamela, der Roman der Tugend, aktualisiert nicht nur die Gebote der Religion in der ihr eigenen Sprache, sondern bezieht sich zudem auf den

61 *Pamela*, éd. cit. I, p. 149.

62 „who would fardels bear/To grunt and sweat under a weary life/But that the dread of something after death/The undiscovered country, from whose bourn/No traveller returns, puzzles the will [...]“ Ed. cit., p. 1160 (= III, 1).

63 *Pamela*, éd. cit. I, p. 149.

64 *Ibid.*, pp. 150 sq.

Diskurs jener popularisierten Moraltheologie, die wie eine Gegenaufklärung das 'age of enlightenment' begleitet⁶⁵. Da *Pamela* im Unterschied zu *Julie* und *Werther* kein Liebesroman ist, sondern die Geschichte der bewahrten und schließlich belohnten Tugend⁶⁶, wäre ein Bezug auf die Liebeslyrik dem eigentlichen Anliegen des Textes fremd. Es gilt, die körperliche und moralische Unversehrtheit der Protagonistin zu bewahren und gegen eine feindliche Umgebung zu verteidigen. Daß die Liebeslyrik hierbei nicht als paradigmatisches Diskursmodell dienen darf, ist unmittelbar einsichtig. Dennoch verzichtet Richardson nicht auf ein übergeordnetes Werte- und Bezugssystem, das zwar am faktischen Verlauf der Geschichte zunächst nichts ändert, die Protagonistin aber in ihrem Widerstand bestärkt und sie immer dann quasi auffängt, wenn ihre Kraft zu schwinden droht. Wie weit bei *Pamela* die Identifikation mit den Vorstellungen der christlichen Moral reicht, zeigt die Adaptation des 137. Psalms an die aktuelle Lage der Heldin⁶⁷. Hatte *Pamela* soeben das Anliegen von Mrs. Jewkes abgelehnt, ihr einen Psalm zu singen, schafft die Einsamkeit bessere Bedingungen für Einkehr und Tröstung. Das Gespräch mit Gott ist ein 'lyrischer' Monolog – jenseits des gegebenen sozialen Rahmens und diesen sogar überwindend.

Wann immer sich *Pamela* an ihren Schöpfer wendet, bildet die Erfahrung ihres Leidens und ihrer Einsamkeit den (Hinter-)Grund⁶⁸. Selbst als sie für ihre Eltern betet („god bless you both! and send us a happy

65 Richardson partizipiert aktiv an dieser Tradition – schon mit *Aesop's Fables* (1740), im weiteren durch *The History of Sir Charles Grandison* (1754). Ferner publiziert er selbst eine Sammlung von Maximen, die er *Clarissa*, *Pamela* und *Charles Grandison* entnimmt (1755). Zu dieser 'moralistischen' Komponente des Werkes von Richardson cf. Sylvia Kasey Marks, *Sir Charles Grandison. The Compleat Conduct Book*, Lewisburg, London and Toronto, 1986 und Donald L. Ball, *Samuel Richardson's Theory of Fiction*, The Hague and Paris, 1971, pp. 230-276.

66 Es ist kaum zu bestreiten, daß der Kampf um die Tugend weitaus interessanter zu lesen ist als die „vertue rewarded“; Robert Folkenflik spricht zu Recht von der „post-hymeneal dullness“ (n.b.:) des Romans! („A room of Pamela's own“, in: *English Literary History*, 39, 1972, pp. 585-596; hier p. 593.)

67 *Pamela*, éd. cit. I, p. 122.

68 Dem Verhältnis von Einsamkeit und Kommunikation bei dem Autor selbst und bei *Pamela* widmet Roy Russel eine Untersuchung, derzufolge das Briefeschreiben aus der Spannung zwischen Distanz und Nähe erlöst. („Reflections on the letter: the reconciliation of distance and presence in *Pamela*“, in: *English Literary History*, 41, 1974, pp. 375-399).

meeting; if not here, in his heavenly kingdom“⁶⁹) und insofern aus sich heraustritt, abstrahiert sie nicht von ihrer Situation, sondern spricht aus der Perspektive des definitiven Abschieds unmittelbar vor ihrem (geplanten, aber doch nicht ausgeführten) Selbstmord. Die christliche Religion, genauer der Puritanismus⁷⁰ wird von Pamela weniger als ein Moment sozialer Ordnung verstanden denn als Zuflucht der einsamen und leidenden Seele. Insofern bedeutet der umgeschriebene 137. Psalm nicht einen Akt der Häresie, sondern im Gegenteil die unmittelbare persönliche Aktualität des Glaubens, die mit derselben Innigkeit wie durch den biblischen König von dem einfachen Landmädchen zum Ausdruck gebracht wird.

Das Recht auf die Sprache, sei es in Form des Schreibens oder als unmittelbares, individuell-einsames Sprechen mit Gott gilt Pamela als gleichsam letzte, unveräußerliche Basis ihrer Person: wo ihr alles genommen wird, bleibt die Möglichkeit der Äußerung. Auf ihr beruht die Existenz des Romans nicht minder als die Existenz Pamelas; sie macht beider Identität aus⁷¹. Unter der Passion des anderen, Mr. B.'s, leidend, flüchtet sich Pamela in eine andere Passion, die ihre eigenste ist und die sie von ihrer Umgebung wesentlich unterscheidet – das Schreiben. Während die Liebesleidenschaft von Pamela selbst mit einem Tabu belegt ist, das erst durch die Institution der Ehe, freilich unter Milderung der Leidenschaft, aufgehoben werden kann, geht die Tabuisierung des Schreibens von den anderen aus: Mr. B. verlangt Pamelas Briefe zu sehen und bringt sie auch gegen den Willen der Schreiberin an sich, so daß der unbewußte Initiator des Schreibens zugleich der erste Leser ist, was allerdings die Leidenschaft noch erhöht⁷². Mr. B. liebt gleichermaßen eine Person und einen Diskurs und bestätigt damit, was dem Leser des Romans ohnehin deutlich ist – die Identität Pamelas mit dem Text.

69 *Pamela*, éd. cit. I, p. 147.

70 Deshalb findet bei Richardson die „adaptation of the Puritan diary form“ statt (C. Griffin-Wolff, *op. cit.*, p. 61).

71 Die Entstehungsgeschichte des Romans ist in diesem Zusammenhang von besonderem Interesse. Richardson entwickelte *Pamela*, deren Stoff authentisch ist, bei der Arbeit an den *Familiar Letters*, die er sogar bis zur Vollendung des Romans zurückstellte: er selbst war der Briefschreiber! Cf. Margaret A. Doody, *op. cit.*, p. 29 sqq.

72 Eines der Liebesgeständnisse von Mr. B. bringt ausdrücklich die Briefe zur Sprache: „[I] am quite overcome with your charming manner of writing [...]“ *Pamela*, éd. cit. I, p. 69.

Die eine Leidenschaft Pamelas, die Tugend, trifft sich mit der anderen, der Passion des Schreibens: die Briefe dienen der Bewahrung jenes Selbst, das von allen Seiten bedroht ist. Wenn Pamela bekennt, das Schreiben zu lieben⁷³, erscheinen die Bemühungen des Mr. B., die Briefe an sich zu bringen, wie eine aus seiner Sicht berechnete Eifersuchtshandlung: über ihren Diskurs hat er teil an ihrer Leidenschaft. Pamela hingegen betrachtet das Schreiben als ihren persönlichen Fluchtraum, den es gegenüber der Umwelt abzuschirmen gilt. Richardsons erster Roman handelt nicht nur von der Leidenschaft des Schreibens, sondern auch von den Hindernissen, die dem Bekenntnis in Briefform entgegenwirken. Da der Schreibakt selbst gefährdet ist und nicht selten am Material zu scheitern droht⁷⁴, bildet die den Widrigkeiten abgerundene Kontinuität des Schreibens die diskursive Entsprechung zur Konstanz der Tugend und zur letztlich geretteten persönlichen Identität der Schreiberin. „Let me write“, schreibt Pamela ihren Eltern, „and bewail my miserable hard fate, though I have no hope how what I write can be conveyed to your hands! – I have now nothing to do, but write and weep, and fear and pray!“⁷⁵ Als jegliche Verbindung zu den Eltern abgerissen ist, kommt der Diskurs gleichwohl nicht ins Stocken; vielmehr wird der Briefroman zu einem Roman in Tagebuchform. Auch ohne textimmanente Adressaten fährt Pamela mit dem Schreiben fort, dem einzigen, was ihr zu tun bleibt und was sie vermag, wenn zu allem anderen die Stimmung fehlt. Jenseits der Kommunikationsfunktion dient das Schreiben zur Bewahrung des Vergangenen, wird Pamela in ferner Zukunft zur Leserin ihrer selbst:

As I may not have opportunity to send again soon, and yet, as I know you keep my letters, and read them over and over [...], and as it may be some little pleasure to me, perhaps, to read them myself, when I am come to you, to remind me of what I have gone through, and how great God's goodness has been to me [...]: For all these reasons, I say, I will write as I have time, and as matters happen⁷⁶.

73 *Ibid.*, p. 6.

74 „I am forced to break off hastily“, schreibt Pamela (*ibid.*, p. 13); auch ist sie immer wieder bemüht, Papier- und Tintenvorräte anzulegen, was aus gleichsam praktischer Perspektive die Leidenschaft des Schreibens beleuchtet.

75 *Ibid.*, p. 82.

76 *Ibid.*, p. 31 sq.

Pamela erinnert hier an die unmittelbare und historisch erste Aufgabe der Schrift, die darin besteht, den Verlauf der Ereignisse und die Flüchtigkeit des Sprechens zu fixieren. Der daraus entstehende Roman, Produkt einer Leidenschaft (genauer: zweier Leidenschaften, der Liebe von Mr. B. und der Schreibpassion Pamelas), wird zugleich Dokument des Leidens. Was Pamela mit Hilfe von Mr. Williams an ihre Eltern sendet, mutet wie eine Präfiguration des Romans – zumindest seines ersten Teils bis zur Hochzeit – an: „a most *tedious* parcel of stuff, of my *oppressions*, my *distresses*, my *fears* [...]“⁷⁷ Das in den Roman eingegangene, diesen eigentlich ausmachende Leiden findet seine Form in der Unmittelbarkeit leidenschaftlichen Schreibens, so daß die thematische Ebene mit der diskursiven in Einklang steht – beide sind ‘passions’.

*
* * *

Deutlicher noch als Goethes *Werther* und Rousseaus *Nouvelle Héloïse* zeigt *Pamela* den Drang der ‘passion’, Sprache zu werden. Leidenschaft motiviert zum Diskurs und vermag doch dessen Ordnung kaum zu genügen. Der Gang des ‘récit’ folgt nicht dem Verlauf einer Liebes- oder Leidensgeschichte, sondern zeigt deren Spiegelungen im Innenraum. Mag es einer Alltagserfahrung entsprechen, daß höchste Emotionalität, statt zu geordneter Rede zu finden, eher stammelt und nicht selten verstummt, so vermag sich die Literatur an den Grenzen der Sprache kaum dauerhaft einzurichten⁷⁸. Wo der eine Diskurs versagt, beschwört sie einen anderen. Wenn Luhmann in seiner Phänomenologie der Liebe als Passion dieser nur Momenthaftigkeit, aber keine Dauer zuerkennen will⁷⁹, ist seine Position, gemessen an der komplexen Realität von Diskursen in der Literatur, zugleich zutreffend und unrichtig. Mag sich in der gelebten Wirklichkeit die Leidenschaft auf die Dauer verzehren, strebt sie in der Literatur gerade Permanenz oder, mit Rousseau, „Ewig-

77 *Ibid.*, p. 129.

78 Insofern kann die von Grivel (art. cit.; cf. Anm. 27) im Anschluß an Barthes geäußerte Skepsis gegenüber einer ‘écriture amoureuse’ (cf. bes. p. 115) nicht das letzte Wort sein. Was für den pragmatischen Diskurs (im Sinne des Sprechens über eine tatsächlich gelebte Liebe) eine fast unüberwindliche Schwierigkeit ausmachen mag, ist für die Literatur gerade eine produktive Herausforderung.

79 Die „Zentralthese des Code“, schreibt Luhmann, sei Maßlosigkeit bzw. Exzeß (*op. cit.*, p. 83). Wird so der Exzeß das „Maß der Liebe“, folgt daraus das schnelle Ende der Passion (*ibid.*, p. 89).

keit“ an. Der Raum des Fiktiven ermöglicht das eine und schließt das andere nicht aus. Er entfaltet die Diskursivität von Ereignissen, weigert sich aber zugleich, diese zum Gesetz des subjektiven Innenraums zu erheben. Die Unmöglichkeit, Leidenschaften als Geschichte darzubieten, führt nicht zur Destruktion der Romangattung, sondern zu deren progressiver Reflexion⁸⁰. Im Kontinuum des Erzählens bringen lyrische Passagen wie bei Goethe und Rousseau, moralisch-religiöse Einschübe wie bei Richardson die Geschichte immer wieder zum Stillstand. Das betroffene Subjekt meldet seinen Anspruch auf den Diskurs an und will sich nicht dem Verlauf der Ereignisse einfügen. Wie die Sozialordnungen, denen Gehorsam und Pflichtbewußtsein mehr gelten als Entfaltung der Persönlichkeit und Autonomie des Gefühls, werden auch die tradierten Ordnungen des Diskurses in Frage gestellt. Dennoch fordert die Leidenschaft einen kommunizierbaren und ihr gemäßen Ausdruck: sie schafft sich einen anderen, im Gegensatz zur Narration nicht-linearen und weniger ‘flüchtigen’ Diskurs.

Wenn John Jackson auf die Affinität von Leidenschaft und Literatur hinweist und damit vor allem das erotisch-narzißtische Potential meint⁸¹, betrifft diese Beobachtung darüber hinaus auch den Schreibakt selbst. Gerade die Problematik, über die eigene Leidenschaft zu sprechen, bringt ein um so passionierteres Schreiben hervor. Eine Diskursgeschichte der Leidenschaft wäre unter diesem Aspekt auch eine Phänomenologie all jener Autoren, die, ähnlich wie die behandelten fiktiven (Roman-)Figuren, vom Schreiben nicht lassen konnten und zu Fanatikern des Stils wurden: das Thema der Leidenschaft führt *via analogiae* zu einem problematisierten, nicht mehr ‘diskursiven’ Diskurs, dem seine alte Repräsentationsfunktion abhanden kommt – was er im Zeichen der Leidenschaft noch darstellt, ist eine Sprachhandlung an den Grenzen der Sprache. Die schreibenden Figuren des Briefromans agieren, wie es

80 Dies ist besonders deutlich bei Rousseau, dessen *Nouvelle Héloïse* François Jost als „roman à rebours“ bezeichnet (*Jean-Jacques Rousseau suisse. Etude sur sa personnalité et sa pensée*, 2 vols., Fribourg, 1961, hier I, p. 272). Auch das Bewußtsein der Zeichenhaftigkeit der Kommunikation bis hin zum radikalen Verzweifeln an der Verständigung gehört zur Modernität Rousseaus: „écrire n’aura de sens que pour dénoncer le non-sens de toute tentative de communication.“ (Jean Starobinski, *Jean Jacques Rousseau. La transparence et l’obstacle*, Paris, 1971, p. 171.)

81 „Il existe un rapport de profondeur entre l’entreprise littéraire, la passion et le choix de l’amour de soi.“ (*Passions du sujet. Essais sur les rapports entre psychanalyse et littérature*, Paris, 1990, p. 162.)

scheint, am Rande der Fiktion⁸² und beleuchten zugleich die konkret-historische Rolle des Autors, dem sein unter Schwierigkeiten 'geordneter' Diskurs zu einem vielfach gebrochenen, aber dennoch existentiellen Bekenntnis gerät – Bekenntnis nicht der Realität des Lebens, sondern der Wirklichkeit des Schreibens. Der 'discours de la passion' als Selbstdarstellung zeigt nicht nur die Beharrlichkeit der Leidenschaft bestimmter Figuren; er ist vielmehr auch, als 'mise en abyme', die Selbstreflexion eines Diskurses, der sich zur Diskursivität wie ein Fremdkörper verhält. Die gebrochene Identität der Personen wird zur Identitätsproblematik des Diskurses der Leidenschaft: er steht, diskontinuierlich, gegen die Kontinuität und, verdichtet, im Kontext der Prosa.

82 Die Selbstmord'mode' nach Erscheinen des *Werther*, die Korrespondenz Richardsons mit den Lesern von *Pamela* sowie die Rezeptionsgeschichte der *Nouvelle Héloïse* (hierzu: Claude Labrosse, „Lecture et citations de *La Nouvelle Héloïse*“, in: *Revue des Sciences humaines*, 196, 1984, pp. 25-38) belegen, daß die Romane von den Lesern nicht nur als Fiktionen verstanden wurden.