

MICHAEL C. FRANK

ERINNERUNGSARBEIT UND SELBSTREGULIERUNG.
RICHARDSONS *PAMELA*, ROUSSEAUS *JULIE*

»Par un roman, on a entendu jusqu'à ce jour un tissu d'événements chimériques et frivoles, dont la lecture était dangereuse pour le goût et pour les mœurs. Je voudrais bien qu'on trouvât un autre nom pour les ouvrages de Richardson, qui élèvent l'esprit, qui touchent l'âme, qui respirent partout l'amour du bien, et qu'on appelle aussi des romans.«

Denis Diderot, »Éloge de Richardson« (1762)

»Die Gattung lebt in der Gegenwart, ist jedoch immer ihrer Vergangenheit, ihres Ursprungs *eingedenk*. Sie repräsentiert das schöpferische Gedächtnis im Prozeß der literarischen Entwicklung [...].«

Michail Bachtin, *Probleme der Poetik Dostoevskijs* (1929/1963)

I

Das längst zur Selbstverständlichkeit gewordene Vergnügen an der Fiktion und insbesondere der populärsten aller literarischen Gattungen, dem Roman, lässt die Anfechtungen vergessen, gegen die sich dieses Genre behaupten musste. Ein Blick auf die ersten international wirkungsmächtigen Roman-Bestseller, Samuel Richardsons *Pamela; or, Virtue Rewarded* (1740) und Jean-Jacques Rousseaus *Julie ou La Nouvelle Héloïse* (1761),¹ zeigt, mit welchen Mitteln der Roman auf die moralischen Bedenken reagierte, die ihm zu Beginn entgegentraten. Er griff sie in Gestalt apologetischer Vorworte auf, in

¹ Samuel Richardson, *Pamela; or, Virtue Rewarded*, hg. v. Peter Sabor, Harmondsworth: Penguin, 1985 (im Folgenden zitiert als *P*); Jean-Jacques Rousseau, *Julie ou La Nouvelle Héloïse*, hg. v. Henri Coulet, 2 Bde., Paris: Gallimard, 1993 (im Folgenden zitiert als *J*). Zum Status beider Romane als Bestseller vgl. z.B. Margaret A. Doody, »Introduction«, in: Richardson, *Pamela*, 7-25; hier: 7, sowie Jeanne Thomas Fuchs, *The Pursuit of Virtue. A Study of Order in »La Nouvelle Héloïse«*, New York: Peter Lang, 1993, 1.

denen ein didaktischer Nutzen versichert wurde, sowie durch die Verwendung literarischer Formen, die als nichtfiktional galten, wie den Brief und das Tagebuch. Zugleich flossen die Einwände gegen das Genre auf inhaltlicher Ebene in die Romane ein, deren brief- und tagebuchschiebende Figuren an der eigenen und gegenseitigen moralischen Erziehung arbeiten, um so ihre Vorbildfunktion zu untermauern. Indem er auf diese Weise die Widerstände inkorporierte, die er zu überwinden hatte, bewahrte der Roman sie, scheinbar paradoxerweise, im kulturellen Gedächtnis – auch wenn die entsprechenden Gedächtnisspuren nicht immer unmittelbar ins Auge stechen.

Aleida Assmann hat, bevor sie zu einer Pionierin der Gedächtnisforschung wurde, eine Dissertation verfasst, die gewissermaßen die Vorgeschichte des hier skizzierten Zusammenhangs präsentiert.² Sie erinnert an die verschiedenen Legitimationsstrategien, zu deren Verwendung sich Autoren von ›Fiktion‹ im England des 17. und frühen 18. Jahrhunderts genötigt sahen. Immer wieder galt es, Kompromisse zwischen der eingeforderten Wahrheit und der verpönten Fiktion zu finden, Letztere in den Dienst der Ersteren zu stellen und ihr damit den Anschein des subversiven Trugbilds zu nehmen. So wählte John Milton für sein Epos *Paradise Lost* (1667/74) die biblische ›Wahrheit‹ und distanzierte sich – wenn auch vergeblich – vom Stoff der heidnischen Epen der Antike, an die er sich nur formal anzulehnen behauptete. Und Daniel Defoes *Robinson Crusoe* (1719), der wohl meistgenannte Kandidat für den Titel des ersten Romans, gab die von ihm erzählte Geschichte in einem einleitenden ›Herausgeber‹-Kommentar als Tatsachenbericht aus. Diese authentische Autobiographie, so versicherte Defoe, zeige exemplarisch das Wirken der göttlichen Providenz und diene mithin der unterhaltsamen Instruktion seiner Leserinnen und Leser – ein Anspruch, der im Verlauf der abenteuerreichen Handlung allerdings zunehmend in den Hintergrund zu rücken scheint.³

Das Bemühen um eine Vereinbarkeit der ›Fiktion‹ mit der christlichen – oder, genauer: puritanischen – ›Wahrheit‹, das die Beispiele Miltons und Defoes illustrieren, findet in der weiteren Geschichte des epischen Erzählens im 18. Jahrhundert seine Fortsetzung. Ian Watt hat in seiner viel zitierten Studie *The Rise of the Novel* auf die Ursprünge des (englischen) Romans in der religiösen Erbauungsliteratur hingewiesen.⁴ Die mit Abstand meistgedruckten Bücher waren im 18. Jahrhundert nach wie vor religiöse Werke, angeführt durch John Bunyans Allegorie *The Pilgrim's Progress* (1678/84). »These enormous sales, however, do not refute the view that eighteenth-century readers had increasingly secular tastes.«⁵ Die Folge, schreibt Watt weiter, war

² Aleida Assmann, *Die Legitimität der Fiktion. Ein Beitrag zur Geschichte der literarischen Kommunikation*, München: Fink, 1980.

³ Vgl. ebd., 111-116.

⁴ Vgl. Ian Watt, *The Rise of the Novel. Studies in Defoe, Richardson and Fielding*, Neuaufll., Harmondsworth: Penguin, 1963; hier: Kap. 2: »The Reading Public and the Rise of Novel«, 36-61.

⁵ Ebd., 52.

ein Kompromiss zwischen »belles-lettres and religious instruction«,⁶ wie ihn das Genre des Essays, aber auch die Romane Daniel Defoes und Samuel Richardsons darstellten.

»Der klassische englische Roman ist in erster Linie anglikanische Erbauungsliteratur«,⁷ behauptet Ludwig Borinski sogar. Eine derartig verabsolutierende Aussage ist allerdings kaum haltbar. Denn so wie die oft bemühte »Authentizitätsformel« eher als »Teil der Fiktion« zu betrachten ist (was Assmann am Beispiel von Aphra Behns *Oroonoko; or, The Royal Slave*, 1688, verdeutlicht),⁸ dient die in Vorworten behauptete didaktische Zielsetzung vor allem der moralischen Rechtfertigung der dann folgenden Unterhaltung.⁹ Trotz dieser notwendigen Einschränkung trifft unzweifelhaft zu, dass der englische Roman des 18. Jahrhunderts zumindest *auch* an religiöse und didaktische Literatur anknüpft, ja dass er sich in einigen Fällen geradezu als das Mischgenre des Erbauungsromans präsentiert. Samuel Richardsons *Pamela*, dessen intensive, europaweite Rezeption seinerzeit einmalig war,¹⁰ ist dafür ein eindrücklicher Beleg. Der bereits 51jährige Drucker Richardson sollte ein Buch mit Musterbriefen für auf dem Land lebende Leserinnen erstellen und entschloss sich, die einzelnen Schreiben durch ein Narrativ zu verknüpfen. Schließlich veröffentlichte er neben dem angeforderten Briefsteller einen deutlich an die zeitgenössische Erbauungsliteratur angelehnten Roman, der im vollen Titel den Hinweis trägt: »Published in Order to Cultivate the Principles of Virtue and Religion in the Minds of the Youth of Both Sexes« (*P*, 27).

Die lange vernachlässigten Hauszuchtbücher, *conduct books*, auf die Richardsons Romantitel anspielt, haben in jüngerer Zeit vor allem im Umfeld der *Gender Studies* die Aufmerksamkeit der Forschung auf sich gezogen.¹¹ Sie

⁶ Ebd.

⁷ Ludwig Borinski, *Der englische Roman des 18. Jahrhunderts*, 2. Aufl., Wiesbaden: Athenaeon, 1978, 71.

⁸ Assmann, *Die Legitimität der Fiktion* (Anm. 2), 124f.; hier: 125.

⁹ Darüber hinaus ist Watts Studie zur Geschichte des Romans von einem gewissen Anglozentrismus geprägt. Er blendet kontinentaleuropäische Traditionen wie den spanischen und französischen Schelmenroman aus und übersieht zum Beispiel auch die Vorreiterfunktion von Miguel de Cervantes' *Don Quijote*. Als eine »Korrektur« der Romangeschichtsschreibung lässt sich in dieser Hinsicht das Buch von Michael McKeon verstehen, das eine Alternative zu Ian Watts kanonischer Studie bieten will: Michael McKeon, *The Origins of the English Novel, 1600-1740*, Baltimore, MD: The Johns Hopkins University Press, 1987. Die große Bedeutung nicht-englischer Vorbilder wurde vor allem von Henry Fielding, dem dritten von Watt genannten – und etwas stiefmütterlich behandelten – Vertreter des »Aufstiegs des Romans« gewürdigt. Vgl. die ausführliche Dokumentation des intertextuellen Verhältnisses von Fieldings *Joseph Andrews* zum *pícaro*-Roman sowie zu Cervantes in Henry Fielding, *Joseph Andrews with Shamela and Related Writings. Authoritative Texts, Backgrounds and Sources. Criticism*, hg. v. Homer Goldberg, New York/London: Norton, 1987.

¹⁰ Zur »Pamela« rage« vgl. Doody, »Preface« (Anm. 1), 7.

¹¹ Vgl. z.B. Mary Poovey, »The Proper Lady«, in: dies., *The Proper Lady and the Woman Writer. Ideology as Style in the Works of Mary Wollstonecraft, Mary Shelley, and Jane Austen*, Chicago/London: The University of Chicago Press, 1984, 3-47; Nancy Armstrong, »The Rise of the Domestic Woman«, in: Nancy Armstrong/Leonard Tennenhouse (Hg.), *The Ide-*

sind mit den *courtesy books* der Renaissance verwandt, die an männliche Höflinge gerichtet waren und diese – mit einem Begriff Stephen Greenblatts gesprochen – zu »self-fashioning« in Auftreten, Verhalten, Konversation und Kleidung anwiesen.¹² Im Gegensatz dazu waren die *conduct books* des 18. Jahrhunderts primär für eine erstens bürgerliche und zweitens weibliche Leserschaft bestimmt.¹³ Mary Poovey und Kathryn Kirkpatrick heben die paradoxe Grundannahme hervor, die sich hinter den Hauszuchtbüchern verbirgt: dass Weiblichkeit einerseits eine natürliche, angeborene Disposition sei, sie andererseits aber kultiviert, mithilfe entsprechender Anleitungen sogar vorgeschrieben werden müsse.¹⁴ Die Aneignung angemessener ›weiblicher‹ Verhaltensweisen war ausgerichtet auf den Zugewinn an Attraktivität, um beim Tauschhandel auf dem Heiratsmarkt den antrainierten »Anstand« (*propriety*) in »Eigentum« (*property*) umwandeln zu können.¹⁵ In seiner immer noch wertvollen Lektüre von Richardsons *Pamela* erinnert Watt an die puritanische Neudefinition von »virtue in primarily sexual terms«.¹⁶ Vor dem Hintergrund dieses Tugendverständnisses läuft die eben beschriebene, materialistische Mo-

ology of Conduct. Essays on Literature and the History of Sexuality, New York/London: Methuen, 1987, 96-141; Kathryn Kirkpatrick, »Sermons and Strictures: Conduct-Book Propriety and Property Relations in Late Eighteenth-Century England«, in: Beth Fowkes Tobin (Hg.), *History, Gender & Eighteenth-Century Literature*, Athens, GA/London: The University of Georgia Press, 1994, 198-226; Silvia Mergenthal, *Erziehung zur Tugend. Frauenrollen und der englische Roman um 1800*, Tübingen: Max Niemeyer, 1997, v.a. 9-22 und 33-71; Jacqueline Pearson, *Women's Reading in Britain 1750-1835. A Dangerous Recreation*, Cambridge: Cambridge University Press, 1999, 46-49.

¹² Vgl. Stephen Greenblatt, *Renaissance Self-Fashioning. From More to Shakespeare*, Chicago/London: The University of Chicago Press, 1980. Der mit Abstand wirkungsreichste Vertreter dieser Gattung war das von Thomas Hoby 1561 ins Englische übertragene *The Book of the Courtier* (1528) des Italieners Baldassare Castiglione. Spuren derartiger Benimmbücher für junge Höflinge finden sich zum Beispiel auch in dem großen elisabethanischen Versepos *The Faerie Queene* (1590/1596/1609) von Edmund Spenser, das in einem einleitenden Brief an Walter Raleigh seine Absichten wie folgt benennt: »to fashion a gentleman or noble person in vertuous [*sic*] and gentle discipline«. Edmund Spenser, *The Faerie Queene*, hg. v. Thomas P. Roche, Jr./C. Patrick O'Donnell, Jr., Harmondsworth: Penguin, 1987, 15.

¹³ Die aufstrebenden Mittelschichten machten einen stetig wachsenden Anteil des Lesepublikums aus, wobei vor allem die Leserinnen unter ihnen die Entwicklung des literarischen Marktes prägten. Dies deutete schon Ian Watt an; vgl. Watt, *The Rise of the Novel* (Anm. 4), 45ff. Neuere Studien verweisen darauf mit deutlich mehr Nachdruck: »The female reading public was, commercially and culturally, of enormous significance«, heißt es zum Beispiel bei Pearson, *Women's Reading in Britain 1750-1835* (Anm. 11), 16. Wie Pearson ausführt, galt Fiktion – in Form von Gedichten, Theaterstücken und Romanen – für Frauen in besonderem Maße als moralische Bedrohung, während zugleich das Stigma der gelehrten Frau existierte, weshalb auch klassische und wissenschaftliche Literatur nicht als weibliche Lektüre in Frage kam. So blieben fast nur die *conduct books*. Vgl. ebd., Kap. 2: »What Should Girls and Women Read?«, 42-86.

¹⁴ Vgl. Poovey, »The Proper Lady« (Anm. 11), 15; Kirkpatrick, »Sermons and Strictures« (Anm. 11), 199.

¹⁵ Vgl. hierzu v.a. Kirkpatrick, »Sermons and Strictures« (Anm. 11).

¹⁶ Watt, *The Rise of the Novel* (Anm. 4), Kap. 5: »Love and the Novel: Pamela«, 140-179; hier: 163.

tivierung ›angemessener‹ Weiblichkeit auf die einfache Formel hinaus: *virtue* = *virginity* = *value*. Wie Nancy Armstrong zeigt, richteten sich die Hauszuchtbücher aber nicht nur an unverheiratete Mädchen, denen sie die Kultivierung abstrakter (passiver) Tugenden nahelegten, sondern sie boten noch ein zweites Rollenmodell an: dasjenige der verheirateten Frau, die sich durch praktische (aktive) Pflichten im Haushalt hervortut.¹⁷ In beiden Fällen agiert die Frau allein in der häuslichen Sphäre, die in der bürgerlich-puritanischen Ideologie der *conduct books* feminisiert wurde. Und genau dies spiegelt sich überdeutlich in Richardsons Roman wider, in dem sich die Heldin in passivem Widerstand auszeichnen muss, um dann in die Rolle der Hauptverantwortlichen für den Haushalt hineinzuwachsen – als Idealbild der *domestic woman*. Dessen ungeachtet handelt es sich bei *Pamela*, wie gerne übersehen wird, nicht um eine ungebrochene Übertragung der Muster der Erbauungsliteratur auf die Gattung des (Brief-)Romans. Denn Richardsons Romanfigur ist, nach anfänglicher väterlicher Anweisung, selbst für die Bewahrung ihrer ›Tugend‹ verantwortlich, wobei sie sich allein auf ihre eigenen Schriften stützen kann – die dann auch ihrem Liebhaber zum Beispiel werden. Es kommt zu einer entscheidenden Verschiebung in den konventionellen Geschlechterrollen, als Pamelas adeliger Liebhaber sich vorübergehend ihre passiven ›weiblichen‹ Tugenden aneignet.

Laut Nancy Armstrong gilt für die Autorinnen und Autoren der ehemals so populären *conduct books*: »[A]ll of [them] have long since faded from cultural memory.«¹⁸ Der vorliegende Beitrag möchte zeigen, dass das Genre des Romans in der Nachfolge Richardsons zwar keine Autorennamen, wohl aber die Tradition des Erbauungsbuchs selbst im kulturellen Gedächtnis bewahrte. »Das Gedächtnis des Textes«, schreibt die Slavistin Renate Lachmann, »ist seine Intertextualität.«¹⁹ Diese Intertextualität ist zugleich eine der Grundlagen des kulturellen Gedächtnisses,²⁰ was aber nicht bedeutet, dass literarisches Schreiben immer als gezielte Gedächtnisarbeit erfolgt. Auch ohne explizites Anknüpfen an vorherige Texte, so argumentierte schon der russische Sprach- und Literaturwissenschaftler Michail Bachtin, ist literarisches Schreiben not-

¹⁷ Armstrong bezieht sich hier konkret auf Timothy Rogers' *The Character of a Good Woman, both in a Single and Married State* aus dem frühen 18. Jahrhundert. Vgl. Armstrong, »The Rise of the Domestic Woman« (Anm. 11), 104.

¹⁸ Ebd.

¹⁹ Renate Lachmann, *Gedächtnis und Literatur. Intertextualität in der russischen Moderne*, Frankfurt a.M.: Suhrkamp, 1990, 35. Zum Zusammenhang zwischen Intertextualität und Gedächtnis vgl. auch Oliver Scheiding, »Intertextualität«, in: Astrid Erll/Ansgar Nünning (Hg.), *Gedächtniskonzepte der Literaturwissenschaft. Theoretische Grundlegung und Anwendungsperspektiven*, Berlin: de Gruyter, 2005, 53-72.

²⁰ Lachmanns emphatische Formulierung, Literatur sei »mnemonische Kunst *par excellence*, indem sie das Gedächtnis für eine Kultur stiftet«, schießt allerdings insofern etwas über das Ziel hinaus, als literarische Texte keinesfalls die alleinige Grundlage des kulturellen Gedächtnisses sind (und Schrift nicht dessen exklusives Medium), wie dieser Satz zu implizieren scheint. Lachmann, *Gedächtnis und Literatur* (Anm. 19), 36.

wendigerweise intertextuell.²¹ Wenn etwa Dostojewski die antike Menippee aufgriff und um das Element der »Polyphonie« erweiterte, so folgt daraus nicht, dass er sie »unmittelbar und bewußt zum Vorbild nahm.«²² Vielmehr reihte sich Dostojewski in eine Gattungstradition ein, die er nur in Ausschnitten überblickte. »Etwas paradox ausgedrückt kann man sagen, daß nicht das subjektive Gedächtnis Dostojewskis, sondern das objektive Gedächtnis der Gattung, mit der er arbeitete, die Besonderheiten der antiken Menippee bewahrte.«²³ Im Text manifestiert sich, was Bachtin als »genre memory« beschreibt;²⁴ Spuren vorangegangener Texte (nicht nur einzelner Werke, sondern auch ganzer Gattungstraditionen) bleiben – mit Gérard Genettes plastischer Metapher gesprochen²⁵ – wie in einem Palimpsest ›durch den Text hindurch‹ lesbar.²⁶

²¹ Vgl. Michail Bachtin, *Probleme der Poetik Dostoevskijs*, übers. v. Adelheid Schramm, Frankfurt a.M. u.a.: Ullstein, 1985, Kap. 4: »Besonderheiten der Gattung und der Sujetkomposition in den Werken Dostoevskijs«, 113-201. Dieses Kapitel fügte Bachtin 1963 seiner erstmals 1929 erschienenen Studie hinzu.

²² Ebd., 135.

²³ Ebd., 136.

²⁴ Vgl. hierzu den Abschnitt »Genre Memory« in Gary Saul Morson/Cary Emerson, *Mikhail Bakhtin. Creation of a Prosaics*, Stanford, CA: Stanford University Press, 1990, 295-297.

²⁵ Vgl. Gérard Genette, *Palimpseste. Die Literatur auf zweiter Stufe*, übers. v. Wolfram Bayer/Dieter Honig, Frankfurt a.M.: Suhrkamp, 1993.

²⁶ Um einen Beitrag zum kulturellen Gedächtnis zu leisten, so würde ich hinzufügen, muss diese Spur jedoch im Akt des Lesens als solche identifiziert werden (also aus dem Zustand der Latenz befreit werden) – ein Aspekt, den Bachtin und Lachmann in ihrem Modell eines von konkreten Individuen losgekoppelten ›Gedächtnisses der Texte‹ aussparen, obgleich ihre eigenen virtuoson Lektüren auf eindrucksvolle Weise belegen, wie entscheidend die Rolle des/der informierten Lesers/Leserin bei der archäologischen Freilegung intertextueller Gedächtnisspuren ist. In seiner Polemik gegen das Konzept des ›Gattungsgedächtnisses‹ zielt Richard Humphrey wenig überraschend auf genau diesen Aspekt ab. Es handele sich, so schreibt er, bei dem Konzept um »eine – in der Postmoderne zwar nicht unübliche, aber nichtsdestotrotz unzulässige, weil irreführende – Subjektivierung eines Abstraktums«. Denn: »Nicht Gattungen haben ein Gedächtnis, sondern höchstens gattungsbewusste und -konstruierende Autoren, Kritiker, Leser.« Richard Humphrey, »Literarische Gattung und Gedächtnis«, in: Astrid Erll/Ansgar Nünning (Hg.), *Gedächtniskonzepte der Literaturwissenschaft. Theoretische Grundlegung und Anwendungsperspektiven*, Berlin: de Gruyter, 2005, 73-96; hier: 74. Wie Astrid Erll und Ansgar Nünning in ihrer Einleitung zu dem Sammelband mit Humphreys Polemik zu Recht hervorheben, kann die Metapher vom ›Gedächtnis der Literatur‹ aber sowohl »im Sinne eines *genitivus subjectivus* (Literatur ›hat‹ ein Gedächtnis)« als auch »im Sinne eines *genitivus objectivus* (Literatur wird erinnert)« verstanden werden (ebd., 1-9; hier: 3). Sie fügen hinzu: »Lässt man sich [...] auf die Metapher ein, dann öffnet das Konzept ›Gedächtnis der Literatur‹ den Blick für die diachrone Dimension des Symbolsystems Literatur, für die Beziehungen zwischen Kunstwerken und für die durchaus gedächtnisaffinen Verfahren der Wiederholung und Aktualisierung von ästhetischen Formen, wie sie bereits Aby Warburg in seinem *Mnemosyne*-Atlas veranschaulicht hat. Die Bildlogik der Gedächtnis-Metapher rückt die Selektivität, Gegenwartsgebundenheit und kontinuierkeitsstiftenden Funktionen literarischer Intertextualität ins Blickfeld.« (Ebd.) Dass dies zutrifft, hoffe ich im Folgenden zu zeigen.

Entscheidend ist dabei die von Bachtin betonte Dynamik, die sich auf die Formel ›Diskontinuität in der Kontinuität‹ bringen lässt: Literarische Gattungen ermöglichen es nach Bachtin, das »*Archaische*« der Literatur zu bewahren, und lassen dabei doch »*Erneuerung*« zu, indem sie immer wieder aktualisiert und an die Gegenwart angepasst werden können.²⁷ Diese Diskontinuität in der Kontinuität kommt auch in Rousseaus Verhältnis zu Richardson (und dessen Anknüpfen an die Gattung des *conduct book*) zum Ausdruck. Es handelt sich hier um eine Gedächtnisarbeits als *Abgrenzung* zu dem, was durch den eigenen Text im kulturellen Gedächtnis bewahrt wird. Zwar erhebt Rousseau wie Richardson in seinem Roman einen didaktischen Anspruch, wobei sich die Thematik der moralischen Anweisung und Besserung auf ähnliche Weise in der Handlung niederschlägt: Im Zentrum beider Texte steht eine schreibende Heldin, die für die Erziehung des sie begehrenden – und lesenden – männlichen Protagonisten verantwortlich ist. Gleichzeitig distanziert sich Rousseau in *Julie* aber explizit von Richardson und dessen, wie er sagt, unzulänglichen Didaktik. Während Denis Diderot 1762 einen geradezu hymnischen Nachruf auf Richardson verfasste,²⁸ zeigt sich Rousseau – dessen *Julie* ein Jahr vor Diderots Nachruf erschienen war – deutlich kritischer. Rousseaus ambivalentes Verhältnis zu Richardson²⁹ illustriert, wie die Muster der Erbauungsliteratur durch den Roman im kulturellen Gedächtnis erhalten blieben: Richardson schloss an die Hauszuchtbücher an, wobei er die Modellfunktion der Frau auf den männlichen Leser erweiterte – und Rousseau an Richardson, dessen

²⁷ Ebd., 118.

²⁸ In Diderots Würdigungstext, der in seiner großen Emphase heute unfreiwillig komisch erscheint, ist unter anderem zu lesen, der Verfasser würde in einem Notfall alle seine Bücher verkaufen, mit der Ausnahme derjenigen Moses'(!), Homers, Euripides', Sophokles' – und Richardsons. Vgl. Denis Diderot, »Éloge de Richardson«, in: ders., *Œuvres esthétiques*, hg. v. Paul Vernière, Paris: Garnier Frères, 1965, 29-48; hier: 33.

²⁹ Trotz ihrer deutlichen Überschneidungen sind die Romane *Pamela* und *Julie* erstaunlich selten Gegenstand komparatistischer Analysen geworden. Zwar werden Richardson und Rousseau in den klassischen Studien zum Briefroman des 18. Jahrhunderts routinemäßig nebeneinander abgehandelt (vgl. etwa Hans-Rudolf Picard, *Die Illusion der Wirklichkeit im Briefroman des achtzehnten Jahrhunderts*, Heidelberg: Carl Winter, 1971); auch stellt eine neuere Arbeit ähnliche Fragen an Werke beider Autoren wie der vorliegende Beitrag (vgl. Sylvia Schmitz-Burgard, *Das Schreiben des anderen Geschlechts. Richardson, Rousseau, Goethe*, Würzburg: Königshausen & Neumann, 2000, wo allerdings Rousseaus *Émile* behandelt wird). Soweit ich sehe, bleibt der kurze Abschnitt »Les influences littéraires: Richardson« bei Charles Dédéyan jedoch die einzige einschlägige Darstellung des intertextuellen Verhältnisses zwischen Richardsons und Rousseaus Briefromanen in der jüngeren Forschung (vgl. Charles Dédéyan, *La Nouvelle Héloïse ou L'Éternel Retour. Étude d'ensemble*, Paris: Société d'Édition et d'Enseignement Supérieur, 1990, 8-12) – auch wenn Margaret Doody in einer einflussreichen Monographie zu Richardson bereits 1974 feststellte: »The resemblances between the characters of *Clarissa* and those in Rousseau's epistolary novel have long been commonplaces of criticism« (Margaret Anne Doody, *A Natural Passion. A Study of the Novels of Samuel Richardson*, Oxford: Clarendon Press, 1974, 369). Diese Aussage – die Doody nicht mit einer entsprechenden Quellenangabe belegt – gilt mit Sicherheit nicht für das Verhältnis von Rousseaus *Julie* zu *Pamela*, dem ersten und inzwischen am wenigsten intensiv erforschten Werk Richardsons, das deutlich im Schatten von *Clarissa* steht.

Grundschema er trotz aller Distanzierungsbemühungen (mit wiederum entscheidenden Verschiebungen) reproduzierte. Dies lässt sich am besten durch einen Vergleich der Motive der Erinnerungsarbeit und Selbstregulierung bei beiden Autoren verdeutlichen.

II

Richardson Roman erzählt, wie die alleinige Tugendhaftigkeit dem jungen Dienstmädchen Pamela Andrews zu einem spektakulären sozialen Aufstieg verhilft. Weil Pamela das metaphorische »Juwel«³⁰ ihrer Tugend gegen die Gewalt und die Verführungskraft ihres Herrn zu verteidigen weiß, dessen Offensiven sie erfolgreich abwehrt, materialisiert sich der ideelle Wert der Tugend für sie schließlich in ökonomischem Reichtum. Das »Gefängnis« ihrer Dienerschaft, das Adelshaus des Mr. B., wird ihr »Palast«;³¹ dies ist der im Titel angekündigte »Lohn der Tugend« – der Richardsons ostentativ tugendhafter Heldin von Beginn an den Verdacht der Scheinheiligkeit anhaften ließ. Pamela, so polemisierten die ›Anti-Pamelisten‹ unter Richardsons zeitgenössischen Lesern, verfolge von vornherein nur eine Absicht: mittels ihrer verführerischen Verweigerung gegenüber B., diesen zu einer Heirat zu bewegen, um so an seinen ständischen Privilegien teilhaben zu können.³²

Erzählt wird die Geschichte Pamelas »in a series of letters«, wie es das Titelblatt formuliert: den Briefen der Tochter an ihre Eltern sowie einigen wenigen Antwortschreiben. Zwar kommt es nie zu einer eigentlichen Korrespondenz³³ – von den 32 nummerierten Briefen, die den Roman eröffnen, stammen 28 von Pamela –, für Pamelas moralische Orientierung sind die vier Schreiben der Eltern vom Romananfang jedoch grundlegend. Sie stellen den Verlockungen des Geldes einen ständisch-puritanischen Ehrbegriff gegenüber: Pamela wird gemahnt, den über allen weltlichen Reichtum erhabenen Wert ihrer ›Tu-

³⁰ Diesen Begriff wählt Pamelas Vater im zweiten Brief des Romans: »that jewel, your virtue« (*P*, 46).

³¹ In Pamelas Tagebucheintrag an ihrem Hochzeitstag heißt es: »my prison is become my palace« (*P*, 378). In Richardsons kurzem Resümee des entsprechenden Kapitels in seinem Inhaltsverzeichnis wird diese Formulierung wörtlich wiederholt (vgl. *P*, 39f.)

³² Die Polarisierung der zeitgenössischen Leserschaft in die beiden Lager der ›Pamelisten‹ und ›Anti-Pamelisten‹ wurde erstmals in einem anonymen Bericht beobachtet, der 1750 in englischer Sprache in *The Reflector* erschien, der aber offenbar aus dem Dänischen stammt, wo er sich bereits 1744 nachweisen lässt. Die entsprechende Passage wird in vollem Wortlaut zitiert in Thomas Keymer/Peter Sabor (Hg.), *The Pamela Controversy. Criticisms and Adaptations of Samuel Richardson's ›Pamela‹ 1740-1750*, vol. 1, London: Pickering & Chatto, 2001, xvii-xviii. Das mit Abstand bekannteste Pamphlet der ›Anti-Pamelisten‹ ist Henry Fieldings anonym erschienene *Shamela* (1741), eine vernichtende Parodie, die – wie der Titel bereits deutlich macht – die vermeintliche Tugendhaftigkeit von Richardsons Heldin als bloßen Schein entlarven will. Vgl. Fielding, *Joseph Andrews with Shamela and Related Writings* (Anm. 8).

³³ Vgl. Picard, *Die Illusion der Wirklichkeit* (Anm. 29), 37.

gend« nicht darüber zu vergessen, dass sie, als Mädchen ärmlicher bürgerlicher Herkunft, im Hause B. »so set about yourself« (P, 45) werde. Die großzügige Hausherrin gestattete dem Dienstmädchen nämlich, ihre Fähigkeiten im Lesen und im Schreiben zu pflegen, und beschenkte sie darüber hinaus mit Kleidung, was in Pamela bisher ungekannte Regungen und Begehrlichkeiten weckte. Die Romanhandlung setzt nach dem Tod der mütterlichen »mistress« ein, als die fünfzehnjährige Pamela sich mit einem neuen Arbeitgeber konfrontiert sieht: Mr. B., dem Sohn des Hauses, dessen Attraktivität sich in Pamelas Briefen (von dieser zunächst unbemerkt) widerspiegelt, während er seinerseits früh sein erotisches Interesse an der schönen Dienerin signalisiert. Aus der Unvereinbarkeit des durch Pamelas Vater vertretenen Wertesystems mit demjenigen B.s entsteht im Folgenden der dramatische Konflikt. Pamela soll B.s Maitresse werden; wiederholt bietet er ihr Geld an. Sie aber will eine legitime Heirat vor Zeugen, um die Aufrechterhaltung ihrer Ehre zu garantieren – was B. auch im Zustand zunehmender Verliebtheit als unmöglich erscheint, da eine solche öffentliche Eheschließung auf sozialen Widerstand stoßen würde.³⁴ Die Briefe der Eltern am Romananfang haben eine regulierende Funktion. Sie vermitteln Pamela überhaupt erst das stolze, ganz am Ehrbegriff orientierte Standesbewusstsein, das dann auch ihr eigenes Schreiben prägt.

Dieses Schreiben durchläuft im Verlauf der Handlung eine entscheidende Entwicklung und wirkt sich immer direkter auf das Geschehen aus, das es nicht nur einfängt, sondern zunehmend mitbestimmt. Erfüllen Pamelas Briefe zu Beginn den Zweck, über die Ereignisse im Hause B. zu berichten, um dem Vater eine erzieherische Intervention zu gestatten, so dienen sie später immer expliziter der Selbstregulierung. Je mehr Pamela schreibt und je weniger sie wegen B.s Zensurmaßnahmen auf einen Briefkontakt hoffen kann – B. fängt alle Briefe über ihren Boten ab –, desto mehr übernimmt sie selbst die Rolle der moralischen (Kontroll-)Instanz. Die mahnende Stimme des Vaters wird internalisiert, und Pamela muss sich nun allein vor ihrem eigenen Gewissen rechtfertigen.

Nachdem sie sich zu einer Rückkehr zu ihren Eltern entschieden hat, lässt B. sie zu seinem Landgut nach Lincolnshire entführen. Hier ist sie von der Außenwelt abgeschnitten und sieht sich vollkommen ungeschützt den in einem Vergewaltigungsversuch kulminierenden Avancen ihres »master« ausgesetzt. Pamela wird dabei von der bössartigen, grotesk überzeichneten Mrs. Jewkes überwacht; nur durch List gelingt es ihr überhaupt, von ihren Erlebnissen zu schreiben (sie tut dies heimlich, mit verstecktem Tintenvorrat). Das Haus bzw. den Garten darf sie nicht verlassen, an ein Verschicken der Briefe ist also kaum zu denken. Nach ihrer Entführung wird darum nur noch ein Brief mit »LETTER« betitelt und einer Anrede versehen – es ist der 32. des Romans –, alle folgenden Aufzeichnungen überschreibt Pamela mit dem Wo-

³⁴ Vgl. P, 256: »But, my dear girl, what must we do about the world, and the world's censure? Indeed I cannot marry!«

chentag sowie, bei mehrfachen Eintragungen, mit der ungefähren Tageszeit. Pamelas Schreiben wird nun selbst »part of the action of the novel«. ³⁵ Es erfolgt unmittelbar nach dem Erlebnis, zu dem sie noch kaum Distanz hat – unter der steten Gefahr, ertappt zu werden –, und hält eine weitgehend unreflektierte Wahrnehmung fest.

Die in Richardsons Briefromanen enthaltenen Briefe, so formuliert es das berühmte Vorwort zu *Clarissa*, sind »instantaneous descriptions and reflections«, ³⁶ verfasst in einer Schreibweise, die der Autor auch als »writing, to the moment« charakterisiert hat. ³⁷ Dieses Schreiben hält eine momenthafte, subjektive Wahrnehmung fest und gewährt somit einen intimen (unzensierten) Einblick in das Bewusstsein der Verfasserin. Zwar bezieht Pamela nach ihrer Entführung die Eltern als – zukünftige – Adressaten weiterhin mit ein (es entsteht beim Lesen der Eindruck, als werde man selbst angesprochen: »Now let me give you an account [...]«; *P*, 221), doch lesen sich Pamelas Aufschriebe von hier ab wie ein durchgehender, monologischer Tagebuchtext.

Der Übergang von der Briefform zur Form des Tagebuchs wird innerhalb eines kurzen ›Herausgeber‹-Berichts signalisiert, der einzigen in der dritten Person geschriebenen Sequenz des Romans. Der auktoriale Erzähler muss eingreifen, da Pamela nicht selbst über B.s Täuschungsmanöver berichten kann. Nachdem die Entführung erzählt ist, leitet Richardson sogleich einen erneuten Erzählerwechsel ein:

[We shall now] return to the account she [i.e. Pamela] herself gives of all this; having written it journal-wise, [1.] to amuse and employ her time, [2.] in hopes some opportunity might offer to send it to her friends, [3.] (and, as was her constant view), that she might afterwards look back upon her dangers; and either approve or repent of her conduct in them. (*P*, 129f.)

Neben dem Wechsel der Erzählperspektive kündigt Richardson in diesen Zeilen den Gebrauch einer anderen Schreibform an. Dabei begründet er auf gleich dreifache Weise, weshalb sich seine Heldin zum Führen eines Tagebuchs entschließt. In ihrer Gefangenschaft in Lincolnshire hat Pamela kaum andere Möglichkeiten, die Stunden außerhalb ihrer Arbeitszeit auszufüllen; das Schreiben dient also erstens zum Zeitvertreib. Jürgen Habermas' Studie *Strukturwandel der Öffentlichkeit*, die sich genau mit dem hier behandelten kulturhistorischen Kontext auseinandersetzt, charakterisiert das Tagebuch als einen

³⁵ Alan D. McKillop, »Samuel Richardson: Pamela«, in: Rosemary Cowler (Hg.), *Twentieth Century Interpretations of ›Pamela‹*, New Jersey: Prentice-Hall, 1969, 26-32; hier: 31.

³⁶ Samuel Richardson, *Clarissa, or, The History of a Young Lady*, hg. Angus Ross, Harmondsworth: Penguin, 1985, 35: »[...] the letters on both sides are written while the hearts of the writers must be supposed to be wholly engaged in their subjects: the events at the time generally dubious – so that they abound not only with critical situations, but with what may be called instantaneous descriptions and reflections [...]«.

³⁷ Samuel Richardson in einem Brief an Lady Bradshaigh vom 14. Februar 1754; zit. n. Keymer/Sabor, *The Pamela Controversy* (Anm. 32), xiv.

»an den Absender adressierten Brief«.³⁸ Pamela hat jedoch von vornherein mehr als nur *eine* implizite Leserin im Blick: Sie schreibt auch für ihre »friends«, der Roman reflektiert also die »Institutionalisierung einer publikumsbezogenen Privatheit«, wie sie Habermas im entsprechenden Abschnitt seiner Arbeit beschreibt³⁹ – eine für eine Öffentlichkeit bestimmte (nach »außen« orientierte) Form der Intimität (»Innerlichkeit«). Drittens, und dieser Punkt wird am ausführlichsten erläutert, ist Pamelas Schreiben nun nicht mehr bloßes Berichten, sondern auch Memorieren. Die Lektüre ihrer Briefe soll der Heldin eine nachträgliche Beurteilung ihres schriftlich fixierten Denkens und Handelns ermöglichen und auf diese Weise ihr künftiges Verhalten steuern. Später im Roman bemerkt Pamela: »I am glad that I have fallen upon this method of making a journal [...]; and I shall have recourse to my papers for my better regulation, as often as I mistrust my memory« (*P*, 467). Es handelt sich um dieselbe Technik, wie sie in der Tradition des puritanischen Tagebuchs seit der frühen Neuzeit entwickelt worden ist. Cynthia Griffin Wolff beschreibt sie als einen von mehreren Modi der puritanischen »Selbstdefinition«:

One way in which the Puritan pursued a definition of self was by keeping a diary. The journal thus conceived [...] was to be a chronicle of [the individual's] inner life [...]. The diary became for its author a kind of *alter ego*. Regular entries were to be made spontaneously and honestly, with no form or order imposed upon them save the chronological order of a daily record and the unifying viewpoint of the individual to whom everything had happened.⁴⁰

Der Anglist Jürgen Schlaeger hat für diese Form der »Erinnerungsarbeit« den glücklichen Begriff der »Selbstverschriftlichung« geprägt.⁴¹ Pamelas fiktives Tagebuch setzt deutlich die von Schlaeger anhand von Texten Samuel Wards und Richard Rogers' skizzierte Tradition der »Selbstkonstitution im Schreiben«⁴² fort. Als schreibendes Ich stellt Pamela eine Distanz zum geschriebenen Ich her, »tritt« diesem gleichsam »gegenüber«, was ihr »den Aufbau und die Bewahrung einer Identität« gewährt, eine Selbstbeobachtung als »Arbeit am Selbst«.⁴³ Die Aufschriebe, die Pamela bei sich trägt, sind, wie Margaret Doody hervorhebt, »a walking anthology of herself, [...] a portable creation of memory«.⁴⁴ Vor diesem Hintergrund erscheint die Schreibkontrolle und -zensur durch B. als Versuch, »to render her a region without a history, with-

³⁸ Jürgen Habermas, *Strukturwandel der Öffentlichkeit. Untersuchungen zu einer Kategorie der bürgerlichen Gesellschaft*, Neuauf., Frankfurt a.M.: Suhrkamp, 1990, 114.

³⁹ Ebd., 107-116.

⁴⁰ Cynthia Griffin Wolff, *Samuel Richardson and the Eighteenth-Century Puritan Character*, Hamden, CN: Archon Books, 1972, 14.

⁴¹ Jürgen Schlaeger, »Das Ich als beschriebenes Blatt. Selbstverschriftlichung und Erinnerungsarbeit«, in: Anselm Haverkamp/Renate Lachmann (Hg.), *Memoria. Vergessen und Erinnern* (Poetik und Hermeneutik XV), München: Fink, 1993, 315-337; hier 329-334.

⁴² Ebd., 317.

⁴³ Ebd., 331f.

⁴⁴ Doody, »Introduction« (Anm. 1), 17.

out a memory, and hence without an identity save that which he chooses to give her«. ⁴⁵

B.s Interventionen in Pamelas »Selbstkonstitution im Schreiben« sollten allerdings nicht darüber hinwegtäuschen, dass die Texte der Heldin im weiteren Verlauf der Handlung auch für B. selbst sowohl eine Gedächtnis- als auch eine Selbstregulierungsfunktion übernehmen. Von Anfang an ist seine Beziehung zu Pamelas literarischer Aktivität genauso ambivalent wie die ihrige zu seiner sozialen/erotischen Attraktivität. Schon im ersten Brief des Romans wird B. auf Pamelas Schreiben aufmerksam. Er überrascht sie im *dressing-room* und entreißt ihr den Brief. Die Überwachung Pamelas beim Briefeschreiben ist eine Zensurmaßnahme; sie soll verhindern, dass die Vorkommnisse im B.'schen Haus an Außenstehende weitergegeben werden: »*you ought to be wary what tales you send out of a family*« (P, 44). Doch so sehr B. seinen Ruf gefährdet sieht, so groß ist der Reiz, der von Pamelas Schreiben ausgeht. Unmittelbar nachdem er sie auf die eben zitierte Weise ermahnt hat, fügt er hinzu: »*Why, Pamela, you write a pretty hand, and spell very well, too. You may look into any of my mother's books to improve yourself [...]*« (P, 44). Einerseits überwacht B. Pamelas Schreiben, andererseits fördert er diese Begabung. Denn je widerspenstiger sich Pamela gegen ihn verhält – und das Schreiben ist die Ressource, aus der sie die Kraft zum Widerstand schöpft –, desto attraktiver erscheint sie ihm: »*I see you on all occasions so watchful for your virtue that though I hoped to find it otherwise, I cannot but confess, my passion for you is increased by it*« (P, 251). Die schreibende, um die Verteidigung ihrer Jungfräulichkeit kämpfende Pamela wirkt auf B. noch begehrenswerter. ⁴⁶

Die Attraktivität der schreibenden Pamela ist aber nur ein Aspekt, den B. zum Ausdruck bringt. Er sieht sich außerdem als *Koautor* der »Romanze«, die unter Pamelas Feder entstehe: »*[Y]ou are well read, I see; and we shall make out between us, before we have done, a pretty story for a romance*« (P, 63). Dieses Motiv wird wiederaufgegriffen, als B. in Lincolnshire nach der Fortsetzung des *journal* drängt, von dem ihm Jewkes den ersten Teil zugespield hat:

I long to see the particulars of your plot, and your disappointment where these papers leave off. As I have furnished you with a subject, I think I have a title to see how you manage it. Besides, there is such a pretty air of romance, as you tell your story, in *your* plots, and *my* plots, that I shall be better directed how to wind up the catastrophe of the pretty novel. (P, 285)

Hinter dem hier zum Ausdruck kommenden Zynismus B.s verbirgt sich das Eingeständnis seiner Abhängigkeit von Pamelas Aktivität als Autorin: »*I would have you [...] continue writing by all means*« (P, 275). Das Lesen der intimen Aufzeichnungen dient längst nicht mehr allein der Überwachung;

⁴⁵ Ebd.

⁴⁶ Vgl. ebd., 15: »*Mr B. is not the master as long as Pamela can think and write, and yet it is to this thinking self that he is attracted.*«

vielmehr beginnt B., neben der leibhaftigen Pamela auch ihr ›selbstverschriftlichtes‹ Tagebuch-Ich zu begehren. Zugleich betont er seine Beteiligung an der auf eine Katastrophe zusteuernenden Geschichte, die Pamelas *journal* erzählt: Die Aufschriebe erscheinen ihm als Literarisierung der von ihm diktieren Ereignisse.

Die ›Geschichte‹ Pamelas hat schließlich reformierende Kraft. B.s aggressiv-zynischer Ton ändert sich in einen empfindsam-mitleidigen, als er von Pamelas misslungenem Fluchtversuch und ihren Suizidgedanken am Teich liest: »›Why this‹, said he, ›my girl, is a very moving tale. [...]‹« – und: »›O my dear girl! you have touched me sensibly with your mournful tale [...]‹« (P, 276). Unter dem Eindruck der Lektüre des *journal* verspricht B. eine Wiedergutmachung⁴⁷ und ist am Ende sogar bereit, Pamela ungeachtet aller standesbedingten Bedenken zu heiraten. Pamelas Selbstverschriftlichung führt bei B. zu einer regelrechten Konversion, was seine befremdete Schwester zu dem ironischen Kommentar verleitet: »[M]y brother already turned *puritan!* I congratulate this change!« (P, 443). Nachdem sie ebenfalls das Tagebuch gelesen hat, löst sich jedoch auch bei Lady Davers jeder Widerstand auf. Sie reicht das *journal* in ihrem Bekanntenkreis weiter, wo die Aufschriebe eine stetig wachsende Leserschaft erreichen. Das *journal* durchbricht schließlich die Standesgrenzen: Im Adel bewirkt es die öffentliche Legitimation einer so unstandesgemäßen Heirat.⁴⁸

Bekehrt zu Pamelas Wertvorstellungen, spricht B. zuletzt von »my reformation« sowie der Hoffnung, Pamelas Beispiel möge ihm auch weiterhin von Nutzen sein (P, 505). Er übernimmt somit als Mann – zumindest vorübergehend – die Verhaltensnormen, die in den *conduct books* traditionell für (Haus-)Frauen vorgesehen waren. Diese mussten sich laut Nancy Armstrong durch konsequente »self-regulation« behaupten, das heißt die Unterdrückung der eigenen Begierden und Leidenschaften.⁴⁹ Indem Pamelas Selbstregulierung B. zum Exempel wird, akzeptiert auch er den Triebverzicht als notwendiges Selbstopfer, wie es das bürgerliche Tugendideal propagierte (»Qu'est-ce que la vertu?« fragt Diderot in seiner »Éloge de Richardson«: »C'est, sous quelque face qu'on la considère, un sacrifice de soi-même.«⁵⁰). Daraus kann gefolgert werden, dass Pamelas Beispiel auch den männlichen Lesern zur moralischen Orientierung dienen soll, wie Diderot erkannte, als er die positive Modellfunktion der weiblichen Romanfiguren bei Richardson hervorhob (und der negati-

⁴⁷ Vgl. P, 246f.: »If my mind hold, and I can see these former papers of yours, and that these in my pocket give me no cause to alter my opinion, I will endeavour to defy the world, and the world's censures, and, if it be in power of my whole life, make Pamela amends for all the hardships she has undergone by my means.«

⁴⁸ Vgl. Roy Roussel, »Pamela and the Equality of Correspondents«, in: ders., *The Conversation of the Sexes. Seduction and Equality in Selected Seventeenth- and Eighteenth-Century Texts*, New York/Oxford: Oxford University Press, 1986, 67-93; hier: 90f.

⁴⁹ Vgl. Armstrong, »The Rise of the Domestic Woman« (Anm. 11); hier: 120.

⁵⁰ Diderot, »Éloge de Richardson« (Anm. 28), 31.

ven der Männer gegenüberstellte): »Souvent j'ai dit en le lisant: Je donnerais volontiers ma vie pour ressembler à celle-ci; j'aimerais mieux être mort que d'être celui-là.«⁵¹ Der Richardson'sche Roman macht die an zeitgenössische *conduct books* angelehnte weibliche Heldin auch für männliche Leser zu einer Identifikationsfigur, deren Tugenden ebenso attraktiv erscheinen wie ihre oft betonten körperlichen Reize.

B.s Autorität in der Ehe bleibt hiervon freilich untangiert, wie am eindrucksvollsten sein Eheregiment demonstriert, das Pamela ein bestimmtes Verhalten in öffentlichen wie in privaten Angelegenheiten vorschreibt und das sie Wort für Wort in ihr Tagebuch überträgt (vgl. *P*, 467-470). In der Ehe – deren alleiniges Erreichen schon den Gipfel ihres Erfolges darstellt – muss sich Pamela in ein festes Ordnungsgefüge einpassen (wenn B. auch verspricht, nur Patriarch, nicht Despot sein zu wollen; die Wörter »command« und »obey« sollen aus seinem Vokabular gestrichen werden; *P*, 469). Nach einem Höhepunkt, der sowohl in Bezug auf das Klassen- als auch auf das Geschlechterverhältnis revolutionär erscheint, endet der Roman mit einer Affirmation der traditionellen Machtstrukturen: »Pamela may have forced B.'s reformation, but it is not he who is to lose himself in submission to her.«⁵² B. übernimmt nach der Heirat die klassische Rolle des Vaterersatzes und Erziehers,⁵³ seine aristokratischen Benimmregeln treten an die Stelle des eingangs formulierten bürgerlich-puritanischen Ehrenkodex. Dieser Kodex scheint mit der Eheschließung schon seinen wichtigsten Zweck erfüllt zu haben; mit ihrem beispiellosen sozialen Aufstieg, so wird impliziert, ist die junge Pamela ausreichend belohnt: »Pamela's rise does not [...] overturn the structure by which she rose.«⁵⁴

III

Der Roman *Pamela* lädt ausdrücklich zu einer identifikatorischen Lesart ein. Im Vorwort erklärt Richardson, ein Ziel seines Buches sei, »to give *practical* examples, worthy to be followed in the most *critical* and *affecting* cases, by the *virgin*, the *bride*, and the *wife*« (*P*, 31). Die reiche Belohnung seiner tugendhaften Heldin soll den Leserinnen den Anreiz bieten, Pamelas Anstrengungen um die Erhaltung ihrer jungfräulichen Ehre *vor* einer legitimen Verhelichung ebenso nachzuahmen wie ihr vorbildliches Verhalten *in* der Ehe. Und auch die männlichen Leser sollen Nutzen aus der Lektüre des Buches

⁵¹ Ebd., 32.

⁵² Jerry C. Beasley, »Richardson's Girls: The Daughters of Patriarchy in *Pamela*, *Clarissa* and *Sir Charles Grandison*«, in: Albert J. Rivero (Hg.), *New Essays on Samuel Richardson*, London: Macmillan, 1996, 35-52; hier: 40.

⁵³ Vgl. ebd.

⁵⁴ Jocelyn Harris, *Samuel Richardson*, Cambridge u.a.: Cambridge University Press, 1987, 36.

ziehen, das die Tugend in positivem, das Laster dagegen in dem ihm angemessenen negativen Licht erscheinen lässt (vgl. *P*, 31).

Eine solch optimistische Zielsetzung lässt Jean-Jacques Rousseaus Kulturpessimismus nicht zu. Seine »Préface« – wie Richardson tritt Rousseau als anonymes Herausgeber authentischer Briefe auf – richtet sich an Leser, die bereits verdorben sind: »Il faut des spectacles dans les grandes villes, et des Romans aux peuples corrompus. J'ai vu les mœurs de mon temps, et j'ai publié ces lettres. Que n'ai-je vécu dans un siècle où je dusse les jeter au feu!« (*J*, I, 71) Erst später, in einem Brief der Romanfigur St. Preux, wird etwas versöhnlicher die Möglichkeit erwogen, die verachtete Gattung des Romans könne – »vielleicht« – doch eine erzieherische Funktion übernehmen:

Les Romans sont peut-être la dernière instruction qu'il reste à donner à un peuple assez corrompu pour que toute autre lui soit inutile; je voudrais qu'alors la composition de ces sortes de livres ne fût permise qu'à des gens honnêtes mais sensibles dont le cœur se peignît dans leurs écrits, à des auteurs qui ne fussent pas au-dessus des faiblesses de l'humanité, qui ne montrassent pas tout d'un coup la vertu dans le Ciel hors de la portée des hommes, mais qui la leur fissent aimer en la peignant d'abord moins austère, et puis du sein du vice les y sussent conduire insensiblement. (*J*, I, 339)

Während Richardson Fehlerprävention betreiben möchte, hält Rousseau allenfalls noch Reparaturarbeiten für möglich – ein Unterschied, der sich auch in der jeweiligen Romanhandlung niederschlägt. Pamela gelingt die Aufrechterhaltung ihrer ›Tugend‹; es kommt vor der Eheschließung nicht zum Äußersten (sondern nur fast, wodurch der Roman laut Ian Watt die Erbaulichkeit einer »Predigt« mit den Freuden eines »Striptease« vereinen kann⁵⁵). Julie verliert dagegen ihre Jungfräulichkeit in der illegitimen Beziehung zu ihrem Hauslehrer St. Preux; die Heirat Wolmars folgt *nach* der Überschreitung und kann sie nicht verhindern. Rousseaus Heldin hat bei Eintritt in die Ehe bereits eine uneheliche Schwangerschaft und eine Fehlgeburt hinter sich. In deutlichem Kontrast zu Pamela wird sie als ›gefallene‹ Frau zum Muster weiblicher Tugendhaftigkeit, indem sie den bereits geschehenen Verstoß durch eine Überwindung der Leidenschaft kompensiert. Insofern ist Julie ein Rollenmodell anderer Art als Pamela – die ›unbefleckt‹ in die Ehe geht –, angemessen für eine Zeit, die, wie Rousseau sich ausdrückt, bereits unwiederbringlich moralisch korrumpiert ist und sich von einem längst bestehenden Übel befreien muss.

Einer der scharfsichtigsten Rousseau-Kritiker, Jean Starobinski, hat gezeigt, dass St. Preux in der oben zitierten Passage eine Logik aufgreift, die sich quer durch das gesamte Rousseau'sche Werk verfolgen lässt. Immer wieder argumentiert Rousseau, das Übel, das er allenthalben in der zeitgenössischen Zivilgesellschaft erkennt, könne nur mit den Mitteln ebendieses Übels bekämpft

⁵⁵ Watt, *The Rise of the Novel* (Anm. 4), 179.

werden.⁵⁶ Auf diese Weise soll nun auch der Roman – als Teil des Übels – zum Heilmittel werden. St. Preux spricht von der Möglichkeit, anhand des Romans auf das »Volk« einzuwirken, vorausgesetzt, der Autor lasse die Tugend in menschlicher Reichweite erscheinen und nicht in himmlischen Gefilden. Die bisherigen Roman- und Komödienschreiber, so heißt es im selben Brief weiter oben, hätten nämlich nur solche »chefs-d'œuvres de vertu« gezeichnet, von deren Nachahmung sich die Frauen freisprechen konnten, »en les traitant de chimères« (*J*, I, 339). Rousseaus Julie bezweckt demnach eine Instruktion anderer Qualität als ihre schimärenhaften Vorgängerinnen – zu denen auch Richardsons Pamela zu zählen ist.

Aufschlussreich ist in diesem Zusammenhang der »Entretien sur les romans«, das von Rousseau nachgeschobene zweite Vorwort, in dem der Hauptakzent auf den – weitaus umfangreicheren – Teil des Romans gelegt wird, der auf die Schilderung der erotischen Beziehung folgt und sich deren Aufarbeitung widmet. In diesem als Dialog verfassten Vorwort verteidigt »R.« sein Manuskript gegenüber dessen Leser »N.«, wobei er ein eigenes Romankonzept entwickelt. Er betont zunächst, die Briefe bezweckten keine mimetische Abbildung der zeitgenössischen Wirklichkeit, sondern skizzierten eine andere Wirklichkeit. Statt Menschen der Gesellschaft würden Einzelgänger dargestellt, »[qui] se détachent du reste de l'Univers; et créant entre eux un petit monde différent du nôtre, [...] y forment un spectacle véritablement nouveau« (*J*, II, 400). Anders als Richardson will Rousseau folglich keine Erziehung *innerhalb* der bestehenden Gesellschaftsordnung, sondern eine neue, andere Ordnung. Wo Richardson auf sozialgeschichtliche Entwicklungen seiner Zeit reagiert und seine Leser mit vertrauten Problemen präsentiert,⁵⁷ soll bei Rousseau eine Außen-Perspektive entworfen werden, von Figuren, die an der vertrauten Welt nicht partizipieren. Pamelas *virtue* ist eine rein sexuell konnotierte und synonym mit Keuschheit zu verstehen, ihre Mustergültigkeit eine puritanische, stark auf den bürgerlich-religiösen Ehrbegriff begrenzte; Rousseaus Roman hingegen präsentiert einen großangelegten moralphilosophischen, sozialpolitischen und pädagogischen Entwurf, der verschiedene Lebensbereiche, die Institutionen selbst berühren will.⁵⁸

Die hier angedeuteten Unterschiede zu Richardson hebt Rousseau selbst ausdrücklich hervor, wenn er an der Didaktik der »modernes Romans Anglais« (*J*, II, 408; Anm. 2) kritisiert, diese sei an die falschen Adressaten

⁵⁶ Vgl. Jean Starobinski, »Das Rettende in der Gefahr: Rousseaus Denken«, in: ders., *Das Rettende in der Gefahr. Kunstgriffe der Aufklärung*, übers. v. Horst Günther, Frankfurt a.M.: Fischer, 1992, 186-265.

⁵⁷ An erster Stelle ist hier laut Watt die »Krise« auf dem zeitgenössischen Heiratsmarkt zu nennen; vgl. Watt, *The Rise of the Novel* (Anm. 4), 142 ff.

⁵⁸ Zur »politischen Dimension« von Rousseaus Roman und insbesondere zum Entwurf einer »neuen Ordnung« in Clarens vgl. Sieglinde Domurath, *Politische Dimensionen von Jean-Jacques Rousseaus »La Nouvelle Héloïse«*, Frankfurt a.M. u.a.: Peter Lang, 1992; hier: 80-116.

gerichtet, nämlich die jungen Mädchen.⁵⁹ Zu reformieren seien aber vielmehr die erwachsenen Frauen, denen die Mädchen gehorchten und die sie nachzumahmen suchten, sowie vor allem das patriarchalische Erziehungssystem, in dem beide untergeordnet seien – die »mauvaises institutions«:

Depuis que tous les sentiments de la nature sont étouffés par l'extrême inégalité, c'est de l'inique despotisme des pères que viennent les vices et les malheurs des enfants; c'est dans des nœuds forcés et mal assortis, que victimes de l'avarice ou de la vanité des parents, de jeunes femmes effacent par un désordre, dont elles font gloire, le scandale de leur première honnêteté. Voulez-vous donc remédier au mal? remontez à sa source. S'il y quelque réforme à tenter dans les mœurs publiques, c'est par les mœurs domestiques qu'elle doit commencer, et cela dépend absolument des pères et mères. Mais ce n'est point ainsi qu'on dirige les instructions; vos lâches Auteurs ne prêchent jamais que ceux qu'on opprime; et la morale des livres sera toujours vaine, parce qu'elle n'est que l'art de faire sa cour au plus fort. (*J*, II, 408f.)

Diese Generalkritik Rousseaus steht allerdings in einer deutlichen Spannung zum Inhalt seines eigenen Romans. Denn so wie Pamela orientiert sich auch Julie bis zur Ehe an ihrem Vater bzw. dem väterlichen Ehrbegriff (in diesem Fall gehört die weibliche Protagonistin dem Adel an und entstammt der männliche Held dem Bürgertum, wodurch das Geschlechter- und Klassenverhältnis aus *Pamela* umgekehrt wird): Julie ist »[I]iée [...] aux volontés d'un père par une chaîne indissoluble« (*J*, I, 406), was nur eine andere Beschreibung für die »nœuds forcés« zu sein scheint, die Rousseau in der oben zitierten Passage erwähnt. Allein diese Tatsache verbietet Julie die Flucht mit St. Preux und verpflichtet sie zu der (vom Vater vereinbarten) Heirat Wolmars.

Im Roman *vertreten* wird der vom Vater vermittelte Ehrbegriff dabei wiederum durch die weibliche Figur. Als Verkörperung des väterlichen Ehrbegriffs übernimmt Julie für ihren Liebhaber die Rolle der moralischen Erzieherin. Ist Pamela für B. »pretty teacher« (*P*, 101), so kommt Julie in *La Nouvelle Héloïse* die Rolle der »prêcheuse« zu (vgl. u.a. *J*, I, 447; II, 272, 409). Zwar ist St. Preux, als Hauslehrer (und »neuer Abaelard«), der *intellektuelle* Erzieher, doch stellt Julie die *moralische* Autorität in ihrer Beziehung dar. St. Preux schreibt im 21. Brief des ersten Teils:

Et que vouliez-vous apprendre, incomparable fille, dans mon vain et triste savoir? Ah, c'est de vous qu'il faut apprendre tout ce qui peut entrer de bon,

⁵⁹ Ein solcher Verweis ist exemplarisch für die Art und Weise, wie Rousseau die Präsenz der Richardson'schen Prätexthe in seinem Roman markiert. Einmal nur fällt der Name Richardson direkt (vgl. *J*, I, 407, Anm. 1), und an dieser zweiten Stelle wird – wiederum in einer Fußnote – mit »les modernes Romans Anglais« zumindest klar auf ihn angespielt. Denn Richardson war der bei weitem prominenteste Exponent des englischen Romans. Zudem findet sich in einem Brief Rousseaus exakt dieselbe Formulierung, hier jedoch allein auf Richardson bezogen: »Je pense même que Richardson s'est lourdement trompé en voulant [...] instruire [les filles] par des romans, c'est mettre le feu à la maison pour faire jouer les pompes.« Rousseau an Duclos, 19. November 1760, zit. n. Dédéyan, *La Nouvelle Héloïse ou L'Éternel Retour* (Anm. 29), 11f.

d'honnête dans une âme humaine, et ce divin accord de la vertu, de l'amour, et de la nature, qui ne se trouva jamais qu'en vous! (*J*, I, 118f.)

Julie verkörpert für ihren Liebhaber den vollendeten Einklang von *vertu* und *nature*; sie ist ihm die »honorable und chère image« der personifizierten Tugend (*J*, I, 357). Nach ihrem Vorbild richten sich deshalb auch St. Preux' eigene moralische Ambitionen. Julie ist ihm zugleich Beispiel und – wo er die von ihr exemplifizierte Tugend nicht vor Augen hat – schriftliche Ratgeberin. Besonders deutlich wird dies im 26. Brief des zweiten Teils. St. Preux gesteht hier einen Fehltritt in einem Pariser Bordell; von Julie erhofft er sich die Reinigung seines erniedrigten Herzens: »Julie! ô Julie! ô toi qu'un temps j'osais appeler mienne, et dont je profane aujourd'hui le nom! [...] viens épurer et raffermir un cœur avili par la honte et brisé par le repentir« (*J*, I, 357). Julie erscheint als Heilige, das religiöse Vokabular macht den Bericht zur Beichte des Unwürdigen. St. Preux' stark stilisierter Selbsterniedrigung (»je suis indigne de tes bontés [...]; je suis vil, bas, méprisable«) folgt ein nüchterner Brief Julies (»Rassurez-vous [...]«), der eine klare Analyse St. Preux' Fehler bei seinem Eintritt in die »Welt« erklärt (*J*, I, 361ff.). Die Briefe der Heldin haben für den männlichen Protagonisten eine anweisende Funktion; sie werden, ähnlich wie in *Pamela*, zur Erbauungsliteratur des Liebhabers. So schreibt St. Preux nach seiner Ankunft in Paris, er wolle alle Briefe Julies zu einem »recueil« (*J*, I, 286) zusammenstellen; das Konvolut aus Julies Briefen werde ihm ein »manuel« sein, das Gegengift zur Verdorbenheit der Welt. Von ihm erhoffe er sich Fehlerprävention und -korrektur, Erziehung und Erbauung: »Ce précieux recueil [...] me consolera dans mes maux; il préviendra ou corrigera mes fautes; il m'instruira dans ma jeunesse, il m'édifiera dans tous les temps« (*J*, I, 287).

Doch so wie Rousseaus Roman nicht nur eine Instruktion anstrebt, sondern zugleich die *Möglichkeit* der Instruktion durch Romane metatextuell reflektiert, so wird auch die Besetzung der Erzieherrolle durch eine weibliche Figur in der zweiten »Préface« diskutiert. N. sagt dort: »Il est vrai que vous avez une excellente Prêcheuse. Je suis charmé de vous voir raccommo­dé avec les femmes: j'étais fâché que vous leur défendissiez de nous faire des sermons.« (*J*, II, 409) Er bezieht sich damit auf eine Textstelle in Rousseaus *Lettre à d'Alembert*, in der das Stereotyp der Männer belehrenden Frau im zeitgenössischen Theater kritisiert wurde: »c'est toujours une femme qui sait tout, qui apprend tout aux hommes«.⁶⁰ Dass Rousseau seine Heldin nun ähnlich einsetzt, bedeutet demnach eine Hinwendung zu diesem – auch bei Richardson vorgefundenen – Muster, wenn auch wiederum nicht ohne eine gewisse Skepsis. Die Frage bezüglich der weiblichen »Predigerin« ist R. sichtlich unbequem, und er beantwortet sie ausweichend: »je ne suis ni assez fou ni assez

⁶⁰ Zit. n. Henri Coulets Anmerkung zu der entsprechenden Textstelle in *J*, II, 567 (Anm. zu S. 409).

sage pour avoir toujours raison. Laissons cet os à ronger à la Critique« (*J*, II, 409).

Auf Julie trifft ohnehin keineswegs zu, dass sie »den Männern alles beibringt«, wie es der Satz aus der *Lettre à d'Alembert* formuliert. Mit der Heirat Wolmars überlässt sie nämlich die Erzieherrolle ihrem Gatten (die Korrespondenz mit St. Preux wird gestoppt). Es liegt nun an Wolmar, das gegenseitige »attachement« der jungen Liebhaber zu regulieren; »er ist der weitblickende Therapeut [...] und hat die Funktion des fordernden Über-Ichs«. ⁶¹ In medizinischem Vokabular erklärt Wolmar St. Preux, seine Erfolge bei der Behandlung Julies hätten ihn dazu ermutigt, »[de] tenter votre guérison comme j'avais obtenu la sienne« (*J*, II, 115) – als beobachtende, kontrollierende und letzten Endes heilende Instanz. ⁶² Bezeichnenderweise bewahrt *Wolmar* die Briefe St. Preux' an Julie auf, die diese für verbrannt hielt (vgl. *J*, II, 117). Wie in *Pamela* bedeutet der Besitz der Briefe einen Einblick in das Gedächtnis der Heldin – und damit eine Kenntnis ihrer Persönlichkeit, die eine Steuerung derselben ermöglicht. Dies kommt deutlich zum Ausdruck, als Wolmar die Liebhaber an den Ort ihres ersten Kusses führt, den *bosquet* (ihn kennt er aus den Briefen St. Preux'); hier sollen sie sich vor seinen Augen küssen, nachdem er ihnen seine Lebensbeichte abgelegt hat (vgl. *J*, II, 115). Der mit Erinnerung behaftete, von Julie seither gemiedene Ort, wird so »entweiht«; Wolmar ›liest‹ in Julies Herz und konstatiert: »Julie, ne craignez plus cet asile; il vient d'être profané« (*J*, II, 116). Nachdem er den Rest Leidenschaft in ihrer Zuneigung ermessen hat – Julie sagt selbst, sie habe bei diesem von Wolmar beobachteten Kuss erkannt, »que mon cœur était plus changé que jusque-là je n'avais osé le croire« (*J*, II, 115) –, kann Wolmar die Liebhaber unbeaufsichtigt zurücklassen. Auf diese Weise kontrolliert er ihre Beziehung, ohne durch Verbote in sie eingreifen zu müssen. Sie soll vielmehr *in* ihnen (wenn auch unter seiner Anleitung) überwunden werden, die Freundschaft gefördert und nur die Leidenschaft (das ›Zuviel‹ an Freundschaft) beseitigt werden: »J'employai la douceur de Julie pour tempérer sa sévérité. Je nourris son amitié pour vous [...]; j'en ôtai ce qui pouvait y rester de trop [...]« (*J*, II, 115). Wolmar will das Verhältnis zwischen den Liebenden *regulieren* (*J*, II, 114); dies ist seine Wirkung als Erzieher und Therapeut.

Wie B. in *Pamela* übernimmt Wolmar in *Julie* die Vaterrolle. Der Unterschied in der Figurenkonstellation – Wolmar tritt in *Julie* als dritte Figur hinzu – macht ihn dabei zum Erzieher nicht nur Julies, sondern auch St. Preux'. So erreicht in den Augen St. Preux' schließlich Wolmar, nicht Julie, die *épuration*, die er sich von der Geliebten erhoffte; St. Preux schreibt:

⁶¹ Starobinski, »Das Rettende in der Gefahr« (Anm. 56), 208.

⁶² Wolmar selbst betont seine Vorliebe für das Observieren: »Si j'ai quelque passion dominante c'est celle de l'observation: J'aime à lire dans les cœurs des hommes. [...] Si je pouvais changer la nature de mon être et devenir un œil vivant, je ferais volontiers cet échange« (*J*, II, 109). Zum Motiv des Blicks bei Rousseau vgl. Jean Starobinski, »Jean-Jacques Rousseau et le péril de la réflexion«, in: ders.: *L'Œil vivant*, Paris: Gallimard, 1961, 91-188.

Jouissez, cher Wolmar, du fruit de vos soins. Recevez les hommages d'un cœur épuré, qu'avec tant de peine vous avez rendu digne de vous être offert. [...] J'étais mort aux vertus ainsi qu'au bonheur: je vous dois cette vie morale à laquelle je me sens renaître. mon Bienfaiteur! ô mon Père! (*J*, II, 242)

Die moralische Wiedergeburt St. Preux' durch Wolmar (den »Gönner« und »Vater«) unterstreicht das Machtverhältnis: Wolmar wird zur Vaterfigur, St. Preux und Julie zu seinen »enfants« (*J*, II, 115). In dieser Rolle wird er von den Letzteren – trotz seiner für Julie so tragischen Ungläubigkeit – nicht hinterfragt. Ist Julie als »prêcheuse« auch die religiöse Instanz, so ist Wolmar doch die moralische Autorität. Erst nach ihrem Ertrinken hat Julie eine erzieherische Wirkung auf Wolmar: Der Tod seiner Gattin führt bei ihm zu »dispositions prochaines à abjurer son incrédulité« (*J*, II, 470), wie es Rousseau im Inhaltsverzeichnis äußerst vorsichtig formuliert (vgl. auch *J*, II, 355ff.). Bringt man diese Umverteilung der Erzieherrolle auf den Gatten in Zusammenhang mit Rousseaus institutionskritischen Intentionen, so entsteht der Eindruck einer Diskrepanz; Julies Haltung ist letztlich Resignation, eine Einwilligung in den sozialen *status quo*. Dies wird besonders deutlich in einem Brief aus dem zweiten Teil, in dem sie schreibt:

[...] la politique n'est guère du ressort des femmes [...] Obligée d'aimer le gouvernement sous lequel le ciel m'a fait naître, je me soucie peu de savoir s'il en est de meilleurs. De quoi me servirait de les connaître, avec si peu de pouvoir pour les établir, et pourquoi contristerais-je mon âme à considérer de si grands maux où je ne peux rien, tant que j'en vois d'autres autour de moi qu'il m'est permis de soulager? (*J*, I, 369)

Obwohl Rousseau laut seinem »Entretien sur les romans« – ausdrücklich in Abgrenzung zu Richardson – eine Art der Instruktion anstrebt, die nicht die Opfer des Systems, sondern das System selbst reformieren soll, verhält sich sein Roman letztlich affirmativ zur patriarchalischen Familien- und Gesellschaftsordnung, in der sich die Frau, ist sie erst einmal verheiratet, in die ihr vom Mann zugewiesene Rolle fügt – ungeachtet der erklärten Absicht Rousseaus, eine *neue*, von der unserigen *verschiedene* Welt zu schaffen.⁶³ Rousseaus Roman bleibt, bei allem Bemühen um eine Abkehr von seinen englischen Vorläufern, den Hauszuchtbüchern und deren Wertekanon verpflichtet, wie sie untrennbar mit der Richardson'schen Tradition des Erbauungsromans verknüpft ist. Indem sein Roman das Thema der Erinnerungsarbeit, der Selbst- und Fremdregulierung durch Briefeschreiben und -lesen aufgreift und variiert, betreibt er selbst eine Arbeit am kulturellen Gedächtnis. Er entwickelt die Gattung des Erbauungsromans weiter, deren Genregedächtnis (das nicht mit seinem eigenen Gedächtnis als Autor gleichzusetzen ist) sich in den hier diskutierten Parallelen niederschlägt. »Etwas paradox ausgedrückt kann man sagen, dass nicht das subjektive Gedächtnis [Rousseaus], sondern das objektive Ge-

⁶³ Zur Spannung zwischen Ordnung und deren Unterminierung in *Julie* vgl. Fuchs, *The Pursuit of Virtue* (Anm. 1).

dächtnis der Gattung, mit der er arbeitete, die Besonderheiten der [Erbauungsliteratur] bewahrte« – so lässt sich dies, in Abwandlung des Bachtin'schen Satzes über das Verhältnis Dostojewskis zur menippeischen Satire, formulieren.⁶⁴

Ebenso sichtbar wie die intertextuelle Kontinuität ist dabei die Diskontinuität: Während *Pamela* als Komödie schließt – mit einer Liebesheirat als dem »Lohn der Tugend«, den der Titel verspricht –, begegnet einem am Ende von *Julie* ein tragischer Schluss. Auf dem Sterbebett erkennt Julie: »Je me suis longtemps fait illusion« (*J*, II, 385). Eine Erkenntnis, die sich brisanterweise sowohl auf ihre leidenschaftliche Liebe zu St. Preux beziehen könnte als auch – was näherliegt – auf die Möglichkeit der *Überwindung* dieser Leidenschaft. Rousseaus großangelegtes Projekt des tugendhaften Verzichts scheint am Ende gescheitert; der Richardson'sche Optimismus angesichts des nicht nur ideellen, sondern auch materiellen Tauscherts »reiner« Tugendhaftigkeit rückt in weite Ferne.

⁶⁴ Bachtin, *Probleme der Poetik Dostoevskijs* (Anm. 21), 136.