

Greta Lansen

Toujours du sentiment

Zur Poetik des sentimentalischen Romans um 1800

Bonn University Press



V&R unipress



unipress

Gründungsmythen Europas in Literatur, Musik und Kunst

Band 19

Herausgegeben von
Uwe Baumann,
Michael Bernsen und
Paul Geyer

Greta Lansen

Toujours du sentiment

Zur Poetik des sentimentalen Romans um 1800

V&R unipress

Bonn University Press



F O N T E

Stiftung zur Förderung des
geisteswissenschaftlichen Nachwuchses

Bibliografische Information der Deutschen Nationalbibliothek
Die Deutsche Nationalbibliothek verzeichnet diese Publikation in der Deutschen
Nationalbibliografie; detaillierte bibliografische Daten sind im Internet über
<https://dnb.de> abrufbar.

**Veröffentlichungen der Bonn University Press
erscheinen bei V&R unipress.**

Gedruckt mit freundlicher Unterstützung der FONTE-Stiftung zur Förderung des
geisteswissenschaftlichen Nachwuchses.

© 2022 Brill | V&R unipress, Theaterstraße 13, D-37073 Göttingen, ein Imprint der Brill-Gruppe
(Koninklijke Brill NV, Leiden, Niederlande; Brill USA Inc., Boston MA, USA; Brill Asia Pte Ltd,
Singapore; Brill Deutschland GmbH, Paderborn, Deutschland; Brill Österreich GmbH, Wien,
Österreich)

Koninklijke Brill NV umfasst die Imprints Brill, Brill Nijhoff, Brill Hotei, Brill Schöningh,
Brill Fink, Brill mentis, Vandenhoeck & Ruprecht, Böhlau und V&R unipress.
Alle Rechte vorbehalten. Das Werk und seine Teile sind urheberrechtlich geschützt.
Jede Verwertung in anderen als den gesetzlich zugelassenen Fällen bedarf der vorherigen
schriftlichen Einwilligung des Verlages.

Umschlagabbildung: Jean-Honoré Fragonard, Les Progrès de l'amour: Le rendez-vous. The Frick
Collection, Henry Clay Frick Bequest.

Vandenhoeck & Ruprecht Verlage | www.vandenhoeck-ruprecht-verlage.com

ISSN 2198-610X

ISBN 978-3-8470-1449-2

meinen Eltern

Inhalt

Danksagung	11
1. Einleitung	13
1.1. Forschungsstand	13
1.2. Analysegegenstand und Gliederung der Studie	23
1.3. Entstehung und Entwicklung des sentimentalen Romans bis 1800.	32
2. Zur Poetik des sentimentalen Romans	51
2.1. Präsentation	52
2.1.1. Charlotte von Ahlefeld und <i>Liebe und Trennung</i> (1797)	52
2.1.2. Karoline von Wolzogen und <i>Agnes von Lilien</i> (1798)	58
2.1.3. Sophie Gay und <i>Laure d'Estel</i> (1802)	67
2.1.4. Sophie Cottin und <i>Claire d'Albe</i> (1799)	75
2.2. Analyse	86
2.2.1. Strukturen der Handlung	87
2.2.1.1. Der Basiskonflikt	87
2.2.1.2. Die Figurenkonstellation und das aktantielle Modell	107
2.2.1.3. Das Ende: Heirat oder Tod	139
2.2.1.4. Elemente der Heiligenlegende	143
2.2.1.5. Elemente des bürgerlichen Trauerspiels	155
2.2.2. Narrative Strukturen	167
2.2.2.1. Das Prinzip der absoluten Präsenz	167
2.2.2.2. Rhythmuseffekte und Dynamik	173
2.2.2.3. Semantisierung erzählter Räume	175
2.2.3. Der sentimentale Stil	182
2.2.3.1. Emphatische Diktion: Das » – Ah...!« und » – Oh...!«	183
2.2.3.2. Die Sprache des Herzens	187
2.2.3.3. Natur und Seelenregung	191
2.2.4. Sentimentale Motive	195

2.2.4.1. Wohltätigkeit und glückliche Bauern	195
2.2.4.2. Natürlich-überirdische Schönheit und das Portrait	197
2.2.4.3. Fetischisierte Objekte	201
2.2.4.4. Gesang und Musik	203
2.2.4.5. Mysteriöses Fieber und Ohnmacht	205
2.2.4.6. Sentimentale Tränen	207
2.2.5. Paratext und Intertext	212
2.2.5.1. Die Romanvorreden	213
2.2.5.2. Illustrationen und Werbung	215
2.2.5.3. Titel, Epigraph und intertextuelle Verweise	216
3. Zur Funktionalisierung sentimentaler Codes	219
3.1. <i>Mademoiselle de Clermont</i> von Félicité de Genlis und Marie Müller von Charlotte von Ahlefeld	220
3.1.1. Präsentation	220
3.1.1.1. Félicité de Genlis und <i>Mademoiselle de Clermont</i> (1802)	220
3.1.1.2. Charlotte von Ahlefeld und <i>Marie Müller</i> (1799)	228
3.1.2. Analyse	229
3.1.2.1. Liebe und Politik	229
3.1.2.2. Romane und Romankritik	239
3.2. <i>Émilie et Alphonse</i> von Adélaïde de Souza und <i>Amanda und</i> <i>Eduard</i> von Sophie Mereau	248
3.2.1. Präsentation	248
3.2.1.1. Adélaïde de Souza und <i>Émilie et Alphonse</i> (1799)	248
3.2.1.2. Sophie Mereau und <i>Amanda und Eduard</i> (1803)	253
3.2.2. Analyse	261
3.2.2.1. Weibliches Selbstgefühl	261
3.2.2.2. Realitätsprüfung	272
3.2.2.3. Leerstellen	277
3.3. <i>Trois femmes</i> von Isabelle de Charrière und <i>Die Honigmonate</i> von Caroline Auguste Fischer	283
3.3.1. Präsentation	283
3.3.1.1. Isabelle de Charrière und <i>Trois femmes</i> (1796)	283
3.3.1.2. Caroline Auguste Fischer und <i>Die Honigmonate</i> (1802)	294
3.3.2. Analyse	299
3.3.2.1. Unterminierung der sentimental Basis	299
3.3.2.2. Humor und Ironie	308
3.3.2.3. Von der Emanzipation	316

4. Schlussbetrachtung und Ausblick	327
5. Bibliographie	331

Danksagung

Mein aufrichtiger Dank gebührt all jenen, die am Entstehungsprozess der vorliegenden Dissertation beteiligt waren. Prof. Michael Bernsen danke ich für die Möglichkeit, mein Dissertationsprojekt im Rahmen des trinationalen Graduiertenkollegs zu realisieren. Prof. Véronique Gély danke ich für ihre hilfreichen fachlichen Hinweise, ihre konstruktive Kritik an meiner Arbeit und ihre freundliche Unterstützung in Paris. Dank gebührt ferner Prof. Patrizio Collini und Prof. Paul Geyer für die anregende Diskussion während meines Prüfungskolloquiums. Darüber hinaus möchte ich mich bei Prof. Fabienne Bercegol bedanken, die für meine Fragen und Zweifel ein offenes Ohr hatte und mich in der Auswahl des französischen Textkorpus bestärkt hat. Mein Dank gilt außerdem Prof. Margaret Cohen, Marie Baudry und Geneviève Fraisse für ihre wertvollen Forschungsimpulse. Für die regelmäßigen Doktorandentreffen an der Sorbonne bedanke ich mich beim Laboratoire junior du CRLC, der Groupe de recherche doctorale ErudiXIX sowie der École doctorale III »Littératures françaises et comparée«. Ohne die finanzielle Unterstützung der Universität Bonn, des Deutschen Akademischen Austauschdienstes (DAAD) und der Deutsch-Französischen Hochschule (DFH) hätte ich mein Dissertationsprojekt nicht realisieren können. Ich bedanke mich vielmals für die Stipendien und Auslandszuschüsse und die mir entgegengebrachte Würdigung meiner Arbeit. Großer Dank gebührt der FONTE-Stiftung für den Druckkostenzuschuss, der es mir ermöglichte, meine Arbeit in der vorliegenden Schriftenreihe zu publizieren. Insbesondere danke ich Prof. Renate Kroll für ihre hilfreichen Anmerkungen zu meiner Arbeit. Bedanken möchte ich mich auch bei Prof. Claudia Jacobi, die mir stets mit wertvollen Ratschlägen auf allen Ebenen des Wissenschaftsbetriebs zur Seite steht und mir während der Dissertation den Rücken gestärkt hat. Zu guter Letzt danke ich meinen Eltern für ihre umfassende Unterstützung in jeder Hinsicht und natürlich Arthur-César, für seine Geduld und Großzügigkeit, für die Gespräche über meine Arbeit und für den Halt, den er mir gibt.

1. Einleitung

1.1. Forschungsstand

Der sentimentale Roman des ausgehenden 18. Jahrhunderts ist in Verruf geraten. 1881 schreibt Gustave Flaubert in seinem unvollendeten Roman *Bouvard et Pécuchet*:

À haute voix et l'un après l'autre, ils parcoururent *La Nouvelle Héloïse, Delphine, Adolphe, Ourika*. Mais les bâillements de celui qui écoutait gagnaient son compagnon, dont les mains bientôt laissaient tomber le livre. Ils reprochaient à tous ceux-là de ne rien dire sur le milieu, l'époque, le costume des personnages. Le cœur seul est traité; toujours du sentiment! comme si le monde ne contenait pas autre chose.¹

Dieses Zitat ist in vielerlei Hinsicht aussagekräftig. Unter anderem versinnbildlicht es die Abwertung der sentimental Rührungsästhetik. In der für Flaubert typischen, demaskierend ironisch-liebevollen Manier repräsentieren seine beiden Figuren den Erwartungshorizont² eines Lesepublikums, das Empfindsamkeit und Sentimentalität endgültig hinter sich gelassen hat und nunmehr an sogenannten realistischen oder naturalistischen Codes interessiert ist – »le milieu, l'époque, le costume des personnages.«³ Das Zitat veranschaulicht die bis

1 Flaubert 1952, S. 829.

2 Siehe hierzu Jauß 1970, S. 175: »Ein literarisches Werk, auch wenn es neu erscheint, präsentiert sich nicht als absolute Neuheit in einem informatorischen Vakuum, sondern prädisponiert sein Publikum durch Ankündigungen, offene und versteckte Signale, vertraute Merkmale oder implizite Hinweise für eine ganz bestimmte Weise der Rezeption. Es weckt Erinnerungen an schon Gelesenes, bringt den Leser in eine bestimmte emotionale Einstellung und stiftet schon mit seinem Anfang Erwartungen für ›Mitte und Ende‹, die im Fortgang der Lektüre nach bestimmten Spielregeln der Gattung oder Textart aufrechterhalten [...] oder auch ironisch aufgelöst werden können.«

3 Vgl. hierzu etwa Émile Zolas Essai *Le roman expérimental* aus dem Jahr 1880, in dem er sich auf Claude Bernards *Introduction à l'étude de la médecine expérimentale* (1865) bezieht und die Tätigkeit eines Schriftstellers mit der Diagnostik des Arztes vergleicht: »Nous sommes, en un mot, des moralistes expérimentateurs, montrant par l'expérience de quelle façon se comporte

heute gängige Trennung zwischen Sentimentalität und Realismus, die wiederum zu einer so pauschalen wie bequemen Einteilung zwischen »trivialer« und »nicht-trivialer« Literatur geführt hat. Nicht ohne Grund betitelt Hugo Friedrich seine 1961 erschienene Studie über die »realistischen« Autoren Stendhal, Balzac und Flaubert mit *Drei Klassiker des französischen Romans*. Als sich die Literaturgeschichte in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts als wissenschaftliche Disziplin etabliert, gelten sentimentale Romane bereits als überholt und werden bis auf vereinzelte Ausnahmen sowohl in Frankreich als auch im deutschsprachigen Raum schlicht und ergreifend ignoriert. Die Folgen dieser Auslassung sind im 20. Jahrhundert und auch heute noch greifbar. In seinen *Fragments d'un discours amoureux* schreibt Roland Barthes 1977 etwa: »Discrédité par l'opinion moderne, la sentimentalité de l'amour doit être assumée par le sujet amoureux comme une transgression forte, qui le laisse seul et exposé; par un renversement de valeurs, c'est donc cette sentimentalité qui fait aujourd'hui l'obscène de l'amour.«⁴ Eine ähnliche Haltung kann in der literaturwissenschaftlichen Forschung beobachtet werden. So sprechen Paolo Amalfitano, Francesco Fiorentino und Guiseppa Merlino in ihrer Einleitung zum Sammelband *Il romanzo sentimentale (1740–1814)* aus dem Jahr 1990 von einer »crisi del modello di romanzo sentimentale«.⁵ Dem sentimental Roman haftet wie keiner anderen Gattung das Vorurteil der trivialen, obszönen oder gar »krankhaften«⁶ Schwärmerei an. Claire Jaquier betont diesen Aspekt in der Einleitung ihrer 1998 erschienenen Studie *L'Erreur des désirs*: »Les voix sont unanimes, pour dénoncer les mauvaises mœurs du roman sentimental.«⁷ Die Hochphase dieser so hybriden wie weitläufigen Gattung fällt in jene Zeitspanne zwischen 1780 und 1820, die von Fabienne Bercegol, Stéphanie Genand und Florence Lotterie treffend als »période sans nom« bezeichnet wird.⁸ Tatsächlich entzieht sich dieser Zeitabschnitt der gängigen Einteilung literaturwissenschaftlicher und historischer Disziplinen in Jahrhunderte,⁹ was einer der Gründe für die geringe Aufmerksamkeit ist, die Romanen zukommt, die um 1800 erscheinen – sofern sie nicht aus der Feder Goethes, Chateaubriands oder Germaine de Staëls stammen,

une passion dans un milieu social. Le jour où nous tiendrons le mécanisme de cette passion, on pourra la traiter et la réduire [...].« Zola 1971, S. 76.

4 Barthes 1977, S. 207.

5 Amalfitano/Fiorentino/Merlino 1990, S. xv.

6 Vgl. Kohler 1896, S. 274.

7 Jaquier 1998, S. 11.

8 Siehe den 2016 erschienenen Sammelband *Une »période sans nom«. Les années 1780–1820 et la fabrique de l'histoire littéraire*.

9 Vgl. Koselleck 1979, S. 322: »Waren die saecula zunächst noch chronologisch-additive Einteilungshilfen [...], so gewinnen sie seit dem 17. Jahrhundert zunehmend einen historisch eigenständigen Anspruch. Sie werden als Einheiten zusammenhängend gedacht und mit Sinn aufgeladen.«

um einige herausragende Beispiele kanonisierter Autoren und Autorinnen zu nennen. Zahlreiche Romane, die sowohl in Frankreich als auch im deutschsprachigen Raum um die Jahrhundertwende erscheinen, fallen schon allein aus diesem Grund oft durch die Maschen der universitären Lehre. Ein signifikanter Anteil dieser Romane sind sentimentale Romane. Sie werden bisweilen mit den irreführenden Termini »Frauenromane« (*romans de femme; roman féminin*) oder »Liebesromane« (*romans d'amour*) versehen, was sie allerdings in Kategorien einordnet, deren Beschaffenheit und Sinn fragwürdig sind.¹⁰ Dass die Anzahl von Schriftstellerinnen, die sentimentale Romane verfassen, sowohl in Frankreich als auch im deutschsprachigen Raum nach 1789 exponentiell ansteigt, darf nicht über die Tatsache hinwegtäuschen, dass auch Schriftsteller in dieser Gattung produktiv sind.¹¹ Während der sentimentale Roman für sie jedoch lediglich eine literarische Auswahlmöglichkeit unter vielen anderen darstellt, ist die Beschränkung auf diese Gattung für schreibende Frauen in der Regel die Voraussetzung, überhaupt etwas publizieren zu können. Brigitte Louichon unterstreicht diesen Aspekt in ihrer Studie *Romancières sentimentales*: »Puisqu'on ne peut faire taire les femmes, on autorise et valorise la parole sentimentale féminine, ce qui est une manière de la circonscrire strictement.«¹² Der sentimentale Roman ist folglich keine »intrinsisch weibliche« Gattung, wie oftmals angenommen wird. Vielmehr müssen sich schreibende Frauen um die Jahrhundertwende den konservativen und oftmals misogynen Vorgaben des männlich dominierten literarischen Felds anpassen, um ihre Texte drucken lassen zu können. Die Folge dieser Beschränkung von kreativem Potenzial ist, dass einige Autorinnen bereits um 1800 beginnen, die Grenzen des sentimental Romans auszuloten und seine Codes ganz bewusst zu unterminieren. Die allgemeine Tendenz der literaturwissenschaftlichen Forschung besteht bis in die 1990er Jahre hinein dennoch sowohl in Frankreich als auch in Deutschland darin, sentimentale Romane um 1800 schlicht als minderwertige Variationen der empfindsamen Gründungstexte – die wohlgemerkt fast ausschließlich von

10 Wird mit der Bezeichnung »Frauenroman« auf Romane verwiesen, die von Frauen verfasst werden? Oder handelt es sich um Romane, die von mehrheitlich von Frauen gelesen werden? Oder sind damit schlicht Romane gemeint, in denen weibliche Protagonistinnen präsentiert werden? Die Bezeichnung ist problematisch, insofern sie diese und ähnliche Fragen aufwirft und die literarische Produktion von Frauen von vornherein ins Abseits befördert, vgl. hierzu Heydebrand/Winko 1994/2, S. 103 und Schön 1990, S. 23. Was den Begriff »Liebesroman« angeht, ergeben sich ebenfalls Unklarheiten. Geht man davon aus, dass die Mehrheit aller Romane mindestens eine Liebesgeschichte enthält, wird diese Kategorie als Strukturierungshilfe uninteressant. Darüber hinaus wird der Begriff »Liebesroman« mittlerweile vornehmlich mit Romanen assoziiert, die ab der Mitte des 20. Jahrhunderts publiziert werden. Zur Gegenüberstellung der Bezeichnungen *roman sentimental* und *roman d'amour* siehe Constans 1991, S. 33f und Constans 1999, S. 27f.

11 Siehe hierzu Hesse 2001, S. 37–42.

12 Vgl. Louichon 2009, S. 12.

Männern verfasst sind – geflissentlich zu übergehen. Eine wichtige Ausnahme bildet in der germanistischen Forschung Christine Touaillons Studie *Der deutsche Frauenroman des 18. Jahrhunderts* aus dem Jahr 1919. Auch wenn viele Kategorisierungen, Thesen und Bemerkungen der Verfasserin mittlerweile überholt sind, muss ihre Arbeit dafür gewürdigt werden, den Blick erstmals wieder auf längst vergessene Autorinnen und Romane des deutschen Sprachraums freigegeben zu haben. 1935 knüpft Natalie Halperin an Touaillons Arbeit mit der Dissertation *Die deutschen Schriftstellerinnen in der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts: Versuch einer soziologischen Analyse* an und betrachtet die literarische Produktion mehrerer deutscher Autorinnen um die Jahrhundertwende als eine der Ersten in einem gesamtgesellschaftlichen Zusammenhang. Bis zum wachsenden Interesse an feministischen Ansätzen in den 1980er und vor allem den 1990er Jahren ebbt die Beachtung von vergessenen deutschsprachigen Autorinnen in der Germanistik jedoch zunächst wieder ab. Während der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts herrscht in Frankreich um den sentimental Roman und seine zahlreichen Autorinnen derweil nahezu absolute Stille.¹³ Jean Larnacs 1929 erschienene *Histoire de la littérature féminine en France*, zu jetzigem Kenntnisstand die erste moderne Geschichte der Literatur von französischen Frauen vom Mittelalter bis zur Gegenwart, ist eine bemerkenswerte Ausnahme. Eine ihrer zentralen Prämissen lautet, weibliches Schreiben sei stets Ausdruck eines ›Mangels‹ – an Schönheit oder an Liebe.¹⁴ Im Kapitel ›Les bas-bleus du Premier Empire, Mme de Staël‹ erwähnt Larnac u. a. Isabelle de Charrière, Adélaïde de Souza, Sophie Cottin, Barbara Juliane de Krüdener, Claire de Duras und sogar Sophie Gay, wobei er die Gemeinplätze eines Sainte-Beuves oder eines Théophile Gautiers reproduziert.¹⁵ Schließlich kommt er auf Germaine de Staël zu sprechen, über die er schreibt: »Quel être étrange! Tous ceux qui eurent l'occasion de l'approcher éprouvèrent d'abord cette répulsion que suscite une femme laide cherchant d'attirer sur elle l'attention.«¹⁶ Ferner unterstreicht Larnac Germaine de Staëls vermeintliche Unkenntnis in der Kunst des Schrei-

13 Ausnahmen sind vereinzelte biographische Arbeiten, die das Leben einiger Schriftstellerinnen und vor allem ihre Beziehungen zu berühmten Männern in den Blick nehmen, siehe etwa Godet 1906, Maricourt 1907, Harmand 1912, Malo 1924, Kerchove 1937, Bertaut 1941, Eudeville 1962 oder Fauchier-Delavigne 1964.

14 Vgl. z. B. Larnac 1929, S. 37, 156. Siehe hierzu auch Zimmermann 2005, S. 20f. Im Kapitel ›Le règne des femmes‹ erwähnt Larnac einflussreiche *salonnières* des späten 17. und des 18. Jahrhunderts und hält fest: »Dans ce siècle, si étranger à toute vraie poésie, les femmes apprenaient à faire des vers comme elles apprenaient à danser«, wodurch die Produktion besonders lyrischer Werke von Frauen ins Lächerliche gezogen wird, siehe Larnac 1929, S. 145. Lediglich Mme de Grafigny und Mme Riccoboni werden von ihm als ›romancières‹ des 18. Jahrhunderts gewürdigt.

15 Diese werden im Laufe der Arbeit kommentiert und erläutert.

16 Siehe Larnac 1929, S. 169–176, hier S. 176.

bens und attribuiert ihr eine »inspiration brutale«. ¹⁷ Letztlich habe sie sich – wie alle Frauen – lediglich gewünscht, sich vor einem Manne »à sa mesure« in ein kleines Mädchen zu verwandeln. ¹⁸ Auch wenn Larnac als einer der wenigen französischen Literaturhistoriker überhaupt über Autorinnen schreibt, können seine Ausführungen kaum fortschrittlich genannt werden. Angesichts des großen Einflusses früherer Vertreter der französischen Literaturgeschichtsschreibung wie Ferdinand Brunetière und Gustave Lanson ist das überwiegende Schweigen über sentimentale Romane im 19. und der ersten Hälfte des 20. Jahrhundert nicht verwunderlich. In Brunetières Vorlesungen, die er unter dem Titel *L'évolution des genres dans l'histoire de la littérature: Leçons professées à l'École Normale Supérieure* (1890–1892) herausgibt, sucht man nach sentimentalischen Romanen und ihren Autorinnen vergebens. In einer programmatischen Gegenüberstellung mit Chateaubriand wird lediglich Germaine de Staël beachtet, von der Brunetière behauptet, sie verfüge über eine »pensée habituellement virile«. ¹⁹ Ihr Platz in seinen Vorlesungen scheint damit hinreichend gerechtfertigt. Staëls Romane *Delphine* (1802) und *Corinne ou l'Italie* (1807) werden jedoch mit keinem Wort erwähnt. Auch in Lansons 1895 publizierter *Histoire de la littérature française* fallen jegliche sentimentalischen Romane, die um 1800 publiziert werden, in die große Lücke zwischen den Kapiteln »L'éloquence politique«, »Mme de Staël« und »Chateaubriand«. ²⁰ Selbst im Kapitel »Influence de la Révolution sur la littérature« werden sentimentale Romane nicht beachtet, obwohl die Revolution einen essentiellen Einfluss auf die Gattung hat. Lanson begründet diese Auslassung wie folgt: »La production littéraire fut alors abondante. A parler en général, elle n'a jamais été plus insignifiante, [...] plus médiocre ou plus fautive de pensée. Écartons donc toute cette masse d'écriture inutile, qui n'ajoute qu'un poids à notre littérature.« ²¹ Die »namenlose« Zeitspanne zwischen 1780 und 1820 wird unter dem folgenden aussagekräftigen Satz zusammengefasst: »Bernardin de Saint-Pierre nous porte au point même où nous rencontrons Chateaubriand.« ²² Keine Spur von Félicité de Genlis, Adélaïde de Souza, Isabelle de Charrière, Sophie Cottin und den vielen weiteren Autorinnen, die mit ihren erfolgreichen und äußerst beliebten Romanen um die Jahrhun-

17 Larnac 1929, S. 182.

18 Larnac geht soweit, in diesem Mannsbild keinen Geringeren als Napoleon zu sehen, der Mme de Staël ins Exil verbannt, siehe Larnac 1929, S. 184.

19 Brunetière 1914, S. 173. Von welchem Maß an Willkür die Kritik an Germaine de Staël seitens der meisten Literaturhistoriker noch bis ins 20. Jahrhundert hinein geprägt ist, verdeutlicht der Verweis Larnac, der 1929 – ganz im Gegensatz zu Brunetière – schreibt: »Mme de Staël se complaisait à ces généralisations immédiates contre lesquels se rebelle, d'ordinaire, l'intelligence masculine.« Larnac 1929, S. 177.

20 Siehe Lanson 1895/1, S. 1154f.

21 Ebd., S. 835f.

22 Ebd., S. 809.

dertwende die literarische Landschaft Frankreichs prägen. Ähnlich wie Brunetière bemüht sich Lanson, auch Germaine de Staëls Romane zu ignorieren. Er richtet den Fokus auf ihre Rolle als Theoretikerin: »[...] elle a défini, il [Chateaubriand] a réalisé.«²³ Ihre Romanproduktion wird mit ihrem vermeintlichen »optimisme sentimental« regelrecht entschuldigt: »[...] à travers toute son existence, elle persistera à croire que le roman a raison contre la vie, et que la vérité, c'est le roman. [...] dans *Delphine* et dans *Corinne*, tout ce qui n'est pas autobiographie sentimentale ou connaissance positive, est médiocre et banal.«²⁴ Als Brunetière und Lanson ihre Literaturgeschichten veröffentlichen, sind die oben genannten Autorinnen dabei keineswegs vergessen. Romane wie *Adèle et Théodore*, *Caliste*, *Adèle de Sénange* oder *Claire d'Albe* werden zumindest im Laufe der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts regelmäßig neu editiert und in Leihbibliotheken in mehrfacher Ausführung zur Verfügung gestellt, was von ihrer anhaltenden Popularität beim Lesepublikum zeugt. Brunetières und Lansons Auslassungen sind daher eindeutig als negative Wertung zu deuten.²⁵ Renate von Heydebrand und Simone Winko heben in ihrer Studie *Geschlechterdifferenz und literarischer Kanon: Historische Beobachtungen und systematische Überlegungen* aus dem Jahr 1994 bezüglich dieses Aspektes hervor: »Dass hohe Auflagen zwar eine klare Bewertung darstellen, für die Kanonisierung aber nicht ausschlaggebend sind, ist bekannt. Im Gegenteil: Der Literaturkritik und Literaturwissenschaft erscheint Breitenerfolg eher verdächtig.«²⁶ Auch in Wilhelm Scherers *Geschichte der Deutschen Litteratur* (1883) verschwinden sentimentale Romane zwischen den Unterkapiteln »Goethe«, »Schiller und Goethe« und »Schiller«. In den Kapiteln »Weimar«, »Sturm und Drang«, »Classicismus« und »Romantik« ist von sentimental Romanen oder ihren Verfasserinnen ebenfalls nicht die Rede. Scherer erwähnt lediglich Sophie von La Roche, Bettine von Arnim und »Schillers Schwägerin« – ohne ihren Namen zu nennen – und spricht anschließend abwertend von Dichtern, die »unter Schillers Musenalmanachsflagge« segeln.²⁷ Auch wenn Hans Robert Jauß den »Höhenweg« der nationalen Literaturgeschichtsschreibung des ausgehenden 19. Jahrhunderts nunmehr als »ferne Erinnerung« bezeichnet, ist ihr Einfluss gegenwärtig sichtbar.²⁸ Der sentimentale Roman – und besonders der sentimentale Roman aus weiblicher Feder – gehört bis heute nicht zum Kanon der deutschen, französi-

23 Ebd., S. 856.

24 Ebd., S. 856, 860. Auch Jean Larnac bezeichnet *Delphine* und *Corinne* als »œuvres artificielles«, siehe Larnac 1929, S. 179.

25 Vgl. hierzu DeJean 2011, S. 75 und Baader 1994, S. 202–218.

26 Heydebrand/Winko 1994/2, S. 98.

27 Scherer 1891, S. 617.

28 Jauß 1970, S. 144.

schen oder deutsch-französischen Literaturgeschichte.²⁹ Vor diesem Hintergrund ist es kaum überraschend, dass viele repräsentative Texte dieser Gattung seit dem ausgehenden 19. Jahrhundert nicht mehr editiert werden. Sie sind dementsprechend weder für den wissenschaftlichen Gebrauch noch für ein breites Lesepublikum leicht zugänglich, wobei die voranschreitende Digitalisierung der früheren Editionen zumindest die Textsicht erheblich erleichtert. Besonders im deutschsprachigen Raum unterliegt die Entscheidung, welche Texte digitalisiert werden, jedoch dem Prinzip der Willkür. Die oftmals schlechte Qualität der Scans von Texten in Frakturschrift tut ihr Übriges dazu, noch so motivierte Leserinnen und Leser von der Lektüre abzuschrecken. Im frankophonen Bereich lassen sich die meisten Texte, deren Urheberrecht nicht mehr wirksam ist, hingegen in guter Qualität auf der Webseite der digitalen Bibliothek *Gallica* finden. Es muss unterstrichen werden, dass sich seit den 1990er Jahren vereinzelt auch erfolgreiche Editionsprojekte sentimentaler Romane dokumentieren lassen. So liegen beispielsweise neue Editionen von Werken von Karoline von Wolzogen (»Schillers Schwägerin«), Sophie Mereau oder auch Caroline Auguste Fischer vor, auf die in dieser Arbeit zurückgegriffen wird. Auch in Frankreich werden seit dem ausgehenden 20. Jahrhundert Werke von Autorinnen wie Adélaïde de Souza, Félicité de Genlis oder Claire de Duras neu herausgegeben. Zwar handelt es sich in der Regel lediglich um Nachdrucke im Taschenbuchformat, die mit erläuternden Paratexten versehen werden, doch zeichnet sich mehr und mehr auch die Nachfrage nach kritischen Ausgaben ab. Derzeit bereiten Silvia Lorusso und Fabienne Bercegol beispielsweise eine kritische Werkausgabe Sophie Cottins beim Verlag Classiques Garnier vor. Besonders in Frankreich überwiegt hinsichtlich des ausgehenden 18. Jahrhunderts grundsätzlich noch das Interesse an libertunistischer Literatur von der, wie Martine Reid betont, oft behauptet wird »qu'elle est, qu'elle vaut, qu'elle caractérise et signe la deuxième partie du siècle.«³⁰ Die geringe Aufmerksamkeit, die dem französischen sentimental Roman im Vergleich zur libertunistischen Literatur zukommt, lässt sich nicht zuletzt auf diese Gewichtung in der literaturwissenschaftlichen Forschung in Frankreich zurückführen. Dass beide RomanGattungen sich oftmals näher sind als gemeinhin angenommen wird, hebt Fabienne Bercegol 2015 in der Einleitung des Sammelbandes *Métamorphoses du*

29 Dies belegt ein Blick auf gängige deutsche und französische Literaturgeschichten wie z. B. *Les grands auteurs français. Anthologie et histoire littéraire* (18. und 19. Jahrhundert, 1953–1955); *Le roman jusqu'à la Révolution* (1967); *Geschichte des französischen Romans: von den Anfängen bis Marcel Proust* (1982); *Handbuch des deutschen Romans* (1983); *Histoire de la France littéraire* (Band 2, 2006) oder *Eine kleine deutsch-französische Literaturgeschichte* (2016).

30 Vgl. Reid 2012, S. 258.

roman sentimental: XIX–XXI siècle hervor.³¹ Davon abgesehen ist ein nicht zu vernachlässigender Grund für die geringe wissenschaftliche Beschäftigung mit sentimental Romanen auch die schiere Masse des infrage kommenden Textkorpus. Wie Margaret Cohen treffend anmerkt, ist es für Literaturwissenschaftlerinnen und Literaturwissenschaftler, die sich mit sentimental Romanen befassen, eine der größten Herausforderungen »to start making sense of even a little segment of the great unread.«³² Zwar lässt sich besonders in der germanistischen Forschung zwischen den 1960er und 1970er Jahren ein signifikantes Interesse am Themenkomplex der Trivialliteratur beobachten, doch wird der sentimentale Roman um 1800 nicht zum expliziten Untersuchungsgegenstand.³³ Tatsächlich entziehen sich die meisten sentimental Romane des ausgehenden 18. Jahrhunderts einer eindeutigen Klassifizierung als Trivial- oder Nicht-trivialliteratur, zumal es eine allgemeingültige Definition des Trivialromans *a priori* nicht geben kann. Wie Marion Beaujean festhält, ist er lediglich im zeitbedingten Verhältnis zum literarischen Kunstwerk, zur Kritik und zum Lesepublikum zu verstehen.³⁴ Die Übergänge zwischen »Kunstwerk« und »trivialem Machwerk« sind meist fließend und schwer zu fassen, wie Beaujean nicht zuletzt anhand einer Aufzählung einiger deutschsprachiger »Lieblingsromane« des 18. Jahrhunderts veranschaulicht.³⁵ Dass im ausgehenden 20. Jahrhundert ein wissenschaftliches Interesse an sentimental Romanen entsteht, ist in erster Linie der Frauenbewegung der 1960er, 1970er und 1980er Jahre zu verdanken, deren konkreter Einfluss auf die Literaturwissenschaft sich zunächst im anglophonen Raum manifestiert. Zu erwähnen ist etwa Sandra Gilberts und Susan Gubars bemerkenswerte Studie *The Madwoman in the Attic* aus dem Jahr 1979, auf die direkt im Anschluss Arbeiten folgen, die auch französische sentimentale Romane von wenig beachteten Schriftstellerinnen in den Blick nehmen.³⁶ Eine gezielte Beschäftigung mit sentimental Romanen des ausgehenden 18. Jahrhunderts etabliert sich in Frankreich und Deutschland anschließend etwa ab den 1990er Jahren. Ausgangspunkt ist die Wiederentdeckung vergessener Autorinnen, deren Lebens- Produktions- und Publikationsbedingungen erstmals ins Zentrum eines

31 Bercegol 2015b, S. 23f.

32 Cohen 1999, S. 23.

33 Vgl. Riedel 1962; Nutz 1962; Beaujean 1964; Greiner 1964; Flessau 1968; Schenda 1970; Schulte-Sasse 1971; Schulte-Sasse 1976. Zum französischen Populärroman und Feuilletonroman des 19. Jahrhunderts siehe Neuschäfer 1976 und Neuschäfer/Fritz-El Ahmad/Walter 1985.

34 Beaujean 1964, S. 7.

35 Siehe ebd., S. 9, 13. Beaujean nennt die folgenden Romantitel: *Die Insel Felsenburg* (1731–1743), *Geschichte des Fräuleins von Sternheim* (1771), *Die Leiden des jungen Werthers* (1774), *Siegwart, eine Klostersgeschichte* (1776), *Leben und Meinungen Erasmus Schleichers* (1789–1792) und *Rinaldo Rinaldini, der Räuberhauptmann* (1799).

36 Siehe z. B. Miller 1980; DeJean 1991; Hinde Steward 1993; Jensen 1995; Hesse 1991, 2001.

breiten wissenschaftlichen Interesses geraten. Im Rahmen dieser fortlaufenden Forschungstendenz lassen sich im Bereich der französischen Literatur etwa die Monographien, Anthologien und Forschungsartikel von Chantal Bertrand-Jennings, Christine Planté, Paul Pelckmans, Raymond Trousson, Claire Jaquier, Florence Lotterie, Huguette Krief, Martine Reid, Fabienne Bercegol, Brigitte Louichon, Geneviève Fraisse, Marie Baudry, Valérie Cossy, Silvia Lorusso, Amélie Legrand sowie Renate Kroll, Margarete Zimmermann, Renate Bader und Sabine Koloch hervorheben.³⁷ Auch die Sammelbände *Portraits de femmes: Études sur le XVIII^e siècle* (2000), *La Littérature en bas-bleus* (Band 1, 2010), *Les femmes dans la critique et l'histoire littéraire* (2011), *La tradition des romans de femmes, XVIII–XIX^e siècle* (2012), *Une période sans nom: Les années 1780–1820 et la fabrique de l'histoire littéraire* (2016) und *Femmes des Lumières: Recherches en arborescences* (2018) werden für die vorliegende Arbeit herangezogen. Im Rahmen der genannten Studien sind sentimentale Romane zwar präsent, doch in der Regel nicht der Ausgangspunkt der Analysen. In der germanistischen Forschung lässt sich eine ganz ähnliche Tendenz beobachten. Mit der Wiederentdeckung vergessener deutschsprachiger Autorinnen des ausgehenden 18. und beginnenden 19. Jahrhunderts befassen sich besonders die Dissertationen, Monographien und Forschungsartikel von Eva Walter, Lydia Schieth, Gisela Schwarz, Anita Runge, Friederike Fetting, Hartmut Vollmer, Birgit Wägenbaur, Susanne Kord, Sigrun Schmid, Barbara Becker-Cantarino, Elke Spitzer, Judith Frömmer, Maya Gerig und Dana Kestner.³⁸ Auch Ina Schaberts kürzlich erschienene Monographie *Die Gleichheit der Geschlechter: eine Literaturgeschichte der Aufklärung*, die den Fokus maßgeblich – aber nicht ausschließlich – auf englische Literatur legt, liefert wertvolle Forschungsimpulse.³⁹ Darüber hinaus stützt sich die vorliegende Arbeit auf die Sammelbände *Untersuchungen zum Roman von Frauen um 1800* (1990), *Beruf: Schriftstellerin. Schreibende Frauen im 18. und 19. Jahrhundert* (1998), *Autorinnen in der Literaturgeschichte. Konsequenzen der Frauenforschung für die Literaturgeschichtsschreibung und Literaturdokumentation* (1999) und *Frauen. Literatur. Geschichte: Schreibende Frauen von Mittelalter bis zur Gegenwart* (1999). Das *Lexikon deutschsprachiger*

37 Siehe z. B. Bertrand-Jennings 1996, 1999, 2001, 2005; Planté 1989; Pelckmans 1992, 1995, 2013; Trousson 1994, 1996; Jaquier 1998, 2011, 2012; Lotterie 2010, 2016; Krief 2005; Reid 2006, 2008, 2011, 2012, 2020; Bercegol 2015, 2016, Louichon 2002, 2009; Fraisse 1989; Baudry 2014; Cossy 2000, 2012; Lorusso 2005, 2018, Legrand 2018, sowie Kroll 1996, Zimmermann 2005, Baader 1986 und Koloch 2010. Diese Aufzählung dient lediglich einem bibliographischen Überblick, es wird kein Anspruch auf Vollständigkeit erhoben.

38 Siehe z. B. Walter 1985; Schieth 1987; Schwarz 1991; Runge 1991, 1997; Fetting 1992; Wägenbaur 1996; Kord 1996; Schmid 1999; Becker-Cantarino 1999a, 1999b, 2000; Spitzer 2002; Frömmer 2008; Gerig 2008 und Kestner 2013. Diese Aufzählung dient ebenfalls lediglich einem bibliographischen Überblick, s. o.

39 Vgl. Schabert 2021.

Schriftstellerinnen 1800–1945 (1986) bietet einen sehr nützlichen Überblick über Biographien und Publikationen von Autorinnen der im Titel angegebenen Zeitspanne. Studien, die explizit deutschen und französischen sentimental Romanen um 1800 gewidmet sind, lassen sich in der literaturwissenschaftlichen Forschung deutlich seltener antreffen. Ein wichtiger Auftakt zur Erforschung von sentimental Romanen ist der von Paolo Amalfitano, Francesco Fiorentino und Guiseppa Merlino herausgegebene Sammelband *Il romanzo sentimentale (1740–1814)* aus dem Jahr 1990. Hier präsentiert Giancarlo Mazzacurati grundlegende »Pensieri programmatici per uno studio del ›romanzo sentimentale«⁴⁰, woraufhin sich die Beiträge an einschlägigen Texten der englischen, deutschen und französischen Literatur abarbeiten. Wo der Ansatz nun ein gattungspoetologischer ist, fehlen noch die weiblichen, nicht-kanonisierten Vertreter des sentimental Romans. 1989 organisiert Ellen Constans eine breit angelegte Tagung zum sentimental Roman, deren Beiträge 1990 publiziert werden. 1999 folgt Constans Monographie *Parlez-moi d’amour: le roman sentimental des romans grecs aux collections de l’an 2000*. Hier werden bereits vielversprechende Forschungsansätze erkennbar, doch verbleiben sowohl Tagungsband als auch Monographie vor allem aufgrund der Länge der betrachteten Zeitspanne und der Fülle an Textbeispielen an der Oberfläche. Im selben Jahr publiziert Margaret Cohen die Monographie *The Sentimental Education of the Novel*, an deren Grundidee der Etablierung sentimentaler Codes die vorliegende Arbeit direkt anknüpft. 2005 erscheint Silvia Lorusso Dissertation *Matrimonio o morte – Saggio sul romanzo sentimentale francese (1799–1830)*, worin die Verfasserin fundamentale Kategorien des »panorama vastissimo«⁴⁰ des französischen sentimental Romans vorschlägt und sich auf Germaine de Staël, George Sand, aber auch auf Barbara Juliane de Krüdener, Adélaïde de Souza, Sophie Cottin und Claire de Duras bezieht. In ihrer Studie *Romancières sentimentales (1789–1825)* aus dem Jahr 2009 untersucht Brigitte Louichon anschließend Entwicklungstendenzen des französischen sentimental Romans in der im Titel angegebenen Zeitspanne und stellt im Anhang nützliche biographische Überblicke zu den Autorinnen und Werken bereit, auf die sie sich maßgeblich bezieht. 2015 geben Fabienne Bercegol und Helmut Meter den Sammelband *Métamorphoses du roman sentimental: XIX–XXI siècle* heraus, in dem die Beiträge verschiedenste Facetten der Gattung, größtenteils anhand französischer Romane von Germaine de Staël bis Hervé le Tellier, beleuchten. Zwei Jahre später erscheint der Sammelband *Les femmes en mouvement – L’univers sentimental et intellectuel des romancières du début du XIXe siècle*, der ebenfalls von Fabienne Bercegol in Zusammenarbeit mit Cornelia Klettke herausgegeben wird. Hier wird die Aufmerksamkeit erstmals explizit sowohl auf französische als auch auf deutsch-

40 Lorusso 2005, S. 10.

sprachige Romane des beginnenden 19. Jahrhunderts gerichtet, wovon die Aufsätze zu Sophie Cottin, Karoline von Wolzogen, Barbara Juliane de Krüdener, Claire de Duras und Valérie de Gasparin zeugen. Der Vollständigkeit halber sei abschließend auf das Kapitel »L'enchantement de l'intériorité« von Thomas Pavels Abhandlung *La pensée du roman* (2003), Pierre Lepapes Essai *Une histoire des romans d'amour* (2011) und Paul Pelckmans Studie *La sociabilité des cœurs – Pour une anthropologie du roman sentimental* (2013) verwiesen. Von Apuleius' Erzählung *Amor und Psyche* bis zu Rousseaus *La Nouvelle Héloïse* werden hier Einblicke in die sentimentale Materie gegeben, wobei diese Publikationen eher auf Anthropologie als auf Textanalyse ausgerichtet sind. Alles in allem lässt sich festhalten, dass detaillierte Textanalysen sentimentaler Romane von nicht-kanonisierten Autorinnen gerade im germanistischen und komparatistischen Bereich kaum vorliegen. In der Forschungsliteratur fehlt eine präzise Poetik des sentimental Romans um 1800, die sowohl für französische als auch für deutsche Texte gültig ist. Darüber hinaus kann hervorgehoben werden, dass das innovative Potenzial vieler sentimentaler Romane bis heute kaum erforscht ist. Die vorliegende Arbeit verfolgt vor diesem Hintergrund das Ziel, sentimentale Codes zu rekonstruieren, ihre Funktionsweisen zu analysieren und neue Sichtweisen auf die vernachlässigte Gattung des sentimental Romans um 1800 zu gewinnen. Auf diese Weise wird das Forschungsdesiderat eines »ouvrage de synthèse sur la poétique du genre sentimental«⁴¹ erstmals aus deutsch-französischer Sicht aufgegriffen.

1.2. Analysegegenstand und Gliederung der Studie

Der sentimentale Roman ist ein weites Feld, Sentimentalität eine »ununterbrochene Tradition«.⁴² So publiziert Gustave Reynier 1908 beispielsweise eine Studie, die sich auf französische sentimentale Romane aus der Zeit vor Honoré d'Urfés Schäferroman *L'Astrée* (1607–1627) bezieht, während Bruno Péquignot 1991 eine soziologische Analyse amerikanischer und französischer sentimentaler Romane des 20. Jahrhunderts vornimmt.⁴³ Auch die spanische *novela sentimental* des ausgehenden 15. Jahrhunderts, mit der die kastilische erstmals die französische und die italienische Literatur überflügelt, kann der Gattung zugeordnet werden, sofern man sich auf Gustave Reyniers Definitionsvorschlag stützt. Er umschreibt den sentimental Roman als »une œuvre narrative en prose, dont le caractère distinctif est qu'elle attache moins d'importance aux aventures, aux éléments

41 Bercegol 2015a, S. 7.

42 Vgl. Sauder 1974, S. xix.

43 Siehe Reynier 1970 und Péquignot 1991.

extérieurs de l'action qu'à l'analyse et à l'expression des sentiments.«⁴⁴ Auch Henri Coulets Versuch einer Definition bringt eher die Weite als die Grenzen des sentimentalen Romans zum Vorschein: »Sous cette dénomination nous rangeons assez arbitrairement des romans qui diffèrent par le sujet et par la forme, mais qui ont pour objet la peinture et l'analyse des sentiments plutôt que la description des mœurs et de la société.«⁴⁵ Diesen Definitionsvorschlägen folgend ließe sich Boccaccios *Elegia di Madonna Fiammetta* (verfasst zwischen 1343 und 1344) in dieselbe Gattung wie *Angélique, marquise des anges* (1957) einordnen. Der sentimentale Roman im Sinne einer »Liebesprosa« erstreckt sich über die gesamte erzählende Literatur: vom Italien der frühen Neuzeit über die späthöfische spanische Kultur des 15. Jahrhunderts, vom Schäferroman des 16. und 17. Jahrhunderts zur französischen Preziosität, von der Empfindsamkeit zum Sturm und Drang, von den sentimental-sozialen Romanen der viktorianischen Ära oder des Vormärz bis zu Feuilletonromanen des späten 19. Jahrhunderts, von der Illustrierten *Gartenlaube* zu französischen Delly-Romanen – von intermediären Formaten wie sogenannten Fotoromanen, Romanverfilmungen und Telenovelas einmal abgesehen. Der sentimentale Roman kann die Form eines Briefromans, eines tagebuchähnlichen Textes, einer Erzählung mit auktorialer narrativer Stimme, eines Reiseberichts oder einer Mischung dieser Gattungen annehmen.⁴⁶ Paolo Amalfitano, Francesco Fiorentino und Giuseppe Merlino bringen die Problematik auf den Punkt: »Una tema sentimentale non è mancato mai nel romanzo [...].«⁴⁷ Sie fügen hinzu, das Etikett des sentimentalen Romans sei letztlich »una storia di nome di famiglia che unisce anche cugini lontani che non si conoscono.«⁴⁸ Eine genaue Eingrenzung des Forschungsgegenstandes ist somit von essentieller Bedeutung, will man sich dem sentimental Roman wissenschaftlich nähern und Raum für detaillierte Textanalysen lassen, die stichhaltige Vergleiche ermöglichen. Die vorliegende Arbeit befasst sich mit jener spezifischen Form des sentimentalen Romans, die sich im ausgehenden 18. Jahrhundert herauskristallisiert und die der Pariser Verleger André Marc 1819 als einer der Ersten ausdrücklich als »Romans sentimentaux, pathétiques, attendrissans et larmoyans, etc., etc., etc. [sic!]«⁴⁹ bezeichnet. Es handelt sich um Romane, die in den zwei Jahrzehnten vor und nach 1800 erscheinen und die Empfindsamkeit bereits »hinter sich gelassen haben«, wie Christine Touaillon es

44 Reynier 1970, S. 3.

45 Coulet 1967/1, S. 378.

46 Laurent Versini bezeichnet den Briefroman wiederum als einen »cas particulier du roman sentimental«, siehe Versini 1979, S. ii.

47 Amalfitano/Fiorentino/Merlino 1990, S. ix.

48 Ebd., S. x.

49 Marc 1819, S. 137.

ausdrückt.⁵⁰ Es wird eine Zeitspanne fokussiert, die nach Hans Blumenberg als »Epochenwende« bezeichnet werden kann:

Was erwartet man zu sehen, wenn die Frage nach einer Epochenwende gestellt wird? Da alle Geschichte in Veränderungen besteht, müssen die »epochalen« Bewegungen als sowohl gehäufte wie beschleunigte angenommen werden, dann aber auch als »eigen-sinnig« gerichtete und in einem strukturellen Verbund stehende, gegenseitig abhängige. [...] Es muss sich zeigen lassen, daß da etwas ist, was nicht wieder aus der Welt geschafft werden kann, daß eine Unumkehrbarkeit hergestellt ist.⁵¹

Dieses »etwas« ist in diesem Fall die Französische Revolution, die nicht nur im politischen, sondern auch im kulturellen Bereich einen europaweiten Wendepunkt darstellt.⁵² Gerade die Zeit des *Directoires* (1795–1799) und des *Consulats* (1799–1804) ist in zweierlei Hinsicht direkt ausschlaggebend für die Form des sentimental Romans, die hier untersucht wird. Erstens markiert diese Zeit eine nie dagewesene, europaweite Expansion der literarischen Produktion und der Distribution von Druckerzeugnissen, im Rahmen derer sich auch die Anzahl von Romanpublikationen aus weiblicher Feder innerhalb kürzester Zeit mehr als verdreifacht.⁵³ Zweitens begünstigen die drastischen Folgen der Revolution die Nachfrage für Evasionsliteratur, in der eine stabile, mit bürgerlichen Idealen angereicherte Gesellschaftsordnung entworfen wird, während das Liebesleid der Protagonisten vom eigenen Leid abzulenken vermag.⁵⁴ Die hohe Sterblichkeitsrate sentimentaler Figuren kann laut Brigitte Louichon als ein Beitrag zu einer allgemeinen »phase de travail de deuil« interpretiert werden.⁵⁵ Die hier fokussierten Romane lassen sich weder eindeutig der Empfindsamkeit noch der Romantik zuordnen. Im Bestreben, eine passende Bezeichnung für die Zeit zwischen 1780 und 1820 bzw. 1830 zu finden, wird in französischen Literaturgeschichten um 1910 erstmals der Begriff »préromantisme« vorgeschlagen. Zunächst bezieht sich der Terminus lediglich auf eine literarische Strömung Frankreichs, die der Romantik unmittelbar vorausgeht und deren wichtigste Vertreter Germaine de Staël und Chateaubriand sind.⁵⁶ Anschließend wird auch im sozio-historischen Bereich nach allgemeinen intellektuellen Dispositionen und Gefühlen geforscht, welche die französische »romantische Explosion« um 1830 vorbereiten. Die Arbeiten von Gustave Lanson, Daniel Mornet und André

50 Touaillon 1919, S. 502f.

51 Blumenberg 1976, S. 19.

52 Vgl. Denby 1994, S. 3.

53 Die höchste Anzahl an Romanpublikationen innerhalb eines Jahres wird in Paris 1799 erreicht, vgl. Hesse 1991, S. 168, 177 und Hesse 2001, S. 37. Das Buch ist nun offiziell eine »marchandise culturelle«, siehe Wittmann 2001, S. 378.

54 Vgl. hierzu Didier 1976, S. 131.

55 Louichon 2009, S. 229.

56 Fayolle 1975, S. 38.

Monglond markieren diese Forschungsperspektive, deren nachhallende Breitenwirkung von Roger Fayolle betont wird.⁵⁷ Daraufhin wird der Begriff abermals ausgeweitet, indem er nun auf die gesamte europäische Literatur bezogen wird. Paul Van Tieghem kann als einer der ersten Vertreter dieses gewissermaßen komparatistischen »préromantisme« genannt werden.⁵⁸ Jene Arbeiten, die eine »präromantische« Sichtweise auf literarische und gesellschaftliche Entwicklungen anwenden, stehen mittlerweile jedoch in der Kritik, im Vergangenen eine Präfiguration der Zukunft entdecken zu wollen, indem das Zurückliegende aus der Sicht des Darauffolgenden interpretiert wird.⁵⁹ Darüber hinaus wird den Vertretern der »präromantischen« Perspektive vorgeworfen, individuelle psychologische Portraits von herausragenden Schriftstellern bzw. Germaine de Staël zu entwerfen und diese anschließend als Grundlage einer »mentalité collective« zu präsentieren, ohne dass die realen Lebensbedingungen der Menschen und die politischen Umbrüche dieser Zeit genauer beachtet würden.⁶⁰ Die Bezeichnung eines »präromantischen« sentimentalen Romans erweist sich folglich als problematisch, sodass im Folgenden weiterhin schlicht vom sentimental Roman »um 1800« gesprochen wird. Was die hier untersuchte Form des sentimental Romans von den »cugini lontani« unterscheidet ist zunächst die Tatsache, dass sie zum ersten Mal sowohl in Frankreich, England und dem deutschsprachigen Raum maßgeblich von Frauen praktiziert wird und im höchsten Maße publikumswirksam ist. Darüber hinaus fallen die hier betrachteten sentimental Romane genau in jene Zeit, in der die empfindsame »Lesewut« durch die bahnbrechenden Erfolge von *Pamela; or, virtue rewarded*, *Julie ou la Nouvelle Héloïse*, *Paul et Virginie* und *Die Leiden des jungen Werthers* bereits fest etabliert ist. Wie Guglielmo Cavallo und Roger Chartier in der Einleitung des Sammelbands *Histoire de la lecture dans le monde occidental* betonen, nimmt die intensive Lektüre empfindsamer Romane das Lesepublikum mittlerweile mindestens genauso in den Bann, wie es zuvor die religiöse Lektüre tat:

[...] c'est au moment même de la ›révolution de la lecture‹ que, avec Rousseau, Bernardin de Saint-Pierre, Goethe ou Richardson, se déploie la plus ›intensive‹ des lectures, celle par laquelle le roman s'empare de son lecteur, l'attache à sa lettre et le gouverne comme, auparavant, le texte religieux. [...] Le lecteur (qui est souvent une lectrice) ne peut retenir ni son émotion ni ses larmes [...].⁶¹

Die Nachfrage an empfindsamen Romanen erreicht im ausgehenden 18. Jahrhundert ihren Höhepunkt, doch hat der maßgeblich von Rousseau geprägte

57 Vgl. ebd., S. 39.

58 Vgl. ebd.

59 Vgl. ebd., S. 54.

60 Vgl. ebd., S. 55.

61 Cavallo/Chartier 2001, S. 36.

anthropologisch-philosophische Diskurs der Empfindsamkeit seinen Zenit sowohl in Frankreich als auch im deutschsprachigen Raum bereits vor der Französischen Revolution überschritten. Das Verlangen nach Rührungsästhetik im Roman sowie im Theater oder in der Oper lässt allerdings mitnichten nach. Besonders das stetig wachsende weibliche Publikum, das die Lektüre mehr und mehr in den Alltag zu integrieren weiß, ist an empfindsamen bzw. nunmehr sentimental Romanen interessiert.⁶² Eine klare Unterscheidung zwischen empfindsamen und sentimental Romanen vorzunehmen ist auf rein textlicher Basis schwierig. Davide Giuriato spricht diesbezüglich zwar von einer unterschiedlichen Proportionierung der Affekte, betont aber gleichzeitig, der Kontrast zwischen ›Empfindsamkeit‹ und ›Empfindelei‹ bzw. Sentimentalität könne an sich keinen ontologischen Wert beanspruchen.⁶³ Dennoch können sentimentale Romane, wie sie in dieser Arbeit thematisiert werden, von empfindsamen Gründungstexten in chronologischer Hinsicht abgegrenzt werden, da sie mit einigen Jahrzehnten Abstand und auch noch nach der Jahrhundertwende erscheinen. Als basale Eigenschaft sowohl des empfindsamen als auch des sentimental Romans lässt sich festhalten, dass sie vorrangig das Gefühlsleben der Protagonisten thematisieren, im Rahmen dessen eine starke Betonung auf Moralität, Tugendhaftigkeit, Fatalität sowie auf die Erhabenheit der Liebe im Kontrast zu gesellschaftlichen Normen erkennbar wird. Anstatt dass mehrere Liebchaften den Handlungsverlauf bestimmen, wird eine einzige schicksalhafte und leidenschaftliche Beziehung ins Zentrum der Erzählung gerückt. Fabienne Bercegol definiert diese alles andere dominierende Neigung treffend als »une seule passion amoureuse qui s'impose, qui ne se discute pas et qui s'installe dans la durée, à la vie à la mort, puisque son renoncement est toujours fatal.«⁶⁴ Empfindsamen und sentimentale Romane zeichnen sich darüber hinaus durch eine unverkennbare strukturelle Beschaffenheit der Diegese aus, die als eine idealisierte, intime und stark begrenzte Lebenswelt erscheint, aus der sowohl fantastische als auch detailliert deskriptive Elemente ausgeschlossen sind. Essentielle Gattungsmerkmale auf der Handlungsebene sind der Basiskonflikt zwischen individuellem Liebesglück und gesellschaftlicher Ordnung, die weibliche Selbstaufgabe, Verzicht aus Pflichtgefühl und Tugendhaftigkeit sowie eine Idealisierung bürgerlicher Werte wie Bescheidenheit, Sparsamkeit, Gläubigkeit und Tüchtigkeit. Moralität, Tugendethos, melodramatische Leidenschaft und Pathos bestimmen die Wirkungsästhetik des empfindsamen wie des sentimental Romans. Gleichzeitig kommt der Affektkontrolle eine essentielle Bedeutung zu, wie Fabienne Bercegol hervorhebt: »Le roman sentimental procède [...] d'une

62 Vgl. Schön 1990, S. 25f.

63 Giuriato 2016, S. 330.

64 Bercegol 2015b, S. 23.

conception ennoblissante de l'homme qui mise sur sa vocation à la grandeur, sur son aptitude à se dépasser, à se contrôler, à résister aux tentations de la passion pour obéir aux injonctions de l'honneur et de la vertu.«⁶⁵ Nach diesen Achsen wird der gesamte Text ausgerichtet, von der Handlungsstruktur zum Erzählmodus, vom Stil zu den beständig wiederkehrenden Motiven. Um die Erwartungshaltung des sentimentalischen Lesepublikums zu veranschaulichen, bietet sich ein Zitat aus Gustave Flauberts *Madame Bovary* (1856) an, wo es bezüglich Emmas Lektüregeschmacks heißt: »Il fallait qu'elle pût retirer des choses une sorte de profit personnel; et elle rejetait comme inutile tout ce qui ne contribuait pas à la consommation immédiate de son cœur, – étant de tempérament plus sentimentale qu'artiste, cherchant des émotions et non des paysages.«⁶⁶ Flaubert spricht hier zwei fundamentale Lesebedürfnisse an, die der sentimentale Roman um 1800 befriedigt: erstens den »profit personnel« und zweitens die »consommation immédiate de son cœur«. Aus Gottfried Ephraim Lessings berühmter Formel der »sich fühlenden Menschlichkeit«⁶⁷ (1756) wird im sentimentalischen Roman, wie Emma ihn liebt, ein regelrechtes Konsumgut, das einen leicht zugänglichen, lustvollen Selbst-Genuss verspricht. Besonders Leserinnen öffnet diese Wirkungsästhetik des sentimentalischen Romans Türen zu einem neuen und durchaus auch sexualisierten Selbstgefühl, das zuvor nicht in vergleichbarer Weise abrufbar war. Die Lektüre sentimentaler Romane macht somit den »Kunstgenuss als Genuss eigener Gefühlszustände«⁶⁸ in einer Zeit möglich, in der Frauen sich nach wie vor mit einer beengenden Lebens- und Erfahrungswelt konfrontiert sehen und ein weiblicher – geschweige denn ein weiblich-sexueller – Selbstbezug jenseits der Rolle als brave Tochter, treue Ehefrau oder aufopferungsvolle Mutter nicht vorgesehen ist. Ihre Vorliebe für sentimentale Romane lässt sich im ausgehenden 18. Jahrhundert nicht zuletzt auf diesen Umstand zurückführen. Marie Baudry bringt diesen Aspekt auf den Punkt, wenn sie schreibt:

La lectrice qui se refuse à la lecture romanesque se refuse toujours également à l'amour [...] lire des mauvais livres – des romans – c'est risquer sa moralité, c'est enfreindre un tabou. Et l'un des tabous majeurs de la société du XIXe siècle, qui marque particulièrement les femmes (et donc les lectrices), est celui d'une sexualité s'exerçant librement et en dehors du mariage. Comme s'il était un lien entre roman et sexualité.⁶⁹

Oft wird das gegenseitige Vorlesen sentimentaler Romane mit verteilten Rollen draußen bzw. an einem idyllischen Rückzugsort zelebriert, sodass sich eine

65 Ebd., S. 23.

66 Flaubert 1951, S. 324.

67 Sie die Vorrede zu *Des Herrn Jakob Thomsons Sämtliche Trauerspiele*, Lessing/IV 1955, S. 701.

68 Schulte-Sasse 1971, S. 29.

69 Baudry 2014, S. 147f.

eingeschworene Rührungsgemeinschaft ausbildet.⁷⁰ Flaubert hebt im obengenannten Zitat darüber hinaus die Übermacht des Rührungseffekts hervor, wenn er von Emmas Interesse spricht, das eher sentimental als künstlerisch ist. Nicht ohne Grund schreibt Alphonse de Lamartine in seinen *Confidences* noch 1849: »Celui qui sait attendre sait tout. Il y a plus de génie dans une larme que dans tous les musées et dans toutes les bibliothèques de l'univers...«⁷¹ In der Tat vermag eine Träne bisweilen mehr auszudrücken als Worte. Gerade sentimentale Tränen werden denn auch auffallend häufig zum Träger verdeckter erotischer Andeutungen, wenn nicht gar zum Substitut des verbotenen Liebesaktes. In Anbetracht dieser Vorüberlegungen erscheint der sentimentale Roman um 1800 als festumrissener Forschungsgegenstand, der sich von dem weiten Feld der allgemeinen »Liebesprosa« klar abhebt.

Als repräsentative deutsche und französische sentimentale Romane um 1800 wurden für den ersten Teil der Analyse Charlotte von Ahlefelds *Liebe und Trennung, oder die merkwürdige Geschichte der unglücklichen Liebe zweyer fürstlichen Personen jetziger Zeit* (1797), Karoline von Wolzogens *Agnes von Lilien* (1798), Sophie Cottins *Claire d'Albe* (1799) und Sophie Gays *Laure d'Estell* (1802) ausgewählt. Sie weisen sowohl textimmanente als auch außerliterarische gattungsrepräsentative Merkmale auf, die im ersten Teil dieser Arbeit genau studiert werden. Es handelt sich um die jeweiligen Erstlingsromane der Autorinnen, sodass ihr Rückgriff auf sentimentale Codes gewissermaßen naiv bzw. unverstellt ist. Dieser Umstand ermöglicht es, eine stichhaltige Bandbreite an vergleichbaren sentimental Codes herauszuarbeiten. Sophie Cottin und Karoline von Wolzogen gehören jenen Schriftstellerinnen des ausgehenden 18. Jahrhunderts an, die in der Forschung vergleichsweise viel beachtet werden, während Sophie Gay und Charlotte von Ahlefeld äußerst wenig Aufmerksamkeit zukommt. Bisher wurden diese Autorinnen nicht im Zusammenhang betrachtet. Um eine umfassende Poetik des deutschen und französischen sentimental Romans um 1800 zu etablieren, werden die vier Romane in fünf Abschnitten hinsichtlich ihrer Handlungsstruktur, ihrer Figurenkonstellation und ihres Aktantenmodells, ihrer Nähe zum bürgerlichen Trauerspiel und zur Heiligenlegende, ihrer narrativen Beschaffenheit, ihres Stils, der wiederkehrenden Motive und des Paratextes analysiert. Gleichzeitig werden die Lebensumstände und die Produktionsbedingungen der Autorinnen sowie die Rezeptionsentwicklungen in die Analyse einbezogen, sodass sich insgesamt ein interdisziplinärer Ansatz ergibt, der einen genauen Einblick in die literarische Substanz des französischen und deutschen sentimental Romans um 1800 ermöglicht. Um nicht nur repräsentative Codes, sondern auch ihre Funktionalisierung und Unterminierung

70 Vgl. Wittmann 2001, S. 374 und Kittelmann 2020, S. 107f.

71 Lamartine 1849, S. 240.

zu untersuchen, wird der erste Analyseteil von einem zweiten vervollständigt. Ziel des zweiten Analyseteils ist es, die Erweiterungen und das Facettenreichtum der Gattung mittels einschlägiger Problematiken aufzuzeigen, die sich um 1800 sowohl in deutschen als auch in französischen Romanen finden lassen. Auf diese Weise wird eine detaillierte Textanalyse möglich, deren Ausgangspunkt nicht »außerhalb«, sondern »innerhalb« des Textes liegt. In drei Abschnitten werden jeweils ein deutscher und ein französischer Roman im Vergleich analysiert. Diese Vorgehensweise lässt zusammenhängende Funktionalisierungen sentimentaler Codes kohärent sichtbar werden. Während der Lektüre deutscher und französischer sentimentaler Romane um 1800 kristallisieren sich sowohl bei den deutschen als auch bei den französischen Texten drei Problematiken bzw. Tendenzen besonders deutlich heraus. Erstens kann in mehreren Fällen eine gewisse »Politisierung« sentimentaler Codes beobachtet werden. Dies ist in erster Linie auf die Tatsache zurückzuführen, dass Frauen aus dem öffentlichen politischen Diskurs vollständig ausgeschlossen werden. Um ihre Meinung oder Einstellung zu den gesellschaftlichen Umbrüchen ihrer Zeit mitzuteilen, greifen viele Schriftstellerinnen auf jene Textgattung zurück die sie kennen, die Erfolg verspricht und die ein geringes Risiko der öffentlichen Diffamierung mit sich bringt. Dass einige Schriftstellerinnen zwischen 1780 und 1820 auch dezidiert politische Texte verfassen, ist bekannt. Die Essais, Verteidigungsschriften, Artikel und *Épîtres* von Olympe de Gouges, Mary Wollstonecraft, Germaine de Staël, Constance de Salm oder Amalia Holst sind besonders in der feministisch geprägten literaturwissenschaftlichen Forschung präsent. Es handelt sich bei diesen Frauen jedoch um Ausnahmen. Ein Großteil ihrer literarisch aktiven Zeitgenossinnen zieht es vor, politische Einstellungen, wenn überhaupt, indirekt im Deckmantel der Fiktion kund zu tun. Um diese Tendenz zu veranschaulichen, wurden *Mademoiselle de Clermont* (1802) von Félicité de Genlis und *Marie Müller* (1799) von Charlotte von Ahlefeld ausgewählt, da sie in dem anvisierten Zeitraum der Jahrhundertwende erscheinen und eine ähnlich funktionierende Politisierung sentimentaler Codes aus diametral entgegengesetzten Positionen – der Glorifizierung des *Ancien Régimes* einerseits und des Bürgertums andererseits – erkennbar werden lassen. Der Vergleich zwischen den Romanen von Félicité de Genlis und Charlotte von Ahlefeld ist darüber hinaus interessant, da sich beide Autorinnen nicht nur hinsichtlich ihrer Nationalität, sondern auch hinsichtlich ihres Alters und ihres damaligen und aktuellen Bekanntheitsgrads signifikant unterscheiden. Dass sich beide gewissermaßen in der Mitte treffen und sentimentale Codes auf eine ganz ähnliche Weise aufgreifen, ist aussagekräftig für die immense Tragweite des sentimental Romane um 1800. Spätere sentimentale Romane, in denen diese Tendenz ebenfalls sichtbar wird, bevor George Sands

»sentimental social novels«⁷² die literarische Landschaft nachhaltig prägen, sind z. B. Claire de Duras *Ourika* (1823) und *Édouard* (1825), Sophie Gays *Théobald, épisode de la guerre de Russie* (1828) oder Caroline de la Motte-Fouqués *Magie der Natur: eine Revolutionsgeschichte* (1812) und *Das Heldenmädchen aus der Vendée* (1816). Auch Germaine de Staëls Roman *Delphine* (1802) zeigt diese Tendenz deutlich auf. Zweitens drängt sich während der Lektüre sentimentaler Romane des ausgehenden 18. und beginnenden 19. Jahrhunderts eine Problematik auf, die am treffendsten als erwachendes weibliches Selbstgefühl bezeichnet werden kann. Diese Tendenz ist in äußerst vielen sentimentalromanen der Jahrhundertwende und den unmittelbar folgenden Jahrzehnten sichtbar, was vor dem Hintergrund der explosionsartig ansteigenden Anzahl von schreibenden und lesenden Frauen um die Jahrhundertwende wenig überrascht. Anstatt dass lediglich über allgemein menschliche Gefühle oder Seelenregungen geschrieben wird, rückt das weibliche Selbstgefühl im Sinne einer Bewusstwerdung bei gleichzeitiger Hinterfragung der vermeintlich identitätsstiftenden Eigenschaften ins Zentrum der Aufmerksamkeit. Für die Analyse dieser Tendenz wird auf *Émilie et Alphonse* (1799) von Adélaïde de Souza und *Amanda und Eduard* (1803) von Sophie Mereau zurückgegriffen, da in ihnen ungewöhnliche Leerstellen und offengelassene Fragen auffallen, die das sentimentale Lesepublikum absichtlich unbefriedigt zurücklassen. Später erschienene Romane, die diese Tendenz ebenfalls sichtbar machen, sind z. B. Caroline Pichlers *Leonore* (1804), Regina Frohbergs *Schmerz der Liebe* (1810), Fanny Tarnows *Natalie, ein Beitrag zur Geschichte des weiblichen Herzens* (1811), Marie Gay Allarts *Albertine de Saint-Albe* (1818) oder Hortense Allarts *Gertrude* (1828). Die dritte auffallende Tendenz kann als doppelte Emanzipation von weiblichen Rollenbildern einerseits und literarischen Vorgaben andererseits umrissen werden. Sie ist eine Erweiterung oder Festigung der zweiten Tendenz, wobei die Steigerung des innovativen Potenzials weniger chronologisch als topologisch sichtbar wird. Sie tritt beispielsweise in den vergleichsweise bekannten Romanen *Corinne ou l'Italie* (1807) von Germaine de Staël und *Florentin* (1801) von Dorothea Schlegel hervor. Hier wird der Fokus jedoch auf *Trois femmes* (1796) von Isabelle de Charrière und *Die Honigmonate* (1802) von Caroline Auguste Fischer gerichtet. Sie werden erstens deutlich weniger beachtet als die zuvor genannten Romane und zeigen zweitens einen neuartigen Umgang mit nationalen Stereotypen, Ironie und sogar Sarkasmus auf. Die Auswahl des Korpus stellt in der Forschung eine Neuheit dar. Keiner der ausgewählten Romane wurde bisher im deutsch-französischen Vergleich analysiert. Damit die einzelnen Texte in ausgiebigen *Close Readings* studiert werden können, konzentriert sich die vorliegende Arbeit auf drei augenfällige Problematiken bzw. Tendenzen. Das innovative Potenzial, das in Funk-

72 Vgl. Cohen 1999, S. 120.

tionalisierungen sentimentaler Codes enthalten ist, wird mit dieser Arbeit jedoch lange nicht ausgeschöpft. Den Analysen wird stets eine kurze Präsentation der Autorin und des Romans vorangestellt.

1.3. Entstehung und Entwicklung des sentimental Romans bis 1800

Gerhard Sauders Aussage, Sentimentalität sei »als letzter Ausläufer der Empfindsamkeit in der Aufklärung zu betrachten, die sich [...] über das 19. Jahrhundert hinweg in massenhaft verbreitete Literatur, Musik und Filme der Gegenwart gerettet hat«⁷³ weist darauf hin, aus welchem diskursgeschichtlichen Kontext sentimentale Romane um 1800 hervorgehen. Die europäische Empfindsamkeit der Aufklärung ist der direkte Nährboden der hier fokussierten sentimental Romane, auch wenn sich ihre Wurzeln bis zur Preziosität, den Schäferromanen des 17. Jahrhunderts und bis zur Idylle nachverfolgen lassen.⁷⁴ Besonders Madeleine de Scudéry's literarische Inszenierungen von Gefühlserlebnissen nehmen bereits vor der Empfindsamkeit im 18. Jahrhundert entscheidenden Einfluss auf die Herausbildung einer sentimental Poetik. Die Dichterin verfasst seit dem Beginn der 1650er Jahre Gedichte und Romane, die gezielt darauf ausgerichtet sind, Facetten der Liebe und Zuneigung zu ergründen und literarisch darzubieten.⁷⁵ Renate Kroll hebt diesbezüglich hervor: »Ihre lyrische Skala reicht von *galanterie* über *tendre (toucher)* bis zu *passion, amour enflammé* und *ardeur extrême*, von *inclination, affection* und *amour* zu *douleur, mélancolie, indifférence* und *jalousie*, von Liebeserwachen über Liebesgeflüster bis zur Erfüllung [...].«⁷⁶ Scudéry entwickelt ein komplexes Liebeskonzept, das, so Kroll, universaler ist als *code galant* und *code tendre*⁷⁷ und im Rahmen dessen die Liebe als Denk-, Glaubens- und Gefühlsnotwendigkeit definiert wird.⁷⁸ Liebe erhält den positiven Stellenwert eines vitalisierenden Elements, während die Intensität des Gefühlslebens überhaupt zur Voraussetzung für ein erfülltes Leben wird. Madeleine de Scudéry realisiert bereits lange vor Richardson, Rousseau und Goethe eine Schreibweise, deren Ausgangspunkt »wahres« Gefühl ist. Renate Kroll hebt die neuartige Funktion von Scudéry's Dichtung als Mittel zur Verständigung in Gefühlsangelegenheiten treffend hervor: »[...] sie [die Dichtung Scudéry's] ist nicht so sehr Kunstwerk, Kunstprodukt, Kunstschönes im Sinne

73 Sauder 1974, S. xv.

74 Vgl. Bakhtine 1978, S. 369; Montandon 2014, S. 445f, Pavel 2003, S. 300.

75 Siehe hierzu Kroll 1996, S. 284.

76 Kroll 1996, S. 284.

77 Zu *code tendre* und *code galant* siehe Baader 1986, S. 95f.

78 Siehe Kroll 1996, S. 285.

eines handwerklich gebauten, stilistisch ausgefeilten Artefakts, sondern Kommunikationsinstrument und Medium ohne monomanischen Endzweck.«⁷⁹ In Scudéry's Werken erscheint die *sensibilité* als Gegenpol der ungezügelten Leidenschaften und Instinkte. Erst die *sensibilité* ermöglicht es den literarischen Figuren, ihren »Seelenadel« auszubilden. Im Rahmen ihres mehrteiligen Romans *Clélie, histoire romaine* (1654–1660) entwirft Madeleine de Scudéry darüber hinaus die »Carte de tendre«, auf der galante Liebesabenteuer und Entwicklungen von Zärtlichkeit erstmals kartographisch dargestellt werden. Madeleine de Scudéry's großer Einfluss auf die literarische Landschaft ihrer Zeit ist in erster Linie auf die Pariser Salonkultur zurückzuführen, die von Frauen wie Catherine de Rambouillet, Suzanne du Plessis-Bellière, Madeleine de Scudéry selbst sowie Madame de Lafayette, Madame de Lambert und Mme d'Aulnoy ausgerichtet und später u. a. von Marie-Thérèse Geoffrin, Marie du Deffand, Mlle de Lespinasse und Sophie de Condorcet fortgeführt wird.⁸⁰ Führende Apologeten der *Doctrin classique* stigmatisieren Madeleine de Scudéry schließlich als »Botschafterin« der Preziosität und erklären ihre Sprache als gespreizt und künstlich. Dieses Werturteil wird sich sowohl in Frankreich als auch im Ausland hartnäckig bis ins späte 20. Jahrhundert halten, wie Sabine Koloch erläutert.⁸¹ Um die Entstehung und Entwicklung des sentimentalen Romans um 1800 nachzuzeichnen, muss nun Klarheit über die Wortgeschichte der zentralen Begriffe »sentimental«, »empfindsam«, »Empfindsamkeit« und »sensibilité« hergestellt werden. Als erstes bietet sich hierzu der Blick auf den spätlateinischen Begriff »sensibilitas« (= Fähigkeit zu empfinden) an, aus dem der französische Begriff »sensibilité« hervorgeht. Dieser Ausdruck bezeichnet zunächst die durchaus auch medizinisch verstandene Sinneswahrnehmungsfähigkeit eines Individuums. Erst im 18. Jahrhundert erhält der Begriff eine dezidiert philanthropisch-moralische Dimension im Sinne von »qui a des sentiments humains«.⁸² Diese Bedeutungserweiterung gibt die Sicht auf die Theorie vom »Moral Sense« frei, die sich zunächst in England ausbildet. Sie entwickelt sich in Opposition zur Egoismus-Ethik von

79 Ebd., S. 292f.

80 Die literarische und intellektuelle Mündigkeit einer weiblichen Elite, die in der Salonkultur der zweiten Hälfte des 17. Jahrhunderts ihre Wurzeln hat, ist um die Jahrhundertwende im Wandel begriffen. So reduziert sich der Einfluss literarischer Salons besonders während des Ersten Kaiserreichs, während der soziale Status der (auch unverheirateten) pädagogischen Schriftstellerin und Erzieherin zunehmend aufgewertet wird, siehe Baader 1988b, S. 161. Zum Einfluss von Autorinnen des präziösen, hocharistokratischen Salons der zweiten Hälfte des 17. Jahrhunderts siehe Baader 1986. Zu den literarischen Verfahren Madeleine de Scudéry's sowie ihrer Stellung in der Präziösenkritik siehe ebd., S. 73–99. Zur Rolle der Frau im französischen Salon des 18. Jahrhunderts siehe Böhmer 1979, S. 109–129. Bekannte Vertreterinnen der Berliner Salonkultur Ende des 18. Jahrhunderts sind etwa Rahel Varnhagen von Ense und Henriette Herz.

81 Siehe Koloch 1999, S. 215.

82 Sauder 1974, S. 1.

Thomas Hobbes (»homo homini lupos est«) und geht davon aus, dass die selbstlosen und wohlwollenden Neigungen der Menschen ebenso stark ausgebildet seien, wie die egoistischen.⁸³ Ein wichtiger Vertreter des »Moral Sense« ist Anthony Ashley-Cooper, 3. Earl von Shaftesbury (1671–1713). Für seine Konzeption des »Moral Sense« sind laut Gerhard Sauder zwei Komponenten wesentlich: Erstens ist der Mensch von Natur aus gut und tugendhaft, zweitens ist er mit dem »Moral Sense« begabt, der es ihm erlaubt, zwischen Gut und Böse so spontan wie das Ohr zwischen Harmonie und Disharmonie zu unterscheiden.⁸⁴ Wer seiner »Natur« folgt, handelt demnach gut und richtig. Der Einfluss des englischen »Moral Sense« ist in Frankreich bereits 1719 erkennbar, als Jean-Baptiste Dubos in seinen *Réflexions critiques sur la poésie et sur la peinture* von einer natürlichen *sensibilité* des menschlichen Herzens schreibt:

Quand of fait attention à la sensibilité naturelle du cœur humain, à sa disposition pour être ému facilement par tous les objets dont les Peintres & les Poëtes font des imitations & les tableaux mêmes puissent l'agiter. La nature a voulu mettre en lui cette sensibilité si prompte & si soudaine comme le premier fondement de la société.⁸⁵

Dubos geht von einem naturgegebenen Vermögen des »sentiment intérieur« aus, das jedem Menschen innewohnt. Auf diese Weise erhält sein Sentiment-Begriff eine dezidiert prodemokratische Bedeutung, welche sich in der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts verfestigt.⁸⁶ 1802 greift Germaine de Staël etwa die Vorstellung eines naturgegebenen moralischen Urteilsvermögens in der Vorrede zu *Delphine* auf: »Nous avons tous au fond de notre âme une idée confuse de ce qui est mieux, de ce qui est meilleur, de ce qui est plus grand que nous; c'est ce qu'on appelle, en tout genre, le beau idéal [...]«⁸⁷ In seiner Studie *De l'esprit* (1758) versucht Claude Adrien Helvétius sogar, eine »sensibilité physique« als wissenschaftliche Grundlage der menschlichen Urteilskraft zu etablieren.⁸⁸ Eine humoristisch-distanzierte Haltung gegenüber diesem Ansatz kann etwa zehn Jahre später in Diderots 1769 verfassten und 1782 veröffentlichten *Le rêve d'Alembert* (»Entretien entre d'Alembert et Diderot«) beobachtet werden. Hier wird das Prinzip der Sensibilität im Sinne der »naturwissenschaftlich« nachweisbaren Empfindungsfähigkeit als Grundeigenschaft jeglichen Stoffes ad absurdum geführt. So wird die Überzeugung geäußert, auch eine Statue verfüge über Sensibilität, da man sie zu Staub zermahlen könne, der in fruchtbarer Erde verrottet,

83 Vgl. ebd., S. 73.

84 Ebd., S. 74f.

85 Dubos 1732, S. 38.

86 Siehe hierzu Nehr 2007, S. 66. Zum Laienpublikum als kritische Instanz siehe Habermas, J. 1965, S. 51f.

87 Staël 2017, S. 314.

88 Vgl. Nehr 2007, S. 65.

um anschließend in Form von Pflanze, Bohne, Mensch und Tier zu neuem Leben zu erwachen.⁸⁹ Auf diese Weise parodiert Diderot das wissenschaftlich-sensualistische Grundprinzip der *sensibilité* geschickt. Dass sich die Adjektive »empfindsam« bzw. »sentimental« in der zweiten Hälfte des 18. Jahrhundert anschließend als regelrechte Modeworte im europäischen Sprachraum verbreiten, ist vor allem dem großen Erfolg von Laurence Sternes Roman *A Sentimental Journey through France and Italy* (1768) und seinen jeweiligen Übersetzungen zu verdanken. Sternes »sentimental« wird auf Gotthold Ephraim Lessings Vorschlag hin von Johann Joachim Christoph Bode 1770 mit »empfindsam« übersetzt.⁹⁰ Das Adjektiv »sentimental« ist keine Sternesche Neuprägung, wie Georg Jäger und Gerhard Sauder hervorheben. Durch Sterne erlangt der Begriff allerdings nicht nur europaweite Popularität, er wird auch Bedeutungsträger einer »empfindsamen Reizbarkeit in bestimmten Erfahrungen und Situationen, die zum höchsten Grade sinnlichen Vergnügens führt.«⁹¹ Sternes »sentimental« verweist zudem auf seinen spezifischen humorvoll-pathetischen Erzählstil, mit dem die hier betrachteten sentimental Romane nicht mehr viel gemeinsam haben.⁹² Das Adjektiv »sentimental« wird sowohl im Englischen, Französischen und Deutschen kurz nach seinem Einzug in den Sprachgebrauch pejorativ konnotiert. Ausschlaggebend dafür ist zunächst der Rückgriff auf die nominalisierte Form, die sich im Englischen ab 1770 verzeichnen lässt. Dem abwertend verwendeten Ausdruck »sentimentality« folgen bald Derivationen wie »sentimentalism«, »sentimentalizer« oder »sentimentalization«.⁹³ Im Deutschen setzt sich zunächst das Adjektiv »empfindsam« durch, wobei es sich einerseits auf »moralische Zärtlichkeit« und andererseits auf die Fertigkeit, sinnliche Empfindungen zu haben bezieht.⁹⁴ Auch von diesem Begriff entstehen schnell abwertende Derivate, wie beispielsweise die 1779 von Joachim Heinrich Campe vorgeschlagenen Ausdrücke »Empfindelei« und »Empfindsamlichkeit«.⁹⁵ Ähnliches lässt sich bezüglich des französischen Begriffs »sensibilité« beobachten. Ab den 1780er Jahren wird vermehrt auf den Ausdruck »sensiblerie« zurückgegriffen, um eine affektierte Empfindsamkeit zu benennen. Darüber hinaus verwendet Choderlos de Laclos in seinen *Liaisons dangereuses* 1782 den Neologismus »sentimentaire«, während Étienne Pivert de Senancour in den *Rêveries sur la nature primitive de*

89 Diderot 1951, S. 875.

90 Siehe z. B. Hohendahl 1977, S. 4 und Fontius 2003, S. 487.

91 Sauder 1974, S. 4. Vgl. zu Sternes sentimental-Begriff auch Dorschel 2005, S. 12–14.

92 Vgl. hierzu Mazzacurati 1990, S. 9.

93 Vgl. Erämetsä 1951, S. 59.

94 Vgl. Sauder 1974, S. 5.

95 Siehe Sauder 2003, S. 46. Campe publiziert 1779 die Abhandlung *Ueber Empfindsamkeit und Empfindelei in pädagogischer Hinsicht*.

l'homme 1799 von einer »sentimanie« spricht.⁹⁶ Auch Schiller greift das Adjektiv »sentimentalisch« letztlich in eher abwertender Weise auf, steht es seiner Auffassung nach doch in Opposition zum »wahren Genie«, welches »naiv« sein muss oder sonst keines ist.⁹⁷ In seiner 1795 publizierte Abhandlung *Über naive und sentimentalische Dichtung* spricht er von der Verbreitung eines »sentimentalischen Geschmacks [...], welcher sich besonders seit der Erscheinung gewisser Schriften, in empfindsamen Reisen, dergleichen Gärten, Spaziergängen und in andern Liebhabereyen dieser Art äussert.«⁹⁸ Er unterstellt Jean-Jacques Rousseau eine »kranke Empfindlichkeit«, welche die Gefühle bis zum Peinlichen treibe und benennt Albrecht von Haller, Heinrich von Kleist und Friedrich Gottlieb Klopstock als deutsche Vertreter der »sentimentalischen Dichtung«, die lediglich durch Ideen, nicht aber durch sinnliche Wahrheit rühren.⁹⁹ Jegliche Abwandlungen der Begriffe »empfindsam«/»Empfindsamkeit« bzw. »sensible«/»sensibilité« sowie »sentimental«/»Sentimentalität« deuten im ausgehenden 18. Jahrhundert bereits auf jene Strömung hin, die Norbert Elias als »Kitschstil« bezeichnet: »Was durch den Begriff ›Kitschstil‹ zunächst zum Ausdruck gebracht werden soll, das ist eine Gestaltqualität sehr eigentümlicher Art, nämlich die größere Formunsicherheit, die für jedes ästhetische Schaffen innerhalb der industriellen Gesellschaft konsumtiv ist.«¹⁰⁰ Der Kitschstil zeichnet sich laut Elias hauptsächlich durch pathetische Gefühlsausbrüche aus, die bisher nicht in vergleichbarer Intensität vorlagen. Durch Elias' Überlegungen zu diesem spezifischen Stil, der sich im ausgehenden 18. und beginnenden 19. Jahrhundert verbreitet, wird dem entscheidenden Einfluss der im Wandel begriffenen soziopolitischen Lage auf die literarische und kulturelle Landschaft Ausdruck verliehen. So läutet der Aufstieg des Bürgertums nach dem *Ancien Régime* das kapitalistisch-industrielle Zeitalter ein, was eine ganz neue Form des Berufslebens mit sich bringt. Jürgen Habermas bringt diesen Aspekt in Anlehnung an eine Passage aus Goethes *Wilhelm Meisters Lehrjahre* (1796) auf die folgende prägnante Formel: »Der Edelmann ist, was er repräsentiert, der Bürger, was er produziert.«¹⁰¹ Dieser Umstand wiederum lässt eine Angespanntheit entstehen, die nach neuartigen Entladungsverfahren und Ersatzbefriedigungen verlangt. Der Gestaltungswille des Einzelnen wird angesichts des Evasionsbedürfnisses laut Elias unerheblich. So mag der Kritiker, Künstler oder Autor »so oft er will die

96 Laclos 1979, S. 332; Senancour 1910, S. 142.

97 Schiller 2002, S. 19. Martin Fontius spricht als einer der Wenigen die naheliegende Frage an, was Schiller wohl veranlasste, diesen zentralen Begriff aus der damals längst negativ besetzten Wortfamilie der Sentimentalität auszuwählen, siehe Fontius 2003, S. 505.

98 Schiller 2002, S. 10.

99 Ebd., S. 50f.

100 Elias 2004, S. 6.

101 Habermas, J. 1965, S. 23.

Freizeitträume und den Geschmack der vom Berufsdruck entformten Seelen als ›Kitsch‹, die Ausdrucksform der im Zwang der Arbeit gestauten und lädierten Gefühle als ›Sentimentalität‹ verspotten.«¹⁰² Das Bedürfnis, so Elias, ist gesellschaftlich erzwungen. Auch Jean Starobinski hebt hervor: »C'est par le conflit avec une société inacceptable que l'expérience intime acquiert sa fonction privilégiée.«¹⁰³ Sentimentalität ist genau wie Empfindsamkeit im Zusammenhang mit der soziopolitischen Entwicklung des 18. und frühen 19. Jahrhunderts zu betrachten. Beide sind unlösbar in die Aufstiegsbewegung des Bürgertums eingebunden. Der Begriff des Bürgerlichen ist im Römisch-Deutschen Reich des 18. Jahrhunderts in besonderem Maß durch den Gegensatz zum Adel bestimmt und hat nicht zuletzt aufgrund des Fehlens eines Nationalstaates gesellschaftlich eine größere Bedeutung als in Frankreich und England.¹⁰⁴ Bildung und Nützlichkeitsdenken, Fleiß, Sparsamkeit und Pflichtbewusstsein sind die zentralen Werte, die ein bürgerliches Gemeinschaftsgefühl im deutschsprachigen Raum entstehen lassen. Ab der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts gewinnt das bürgerliche Publikum im Römisch-Deutschen Reich schließlich sogar die Überhand in Theatern, Museen und Ausstellungen. Auch in Frankreich wächst der Anteil des bürgerlichen Publikums im Rahmen der »eigentümlichen Enklave« der Salonkultur des 18. Jahrhunderts bedeutsam.¹⁰⁵ Das Übergewicht der »Stadt« wird im Gegensatz zum »Hof« durch jene neuen Institutionen befestigt, die in England und Frankreich ganz ähnliche gesellschaftliche Funktionen übernehmen: die Kaffeehäuser in ihrer Blütezeit zwischen 1680 und 1730 und die Salons in der Zeit zwischen Regentschaft und Revolution.¹⁰⁶ Auch wenn es im Deutschland dieser Zeit keine vergleichbare Institution »Stadt« gibt, lassen sich doch ähnliche Elemente wie die Tischgesellschaften, Lesezirkel und später auch literarische Salons finden.¹⁰⁷ Vor dem Hintergrund dieser Entwicklung passt sich der literarische Markt des 18. Jahrhunderts in ganz Europa mehr und mehr den Erwartungen eines bürgerlichen Lesepublikums an, das mittlerweile einen signifikanten Frauenanteil einschließt. Die deutschen moralischen Wochenschriften sind in der ersten Hälfte des 18. Jahrhunderts ein Schlüsselphänomen für diese soziokulturelle Wende: Sie sind einerseits Teil der Kaffeehausdiskussionen und verstehen sich andererseits doch als Literatur.¹⁰⁸ In ihnen werden auch Frauen erstmals in einer aufklärerischen Lesedidaktik ganz konkret angesprochen, wobei ihnen neben frommer Lektüre vor allem häuslich-handwerkliche Paral-

102 Elias 2004, S. 31.

103 Starobinski 1971, S. 10.

104 Vgl. Sauder 1974, S. 52.

105 Siehe Habermas, J. 1965, S. 45, 42.

106 Siehe ebd., S. 43.

107 Siehe ebd., S. 45.

108 Siehe ebd., S. 54.

lebeschäftigungen wie Stricken, Sticken und Nähen empfohlen werden.¹⁰⁹ Im Laufe des 18. Jahrhunderts etabliert sich jedoch auch die nicht-religiöse Lektüre nach und nach in allen Schichten der Gesellschaft. Hervorzuheben ist diesbezüglich die Rolle der sich in ganz Europa rasch vermehrenden Leihbibliotheken. Alberto Martino merkt zur Homogenisierung des Lesepublikums im 18. Jahrhunderts an: »Hatte der Prozeß der Demokratisierung des Lesens noch nicht die gesamte Bevölkerung erfaßt, so hatte er doch unzweifelhaft alle Schichten der Gesellschaft, wenn auch sehr ungleichmäßig, ergriffen.«¹¹⁰ Das Lesepublikum ist von nun an prinzipiell »unabgeschlossen«, wie Habermas es ausdrückt:

So exklusiv jeweils das Publikum sein möchte, es konnte sich niemals ganz abriegeln [...]; denn schon verstand und befand es sich inmitten eines größeren Publikums all der Privatleute, die als Leser, Hörer und Zuschauer, Besitz und Bildung vorausgesetzt, über den Markt der Diskussionsgegenstände sich bemächtigen konnten.¹¹¹

Parallel zum Aufstieg des Bürgertums und der Verfestigung einer nicht ausschließlich religiösen Lektürepraxis verbreitet sich auch der Diskurs um romantische Liebe, der mittels der Institutionen Ehe und Familie mehr und mehr zu einer soziologischen, psychologischen und religiösen Realität wird. Je mehr die Faszination für die Liebesheirat wächst, desto mehr vergrößert sich auch die Abscheu und Furcht vor außerehelichen sexuellen Annäherungen und Annäherungsversuchen. Der Einfluss dieser puritanischen Tendenz auf die Literatur und besonders auf Romane lässt sich zunächst in England beobachten. Die Schlüsselfigur des neuen Liebes- und Heiratsdiskurses im Roman ist Samuel Richardson, wie Ian Watt betont: »Richardson played an important part in establishing this new code. He wrote at a time when a variety of economic and social changes [...] were combining to make marriage much more important for women than before, and at the same time much more difficult to achieve.«¹¹² Watt erläutert ferner, Richardsons mittellose Titelheldin aus seinem Erfolgsroman *Pamela; or, Virtue Rewarded* (1740) repräsentiere all jene Frauen, die selbst (ökonomische) Schwierigkeiten haben, den richtigen Ehegatten zu finden.¹¹³ Ein weiterer essentieller Grund für die Beliebtheit *Pamelas* ist die Tatsache, dass in diesem Roman unterhaltende Fiktion und fromme Literatur zusammentreffen und er besonders dem weiblichen Lesepublikum eine nie zuvor dagewesene Bandbreite von »domestic details« bietet, in denen es seine alltägliche Lebenswelt wiedererkennt.¹¹⁴ Im Rahmen des sich vollziehenden Diskurswandels um Liebe,

109 Vgl. Martens 1981, S. 62f. und Banki/Wittler 2020, S. 10.

110 Martino 1990, S. 51.

111 Habermas, J. 1965, S. 48.

112 Watt 1987, S. 137.

113 Vgl. ebd., S. 148.

114 Vgl. ebd., S. 152f.

Sexualität und Ehe wird die Keuschheit zur Krönungstugend. Dies gilt besonders für Frauen, die sich mit dem Erscheinen von *Pamela* das erste Mal mit einem derartig einflussreichen weiblichen Rollenbild konfrontiert sehen:

[...] the model heroine must be very young, very inexperienced, and so delicate in physical and mental constitution that she faints at any sexual advance; essentially passive, she is devoid of any feelings towards her admirer until the marriage knot is tied – such is Pamela and such are most of the heroines of fiction until the end of the Victorian period.¹¹⁵

Mit Richardsons *Pamela* ist der Grundstein für die Hochphase des empfindsamen Romans in ganz Europa, vor allem aber England, Frankreich und dem deutschsprachigen Raum gelegt. Weibliche – und vornehmlich bürgerliche weibliche Figuren halten in ihrer »godlike purity«¹¹⁶ nun massenhaft Einzug in die literarische Landschaft. Was den »neuen« Roman darüber hinaus ausmacht, ist der authentisch wirkende Tonfall der Erzählinstanz, der am eindrucklichsten in Briefromanen oder Memoiren zum Tragen kommt.¹¹⁷ Die (fiktiven) Briefe eines mittellosen Dienstmädchens interessieren das Lesepublikum von nun an mehr, als antike Abenteurer und tragische Helden. Karl-Heinz Bohrer präzisiert hierzu:

Was belegt die Zunahme der Autobiographie und der Briefliteratur der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts? Daß die Menschen, vornehmlich die der gebildeten Klassen [...] sich für sich selbst als einzelne Individuen zu interessieren beginnen, deren Geschichte mitteilenswerter wird als die der klassischen Helden und Götter.¹¹⁸

Richardsons Romane treffen den Nerv der Zeit. Sehr deutlich wird dies nicht zuletzt in Diderots *Éloge de Richardson* (1762), worin er Richardsons Stil mit viel Nachdruck bewirbt:

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 [...].¹¹⁹

115 Ebd., S. 161.

116 Ebd., S. 167.

117 Dass (authentische) Briefwechsel im 18. Jahrhundert äußerst beliebt sind, wird bereits anhand der Editions-geschichte von Madame de Sévigné's Briefe an ihre Tochter Madame de Grignan erkennbar (Erstausgabe 1726). Die berühmte Korrespondenz, von der nur die Briefe der Mutter erhalten sind, wird im Laufe der Jahrhunderte speziell einem weiblichen Publikum angepriesen und gehört im 19. Jahrhundert ganz selbstverständlich zum Lehrplan des höheren Schulwesens für Mädchen. Ihre Briefe sind auch ein lebendiger Spiegel der literarischen Interessen ihrer Zeit, siehe Zimmermann 1999a, S. 194 und Nies 1979, S. 90.

118 Bohrer 1987, S. 24.

119 Diderot 1951, S. 1060.

Wenn Diderot das Konzept der »sensibilité physique« in *Le Rêve d'Alembert* auch verballhornt, ist er von dieser neuen literarischen Empfindsamkeit, die auf Rührungsästhetik aus ist, begeistert. Gleiches lässt sich vom breiten Lesepublikum in ganz Europa sagen. Dieser Umstand ist die optimale Voraussetzung für den Erfolg von Romanen wie *Les Époux malheureux* (1745) von François-Thomas-Marie de Baculard d'Arnaud in Frankreich oder *Das Leben der Schwedischen Gräfin von G**** (1747/48) von Christian Fürchtegott Gellert im deutschsprachigen Raum.¹²⁰ Auch die *Lettres d'une Péruvienne* von Madame de Grafigny (1747/1752) sind ein regelrechter »Bestseller« und, wie Helmut Meter hervorhebt, ein »affermissement du roman sentimental à ses débuts.«¹²¹ 1761 schlägt dann Jean-Jacques Rousseaus Briefroman *Julie ou la Nouvelle Héloïse* in die literarische Landschaft Europas ein. Der Roman wird unmittelbar in zahlreiche Sprachen übersetzt und kann mit 70 Auflagen allein bis 1800 als größter Bestseller des *Ancien Régimes* bezeichnet werden.¹²² Anders als in den zuvor erschienenen Romanen, die meist um Keuschheit, verfolgte Unschuld und Selbstbeherrschung kreisen, wird hier das Gefühl zum einzigartigen Wahrnehmungs- und Urteilsorgan eines Ich, das sich erst dadurch von den anderen abhebt.¹²³ Mittels Rousseaus Roman setzt sich eine ganz neue Auffassung von Empfindsamkeit durch, deren theoretische Basis im »Second dialogue« aus *Rousseau juge de Jean-Jacques* (verfasst zwischen 1771 und 1775) nachgelesen werden kann. Hier bestimmt Rousseau die *sensibilité* schlichtweg als »principe de toute action.«¹²⁴ Ferner unterscheidet er zwischen einer passiven und aktiven *sensibilité*:

Il y a une sensibilité physique et organique, qui, purement passive, paroît n'avoir pour fin que la conversation de notre corps et celle de notre espèce par les directions du plaisir et de la douleur. Il y a une autre sensibilité que j'appelle active et morale qui n'est autre chose que la faculté d'attacher nos affections à des êtres qui nous sont étrangers.¹²⁵

In der unmittelbaren Folge der *Nouvelle Héloïse* entwickelt sich diese moralische und aktive Sensibilität als ein gemeinsames Ideal, das die Grenzen der verschiedenen sozialen Stände überschreitet und zur wichtigsten Charaktereigenschaft wird: »elle résume l'être tout entier«, wie Jean Sgard es ausdrückt.¹²⁶ Das

120 David Denby hebt hervor, Baculard d'Arnauds Roman *Les Époux malheureux* sei einer der meistgedruckten Romane der ersten Hälfte des 18. Jahrhunderts, siehe Denby 1994, S. 12.

121 Meter 1990, S. 42. Zur Tradition des präziösen Ideenguts in der französischen Aufklärung siehe auch Renate Krolls kürzlich erschienenen Forschungsartikel zu Françoise de Grafigny, Kroll 2020, S. 123–142.

122 Siehe Wittmann 2001, S. 371.

123 Vgl. Nehr 2007, S. 69.

124 Rousseau 1959, S. 805.

125 Ebd.

126 Siehe Sgard/Gilot 1980, S. 4. Vgl. zur Bedeutung der *sensibilité* in *La Nouvelle Héloïse* auch Baasner 1988, S. 303–313.

empfindsame Wesen ist sowohl zur Empathie gegenüber anderen fähig als auch zur Wahrnehmung der eigenen Seelentiefe, zum Fühlen seiner Existenz. In *Émile ou De l'éducation* (1762) heißt es gar: »Exister pour nous, c'est sentir; notre sensibilité est incontestablement antérieure à nôtre intelligence, et nous avons eu des sentiments avant des idées.«¹²⁷ Indem Rousseau die Bedeutung des Gefühls der persönlichen Existenz hervorhebt, markiert er ein Subjekt, das nun eine ganz neue Konzeptualisierung erfährt: das Individuum selbst. Von nun an ist es die Fähigkeit, die eigenen Gefühle wahrzunehmen, zu erforschen und authentisch auszudrücken, die die Substanz des Individuums ausmacht, oder, wie Sgard es ausdrückt: »Ce n'est [...] plus dans le débat de la raison et des passions que se joue le sort de l'individu, mais à l'intérieur même de l'univers des sentiments. [...] Rousseau fait du sentiment la dimension fondamentale de l'existence.«¹²⁸ Dieses Zitat verdeutlicht, wie Sensibilität zu einem neuen Individualitätsgefühl, zu einem »engagement de l'être tout entier, une façon d'être, un style« führt.¹²⁹ Die radikale und vereinfachende Änderung der kartesischen Formel, die Bernardin de Saint-Pierre 1788 vorschlägt, verdeutlicht die Bedeutung des Gefühls in dieser Konzeptualisierung des Individuums: »Je sens, donc j'existe.«¹³⁰ Vor diesem Hintergrund geht Gustave Lanson Ende des 18. Jahrhunderts soweit, Bernardin de Saint-Pierre eine »sentimentalité philosophique« zuzusprechen.¹³¹ Jedes Individuum sieht sich im empfindsamen Diskurs vor die Aufgabe gestellt, das Ideal der »transparence des cœurs« zu realisieren.¹³² In diesem Zusammenhang kommt der Sensibilität eine gesellschaftsreformatorische Bedeutung zu: Laut Rousseaus Auffassung entstehen die tiefsten Gefühle im Kontakt zum Gegenüber. Dies wird in *La Nouvelle Héloïse* veranschaulicht, wenn Julie die sie umgebenden Menschen als Teil ihres eigenen Wesens bezeichnet.¹³³ Die Lektüre der *Nouvelle Héloïse* macht den zugrundeliegenden Zweck der Überlegenheit des Gefühls deutlich: Es geht darum, eine neuartige, reine und authentische Kommunikation in einer intimen Gesellschaft zu erzeugen, in der die einzelnen Seelen sich nicht nur verstehen, sondern ineinander verschmelzen. So heißt es in der »Seconde Préface« zu *La Nouvelle Héloïse*: »J'observe que dans une société très-intime les styles se rapprochent ainsi que les caracteres, et que les amis, confondant leurs ames, confondent aussi leurs manieres de penser, de sentir, et de dire.«¹³⁴ Transparente Kommunikation wird zum moralischen Prinzip, das durch

127 Rousseau 1969, S. 600.

128 Sgard 1996, S. 854.

129 Ebd., S. 855.

130 Saint-Pierre 2019, S. 729.

131 Siehe Lanson 1895/1, S. 810.

132 Starobinski 1971, p. 10.

133 Vgl. Rousseau 1964, S. 689 (Teil 6, Brief VIII).

134 Rousseau 1964, S. 28.

die fiktiven Briefe, d. h. durch Schrift und Wort lesbar wird. *La Nouvelle Héloïse* suggeriert die Existenz einer Sprache des Herzens, die einen unmittelbaren Gefühlsausdruck ermöglicht und sich vom leeren Geplauder der oberflächlichen Gesellschaft unterscheidet. Die Empfindsamkeit und die durch sie propagierte Kommunikation des Herzens, die nicht mehr ständischen bzw. feudal-absolutistischen Reglements gehorcht, ist als gewichtiges Moment sozialen Wandels zu verstehen, wie Nikolaus Wegmann betont.¹³⁵ Gleichzeitig bereitet die Interpretation von Rousseaus Erfolgsroman nicht zuletzt wegen seines mehrdeutigen Endes mehr Probleme, als die meisten Literaturgeschichten zugeben. Wolfgang Matzat merkt diesbezüglich an: »Eine neue empfindsame Innerlichkeit kann sich [...] in *La Nouvelle Héloïse* weder glanzvoll durchsetzen noch kann sie bedeutungsvoll scheitern, ja sie wird nicht einmal in einem eindeutigen Modell greifbar.«¹³⁶ *La Nouvelle Héloïse* verweist laut Matzat unmissverständlich auf die Labilität der im Text entworfenen Wunschvorstellungen. Nichtsdestotrotz erfreut sich der Roman in ganz Europa einer langanhaltenden Beliebtheit und kann als literarische Vergegenständlichung des europäischen Gründungsmythos der Empfindsamkeit angesehen werden. Ein Gründungsmythos wird hier als eine »teilfiktive Erzählung verbindlicher Ursprungsgeschichten« verstanden, dessen drei essentielle Funktionen in der Schaffung konsensfähiger, sinnstiftender Werte, der Erzeugung kollektiver Identitäten und der Legitimation von Macht und Privilegien liegen.¹³⁷ Da die Empfindsamkeit sich in ganz Europa in mehr oder weniger ausgeprägter Form manifestiert und eine neue Konzeptualisierung von Individualität und Kommunikation sowie die Übermacht der Rührungsästhetik hervorbringt, ist der Begriff des europäischen Gründungsmythos hier angemessen.¹³⁸ Mit Rousseau findet die Empfindsamkeit ihre breitenwirksame »philosophische Unterfütterung«, wie Harald Nehr es ausdrückt.¹³⁹ Rousseaus Schriften sind auch für die Herausbildung der bürgerlichen Geschlechterverhältnisse in ganz Europa von entscheidender Bedeutung. An dieser Stelle sei sein Einfluss auf den deutschsprachigen Raum hervorgehoben, wo Rousseau zahlreiche Anhänger wie Johann Heinrich Campe, Johann Bernhard Basedow oder Christian Gotthilf Salzmann findet. Goethe begrüßt Rousseaus *Émile* als »Evangelium der Erziehung« und auch Herder, Lessing und Kant sind von der Qualität Rousseaus Schriften überzeugt.¹⁴⁰ Zehn Jahre nach dem Erscheinen von

135 Siehe Wegmann 1988, S. 72.

136 Matzat 1990, S. 18.

137 Vgl. Geyer 2010, S. 40 und Bizeul 2000, S. 21f.

138 Vgl. auch Albrecht Koschorkes Bemerkung: »So treibt die Mediatisierung eine neue Mythologie der Unmittelbarkeit hervor. Der Name dieser Mythologie ist Empfindsamkeit«, Koschorke 1994, S. 611.

139 Siehe Nehr 2007, S. 62.

140 Siehe Spitzer 2001, S. 64f.

La Nouvelle Héloïse wird in Leipzig ein beachtenswerter anonymes Briefroman mit dem Titel *Geschichte des Fräuleins von Sternheim* publiziert. Der Roman wird schnell zu einem großen Publikumserfolg, wovon die drei Neuauflagen im Publikationsjahr zeugen. Als Herausgeber wird Christoph Martin Wieland angegeben, doch ist der wahre Autor des Romans eine Frau: Sophie von La Roche. Zwar muss der häufig anzutreffenden Pauschalisierung, es handele sich hier um den ersten deutschsprachigen Roman aus der Feder einer Frau widersprochen werden.¹⁴¹ Dass eine Frau einen Roman oder überhaupt einen Text mit derartigem Publikumserfolg publizieren lässt, ist im deutschsprachigen Raum jedoch ein Novum. Die Identität der Autorin bleibt denn auch nicht sehr lange geheim. Auf die *Geschichte des Fräuleins von Sternheim* folgen zahlreiche Nachahmungen, die meist mit einem weiblichen Vornamen und den Zusätzen »Geschichte des weiblichen Herzens«, »Erziehung durch Schicksale« oder »Einfache Darstellungen aus dem menschlichen Leben« betitelt sind. Ein Großteil dieser Romane wird von Frauen verfasst und in der Literaturgeschichte gemeinhin als »Konsumware eines literarisch wenig anspruchsvollen Publikums« abgetan.¹⁴² Die Empfindsamkeit radikalisiert sich im deutschsprachigen Raum in den 1770er Jahren zusehends, was sich in Goethes *Die Leiden des jungen Werthers* (1774) besonders deutlich herauslesen lässt. Dieser Roman gilt nicht ohne Grund als eine der ersten literarischen Konkretisierungen des Sturm und Drang. Wo das Gefühl bei Rousseau eine innere Bewegung der Seele ist, die durch einen noblen Gedanken hervorgerufen wird, ist es für Werther an seine sinnliche Wahrnehmung und den direkten Genuss dieser gekoppelt:

Wenn ich nicht schon hundertmal auf dem Punkte gestanden bin, ihr um den Hals zu fallen! Weiß der große Gott, wie einem das tut, so viel Liebenswürdigkeit vor einem herumkreuzen zu sehen und nicht zugreifen zu dürfen; und das Zugreifen ist doch der natürlichste Trieb der Menschheit.¹⁴³

Aus Saint-Preux' Mund bzw. Feder wäre eine derartige Aussage unvorstellbar. Besonders Werthers Suizid löst eine Skandalwelle aus, die nicht selten zum Verbot des ganzen Buches führt.¹⁴⁴ Gleichzeitig verweist der Erfolg des Romans auf ein neues Romanpublikum, das, wie Franco Moretti hervorhebt, »romanzi metropolitani« der »devozione provinciale« eindeutig vorzieht.¹⁴⁵ Der letzte Satz

141 Man denke etwa an die viel weniger bekannte Österreicherin Anna Maria Sagar, die im gleichen Jahr den Roman *Die verwechselten Töchter, eine wahrhafte Geschichte, in Briefen entworfen von einem Frauenzimmer* veröffentlichen lässt.

142 Allerdissen 1983, 195.

143 Goethe 1975, S. 99. Siehe hierzu auch Baioni 1990, S. 125–138.

144 So etwa in Bayern und Österreich. Die Zensurkataloge zwischen 1776 und 1780 zeigen deutlich auf, wie unerwünscht der *Werther* mitsamt seinen zahlreichen Nachahmungen ist, siehe Jäger 1969, S. 92.

145 Vgl. Moretti 1997, S. 173.

des Romans scheint diese Tendenz programmatisch festzuhalten: »Kein Geistlicher hat ihn begleitet.«¹⁴⁶ Zwei Jahre nach Erscheinen des *Werthers* erfreut sich Johann Martin Millers *Siegmund. Eine Klostergeschichte* (1776) dennoch einer großen Beliebtheit und auch Bernardin de Saint-Pierres 1788 erschienener Roman *Paul et Virginie* hat einen bedeutenden und andauernden Erfolg beim Lesepublikum. Diese »Verkaufsschlager« geben die literarische Fahrtrichtung im deutschsprachigen Raum und in Frankreich ab den 1770er Jahren vor: Gefühl und Pathos sind nunmehr unabdingbare Kategorien der Produktionsästhetik.¹⁴⁷ Gleichzeitig setzt in den 1770er Jahren bereits die Kritik der aufgeklärten Empfindsamkeit ein, was Goethes *Triumph der Empfindsamkeit* (1776) oder Choderlos de Laclos' *Les liaisons dangereuses* (1782) veranschaulichen.¹⁴⁸ Der größte Vorwurf gegenüber der sich rasant verbreitenden literarischen Strömung besteht darin, dass die empfindsame Seelentransparenz mehr und mehr zu einer uneingestandenem rhetorischen Beschwörung abwesender Gefühle verkomme¹⁴⁹ und die Empfindsamkeit ihren moral-philosophischen Anspruch zugunsten eines pathetischen und betont schamhaft-sittsamen Kitschstils verliere.¹⁵⁰ Gegen Ende des 18. Jahrhunderts führt die Suche nach einer transparenten und authentischen Sprache des Herzens geradewegs in die sentimentale Opazität – was nicht heißt, dass sich einige Stimmen nicht dagegen zu wehren versuchen. Germaine de Staël schreibt in ihrer Vorrede zu *Delphine* beispielsweise: »[...] croyez-vous encore à la morale, à l'amour, à l'élévation de l'âme, enfin à toutes les illusions de ce genre? Et si l'on n'y croyait pas, que mettrait-on à la place? La corruption et la vulgarité de quelques plaisirs, la sécheresse de l'âme, la bassesse et la perfidie de l'esprit [...]«¹⁵¹ Die aufgeklärte Empfindsamkeit, die als Hauptziel die Enthüllung natürlicher und individueller Gefühle durch Sprache hat, entpuppt sich letztlich als eine ganz anti-individualistische Verbindlichkeit, die europaweit in die Kritik gerät. Wie Paul Geyer hervorhebt, prägt den Begriff des Gründungsmythos immer schon eine paradoxe »Als-Ob-Struktur«: »Er ist gezeichnet von der Auflösung der alten Sinngarantien und vom Scheitern der Neuen Mythologien im 18. und 19. Jahrhundert.«¹⁵² Der sentimentale Roman um 1800 ist als eine der letzten »Verastungen« des im Scheitern begriffenen europäischen Gründungsmythos der Empfindsamkeit zu definieren.¹⁵³ Das Ideal der

146 Goethe 1975, S. 147.

147 Vgl. Sauder 2003, S. 28.

148 Siehe z. B. Arnold 2012, S. 234–242 und Versini 1979, S. 149–167.

149 Vgl. Müller 1991, S. 274.

150 Man denke nur an *Paul et Virginie*, wo die Protagonistin lieber in den Fluten ertrinkt, als ihr langes Kleid auszuziehen.

151 Staël 2017, S. 309.

152 Geyer 2010, S. 40.

153 Vgl. Georg Friedrich Creuzer: »Der Mythos ist wild gewachsen [...]. Jene Äste und Zweige haben ihre Verastungen und Verzweigungen, und das Ganze steht vor uns als ein einziger

transparenten Sprache, das bei Rousseau eine moralische Forderung enthält, wird allmählich zu einer künstlichen Oberfläche, die sich aus oft wiederholten Stilfiguren, Motiven und Topoi zusammensetzt. Diese lassen sich im Folgenden als sentimentale Codes bestimmen. Während die Romane von Mme Riccoboni oder Prévost, genau wie später *La Nouvelle Héloïse* und *Werther*, noch Protagonisten zeigen, die bereit sind, im Namen ihres authentischen und natürlichen Gefühls christliche Normen anzufechten und sich ihnen sogar zu widersetzen, sind die meisten sentimental Romane um die Jahrhundertwende von einer vollkommenen Übereinstimmung zwischen christlichen Normen und individuellen Gefühlen der Protagonisten geprägt. Bereits Millers *Siegwart. Eine Klostersgeschichte* veranschaulicht diesen Kurswechsel, sieht Siegwart seine Angebetete doch das erste Mal in der Kirche und im Moment religiöser Kult-handlung, woraufhin er sie andächtig wie einen Engel oder die Jungfrau Maria selbst verehrt. Religiöse Verklärung geht hier Hand in Hand mit zunehmend »erotisierten Gefühlssphären«.¹⁵⁴ Diese Tendenz ist in den meisten sentimental Romanen des ausgehenden 18. und beginnenden 19. Jahrhunderts erkennbar. Sogenannte »Empfindler« werden zu dieser Zeit dabei bereits scharf kritisiert, wie das folgende Zitat aus Johann Heinrich Campes Erziehungsschrift *Väterlicher Rath für meine Tochter* aus dem Jahr 1789 zeigt:

Empfindsame Leute nennt man solche, die ein gar zu zartes und gar zu lebhaftes Gefühl haben, und dadurch sowohl zur Führung eines zufriedenen Lebens, als auch zur Erfüllung solcher Pflichten, welche Kaltblütigkeit, zuweilen auch Unempfindlichkeit und Strenge erfordern, in einem gewissen Grade unfähig geworden sind. Empfindler nennt man sie besonders dann, wenn in der Äußerung jener zarten und lebhaften Gefühle etwas Gesuchtes, Kleinliches und Albernnes wahrgenommen wird.¹⁵⁵

Friedrich Maximilian Klinger – dessen Drama *Sturm und Drang* (1777) namensgebend für die literarische Strömung wird – schreibt in seinen *Betrachtungen und Gedanken über verschiedene Gegenstände der Welt und der Literatur* zu Beginn des 19. Jahrhunderts sogar: »Ich hasse die kränkliche sogenannte moralische Empfindsamkeit und Empfindlichkeit – jene aus Büchern angelesene Krankheit – womit uns sowohl reine, hohe als gezierte Seelen beschwerlich fallen.«¹⁵⁶ Im Versuch, diese durch Bücher übertragene »Krankheit« einzudämmen, wird es drei Münchener Buchhandlungen 1794 pauschal untersagt, »Liebesromane« zu führen und noch 1806 entwirft Kaiser Franz I von Österreich ein Gesetz, das alle »schwärmerischen Liebesromane, die zu einer den gesunden

großer Baum, aus Einer [sic!] Wurzel erwachsen, aber nach allen Seiten hin verbreitet mit unzähligen Blättern, Blüten und Früchten.«, zitiert aus Blumenberg 1971, S. 14.

154 Vgl. Heinze 1992, S. 56.

155 Campe 1791, S. 362.

156 Zitiert aus Sauder 2003, S. 76.

Menschenverstand tötenden Empfinderei führen« verbieten soll.¹⁵⁷ Adolph Knigge vergleicht die empfindsame Schwärmerei in seiner Abhandlung *Über den Umgang mit Menschen* (1788) mit einem äußerst ansteckenden Schnupfen und selbst André Monglond spricht noch 1966 von einer »épidémie de sensibilité«.¹⁵⁸ Kurzum »ces gens ›à grands sentiments‹ forment secte. [...] À l'époque Louis XVI, le style administratif lui-même s'attendrit«, um Monglond abermals zu zitieren.¹⁵⁹ Während die »heroischen« Anfänge der Empfindsamkeit immer wieder im Mittelpunkt der Forschung stehen, wird das Massenphänomen der Sentimentalität mitsamt ihrem bevorzugten Medium – dem Roman – faktisch ausgeblendet.¹⁶⁰ Dass gerade der beabsichtigte Rückgriff auf sentimentale Codes eine poetologische Strategie darstellen kann, wird übersehen oder ignoriert. Angesichts der großen sprachlichen Freiheit, die im Gegensatz zum (klassischen) Drama oder zur Dichtung im Roman herrscht, überrascht das exponentielle Wachstum dieser Gattung während des 18. Jahrhunderts kaum. Der Roman bietet auch Schriftstellern – und Schriftstellerinnen – Zugang zum Schreiben, die keine literarisch-rhetorische Bildung erfahren haben.¹⁶¹ Die Nachfrage nach Romanen erweitert sich mit der rasant steigenden Anzahl lesender und schreibender Frauen innerhalb weniger Jahrzehnte signifikant. So betont Germaine de Staël in ihrer Vorrede zu *Delphine* 1802, eine der größten Herausforderungen des Romans sei es nun, seiner immensen Popularität auch gerecht zu werden.¹⁶² Béatrice Didier hebt bezüglich der von Frauen verfassten Literatur im 18. Jahrhundert passenderweise hervor: »*Quod abundat, vitiat*, contrairement à ce que prétendaient les Anciens. La littérature féminine, en ce XVIIIe siècle, plus que jamais, souffre de son abondance.«¹⁶³ Im ausgehenden 18. Jahrhundert lässt sich eine regelrechte Feminisierung – mit gleichzeitiger Abwertung – des Romansektors beobachten, wie auch Martin Lyons hervorhebt:

Bien que les femmes ne fussent pas les seules à lire des romans, les éditeurs pensaient d'abord à elles dès qu'il s'agissait de romans populaires et sentimentaux. Cette féminisation du lectorat des romans semblait confirmer les préjugés dominants sur le rôle de la femme et sur son intelligence : si les romans étaient considérés comme la littérature des femmes, c'est parce qu'on voyait en elles des créatures toutes d'imagination, aux capacités intellectuelles limitées, à la fois frivoles et prisonnières de leurs émotions.¹⁶⁴

157 Vgl. Jäger 1969, S. 92.

158 Siehe Sauder 2003, S. 158 und Monglond 1966/2, S. 313.

159 Monglond 1966/2, S. 329f.

160 Vgl. Fontius 2003, S. 487.

161 Christiane Sophie Ludwig (1764–1815) wird zum Beispiel zur Romanschriftstellerin, ob- schon sie sich das Schreiben nach ihrer unzulänglichen Dorfschulbildung größtenteils selbst beibringt, vgl. Schindel 1823/1, S. 362.

162 Vgl. Staël 2017, S. 307.

163 Didier 1991, S. 94.

164 Lyons 2001, S. 400.

Besonders der Briefroman ist unter Schriftstellerinnen und Leserinnen beliebt, was ganz pragmatische Gründe hat. Erstens sind Frauen mit dieser literarischen Form seit langem bekannt. Das Briefschreiben gehört bereits im 17. Jahrhundert zum festen Bestandteil der »höheren« Bildung von Frauen, wie Brigitte Diaz festhält: »La lettre est tout à la fois l’outil d’apprentissage, l’exercice pratique, et l’horizon d’un savoir mondain minimum – mais aussi maximum – que toute femme bien éduquée doit posséder.«¹⁶⁵ Briefe sind für Frauen oftmals das einzige Mittel der Kommunikation mit der Außenwelt, was die bisweilen schier unglaubliche Anzahl von Briefen erklärt, die sich in Nachlässen finden lassen.¹⁶⁶ Zweitens ermöglicht die Form des Briefromans eine vergleichsweise überzeugende Distanzierung zwischen Text und Autorin. Um sich vor einer biographischen Lesart zu schützen, greifen viele Schriftstellerinnen im Briefroman auf eine der beiden folgenden Strategien zurück: Entweder werden die Briefe als gefundene authentische Manuskripte ausgegeben, die lediglich leicht bearbeitet herausgegeben werden oder die Verfasserin der Briefe betont in der Vorrede, über keinerlei literarische Kompetenzen zu verfügen. Vor diesem Hintergrund verwandelt sich der Briefroman laut Lucia Omacini in einen regelrechten »non-text« ohne künstlerischen Anspruch.¹⁶⁷ Darüber hinaus werden Frauen bereits von Gellert und Richardson als die prädestinierten Briefschreiber bezeichnet, was Schriftstellerinnen zusätzlich in diese Gattung abdrängt.¹⁶⁸ Dass sich dieses »Kompliment« letztlich eher als Herabwürdigung erweist, bedarf angesichts des heutigen Standes der feministischen Literaturtheorie keiner weiteren Erläuterung. Spätestens nachdem Choderlos de Laclos das Modell des empfindsamen Briefromans 1782 mit *Les liaisons dangereuses* persifliert, gilt die Briefform gemeinhin als »less literary, less intellectual, less wide-ranging, less profound« als der Rest der literarischen Produktion.¹⁶⁹ Bis heute wird bemerkenswerter Weise oftmals ausgeblendet, dass der Briefroman ursprünglich eine von Männern praktizierte literarische Gattung ist: Von Ovid über Erasmus, Montaigne oder Gabriel de Guilleragues bis zum empfindsamen Dreigestirn Richardson – Rousseau – Goethe sind die frühen Autoren von Briefromanen *de facto* männlich.¹⁷⁰ In dem Moment, in dem die Darstellung zärtlicher Seelenregungen um 1800 allerdings unwiderruflich zur »Frauensache« wird, wird auch der Briefroman als »weibliche« Gattung angesehen, wie Laurent Versini hervorhebt: »Consacré aux femmes, composé très souvent par les femmes, le roman par

165 Diaz, B. 1998, S. 133.

166 Lieselotte von der Pfalz’ (1652–1722) Korrespondenz wird beispielsweise auf nicht weniger als 60.000 Briefe geschätzt, von denen etwa 5.000 erhalten sind, siehe Kiesel 1981, S. 10.

167 Vgl. Omacini 2003, S. 18.

168 Vgl. Runge 1991, S. 93 und Becker-Cantarino 1999b, S. 129f.

169 Vgl. Eagleton 2000, S. 252 und Calas 2007, S. 109.

170 Vgl. hierzu Duchêne 1998, S. 29–32.

lettres a pour premier public les femmes.«¹⁷¹ Nachdem das Terrain der Empfindsamkeit zuvor von Richardson, Rousseau und Goethe literarisch »erobert« wurde, ist es Schriftstellerinnen nun gewissermaßen erlaubt, sich darauf anzusiedeln.¹⁷² Schließlich steigt die Anzahl der schreibenden Frauen sowohl in Frankreich als auch im deutschsprachigen Raum in der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts unaufhaltsam. Der sentimentale (Brief-)Roman – oder der »roman pour les femmes de chambre«¹⁷³, wie Stendhal ihn abwertend nennt – wird angesichts dieser Tatsache gewissermaßen als das geringere Übel akzeptiert: Solange Schriftstellerinnen sich vornehmlich an banalen Liebesgeschichten und schaler Schwärmerei abarbeiten, stören sie wenigstens nicht den öffentlich-politischen Diskurs.¹⁷⁴ Schriftstellerinnen, die ihre Werke gedruckt sehen wollen, bleibt nichts anderes übrig, als sich dieser Ausgangslage zu stellen. Meist wird die vermeintlich natürliche Expertise der Frauen im Gebiet der Sittlichkeit und Rührung sogar explizit als Vorteil dargestellt, wie Germaine de Staëls und Amalia Holsts Kommentare aus den Jahren 1800 und 1802 verdeutlichen:

Les femmes de nos jours [...] ont excellé dans le genre des romans, parce que les femmes étudient avec soin, et caractérisent avec sagacité les mouvements de l'âme; d'ailleurs on n'a consacré jusqu'à présent les romans qu'à peindre l'amour, et les femmes seules en connaissent toutes les nuances délicates.¹⁷⁵

Ueberhaupt dünkt es mich, daß die Weiber vorzüglich zu Romanschreiberinnen geschickt sind; ihre Phantasie ist eben so stark, wie die der Männer; aber weit reiner, die Sittlichkeit ist ihr Gebiet, Menschenkenntniß ihre Wissenschaft, die Gabe der schönen Darstellung ihr Talent.¹⁷⁶

Trotz derartiger Bemühungen, die literarische Produktion von Frauen aufzuwerten, verbreitet sich das abwertende Klischee der sentimental-larmoyanten Romanschriftstellerin und -leserin unaufhaltsam. 1806 schreibt Carl Friedrich Pockels in seinem *Versuch einer Charakteristik des weiblichen Geschlechts* etwa: »Diese Affectation und weibliche Empfinderei in Absicht der Geistescultur ist ein

171 Versini 1979, S. 60.

172 Dieses Bild ist lediglich als Veranschaulichung einer Tendenz zu verstehen. Autorinnen wie Madeleine de Scudéry, Marie-Madeleine de Lafayette, Françoise de Gragny oder Claudine Guérin de Tencin setzen sich in ihren Werken bekanntermaßen bereits lange vor der aufklärten Empfindsamkeit mit Seelenregungen und Gefühlen auseinander. Auch Sophie von La Roche und Anna Maria Sagar publizieren empfindsame Romane, bevor Goethes *Werther* erscheint.

173 Stendhal 2005, S. 822f.

174 Dass Frauen bereits während der späten Revolutionsphase aus dem politischen Diskurs verbannt werden, kann als Auftakt des bis ins 20. Jahrhundert reichenden politischen Platzverweises von Frauen angesehen werden, siehe hierzu Fraisse 1989, S. 8; Baader 1988a, S. 221f und Sledziewski 1991, S. 45–63.

175 Staël 2017, S. 257. Siehe hierzu auch Beauvoir 1976/2, S. 512f.

176 Holst 1802, S. 79.

[...] Merkzeichen unserer Tage. Sie besteht [...] in dem gesuchten Ausdruck eines feinern Gefühls und Geschmacks, und artet dann nicht selten in Roman- und Kunstschwärmerei aller Art aus.«¹⁷⁷ 1852 wird das Klischee von Sainte-Beuve noch zugespitzt:

Sous Louis XVI, la femme, la jeune femme qui écrit ou qui rêve, est sentimentale, d'un sentimentalisme qui tient à la fois de Jean-Jacques et de Berquin¹⁷⁸ qui s'embellit de Florian¹⁷⁹, ou de Gessner, et s'enchant de Bernardin. Elle ne pense qu'à élever ses enfants selon les vrais principes, à concilier l'amour et la vertu, la nature et le devoir; à faire dans ses terres des actes de bienfaisance dont elle ne manque pas d'écrire aussitôt le récit, afin de jouir de ses propres larmes, – des larmes du *sentiment*.¹⁸⁰

Das hier zutage tretende Dafürhalten, Frauen seien rührselige »prisonnières leurs émotions« hält sich bis weit ins 20. Jahrhundert hinein, wie Simone de Beauvoir in *Le Deuxième Sexe* kritisch anmerkt: »[...] elle s'intéresse aux aventures de son cœur, de sa chair, de son esprit, parce qu'elle sait qu'elle n'a sur terre que ce seul lot.«¹⁸¹ Dass sich Schriftstellerinnen aber bereits um 1800 aus dem »sentimentalen Gefängnis« zu befreien beginnen, zeigt der zweite Teil dieser Arbeit auf, in dem Funktionalisierungen sentimentaler Codes herausgearbeitet werden. Um diesen Vorgang nachvollziehen zu können, muss zunächst untersucht werden, was genau die Poetik des sentimentalen Romans in Frankreich und im deutschsprachigen Raum konstituiert.

177 Pockels 1806/1, S. 364f.

178 Arnaud Berquin (1747–1791), bekannt für seine Idyllen und Romanzen.

179 Jean-Pierre Claris de Florian (1755–1794), u. a. Verfasser von Pastoralen, Fabeln, Märchen.

180 Sainte-Beuve 2014/6, S. 78f.

181 Beauvoir 1976/2, S. 513.

2. Zur Poetik des sentimentalens Romans

In diesem Kapitel werden vier Romane zur genaueren Betrachtung herangezogen, die in der Zeitspanne zwischen 1797 und 1802 erscheinen. Ziel ist es, eine präzise und zugleich umfassende Poetik des sentimentalens Romans um die Jahrhundertwende zu etablieren, auf die im folgenden Kapitel zurückgegriffen werden kann. Die vier ausgewählten Texte sind einem schier unerschöpflichen Fundus von mittlerweile gut rezipierten, vergleichsweise unbeachteten oder gar vollkommen vergessenen Romanen *hors d'usage*¹⁸² entnommen. Der Analysekorpus setzt sich aus *Liebe und Trennung, oder die merkwürdige Geschichte der unglücklichen Liebe zweyer fürstlicher Personen jetziger Zeit* (1797) von Charlotte von Ahlefeld, *Agnes von Lilien* (1798) von Karoline von Wolzogen und *Laure d'Estell* (1802) von Sophie Gay und *Claire d'Albe* (1799) von Sophie Cottin zusammen. Die ausgewählten Werke erscheinen aufgrund spezifischer textimmanenter sowie paratextlicher Aspekte als paradigmatische sentimentale Romane. Im Folgenden wird auf diese Aspekte eingegangen, indem Betrachtungen zum jeweiligen literarischen Feld und der Literaturgeschichtsschreibung mit detaillierter Textanalyse verbunden werden. So werden zunächst die von Pierre Bourdieu als »entours négligés du texte«¹⁸³ bezeichneten Lebens- und Produktionsbedingungen der Autorinnen in Augenschein genommen, bevor der Text selbst analysiert wird. Die Verbindung zwischen dem soziohistorischen Blick auf die zeitgenössischen Produktions- und Rezeptionsbedingungen der Romane und der anschließenden formalistisch geprägten Textanalyse ist für die vorliegende gattungspoetologische Arbeit zielführend. Da bislang keiner der ausgewählten Romane als kanonisiertes Lektürebeispiel an Schulen oder Universitäten herangezogen wird, ist eine kurze Präsentation der Autorinnen, der ausgewählten Romane und der jeweiligen Produktionsbedingungen ein sinnvoller Einstieg in die Materie. Anschließend werden die ausgewählten Texte im Detail

182 Der Begriff *hors d'usage* stammt aus dem Katalog der Bibliothèque nationale de France und wird u. a. von Margaret Cohen aufgegriffen, siehe Cohen 1999, S. 20.

183 Bourdieu 1992, S. 13.

auf ihre narrativen Strukturen, wiederkehrenden Motive und Handlungsmuster sowie intertextuellen Referenzen analysiert, um dem Forschungsdesiderat einer aussagekräftigen Poetik des sentimentalen Romans gerecht werden zu können.¹⁸⁴ In Anlehnung an Margaret Cohens 1999 erschienene Studie *The sentimental Education of the Novel* soll folgende Analyse die von ihr etablierten sentimental Codes aus komparatistischer Perspektive erweitern und vertiefen.

2.1. Präsentation

2.1.1. Charlotte von Ahlefeld und *Liebe und Trennung* (1797)

Die Recherche zu Charlotte von Ahlefeld führt in nahezu unberührtes literaturwissenschaftliches Terrain. Ihr Name wird lediglich in spezifischen Lexika und Studien zu deutschsprachigen Schriftstellerinnen des 19. Jahrhunderts sowie in einigen umfangreichen Literaturgeschichten aus dem 19. Jahrhundert erwähnt.¹⁸⁵ Zu ihrer literarischen Produktion lassen sich weder Monographien, noch Forschungsartikel oder wissenschaftliche Abschlussarbeiten finden, womit sie durchaus als vergessene Autorin *hors d'usage* bezeichnet werden kann. Lediglich ihre Briefe an Christian Friedrich Tieck, dem jüngeren Bruder des Dichters Ludwig Tieck, werden 1999 von James Trainer herausgegeben. Das Interesse des Herausgebers richtet sich allerdings viel eher auf die »bisher dunkle Ecke [der] Intimsphäre«¹⁸⁶ Friedrich Tiecks als auf ihre Tätigkeit als Autorin. Schon an dieser Stelle wird die gängige Praxis der – besonders in der Vergangenheit – maßgeblich männlich geprägten Literaturgeschichtsschreibung sichtbar. Die Autorin wird kaum als Produzentin literarischer Texte in Augenschein genommen, sondern als liebende Frau mystifiziert.¹⁸⁷ Um einerseits das Interesse an der Autorin überhaupt und andererseits die Beachtung und Kommentierung ihrer Texte zu legitimieren, wird dem weiblichen Namen schnellstmöglich ein männlicher zur Seite gestellt.¹⁸⁸ Ähnlich wie Johanna Schopenhauer, Karoline von Wolzogen oder Karoline Ludacus wird Charlotte von Ahlefeld eher als ei-

184 Vgl. z. B. Bercegol 2015a, S. 7; Constans 1999, S. 9 und Lepape 2011, S. 10–14.

185 Vgl. Brinkler-Gabler/Ludwig/Wöffen 1986; Friedrichs 1981; Schindel 1823–1825; Brümmer 1876–1877; Goedeke 1898; Freyer/Horn/Grochowina 2009.

186 Trainer 1999, S. 8.

187 Vgl. Becker-Cantarino 1999a, S. 23.

188 Die Liste vergleichbarer Beispiele ist lang. An dieser Stelle sei zur Veranschaulichung auf Dorothea Schlegel/Friedrich Schlegel; Johanna und Adele Schopenhauer/Arthur Schopenhauer; Sophie Mereau/Clemens Brentano; Bettine von Arnim/Achim von Arnim und Clemens Brentano; Karoline von Wolzogen/Friedrich Schiller; Karoline Ludacus/August von Kotzebue; Claire de Duras/Chateaubriand; Isabelle de Charrière/Benjamin Constant und Germaine de Staël/Benjamin Constant verwiesen.

nigermaßen »interessante Persönlichkeit im Umkreis Goethes«¹⁸⁹, denn als eigenständige und erfolgreiche Schriftstellerin erwähnt. Dass sie einer frühen Generation deutscher Berufsschriftstellerinnen angehört und nach der Trennung von ihrem Mann tatsächlich größtenteils vom Ertrag ihrer literarischen Produktionen lebt, wird wenig beachtet. Dabei ist ihre schriftstellerische Tätigkeit mit knapp 50 Werkeinträgen in Karl Goedekes *Grundriss zur Geschichte der deutschen Dichtung aus den Quellen* nennenswert.¹⁹⁰ Dass Charlotte von Ahlefeld als Teil des Korpus dieser Arbeit erscheint, lässt sich anhand dreier Kriterien begründen. Erstens bieten ihre Romane eine breite Aufstellung sentimentaler Textelemente, zweitens erscheint sie anhand ihres Lebenslaufs als frühe Berufsschriftstellerin repräsentativ für den aufkommenden Typus der schreibenden und erfolgreich publizierenden Frau im protestantischen und relativ toleranten Weimarer Kreis und drittens lassen sich anhand der (Nicht-)Rezeption ihrer Werke spezifische Dynamiken der Literaturgeschichtsschreibung und Kanonbildung ableiten. Eine kurze Betrachtung der Eckdaten ihrer Biographie ermöglicht einen Einblick in die Lebens- und Schaffenswelt von Schriftstellerinnen, die im ausgehenden 18. Jahrhundert im Norden Deutschlands publizieren. Charlotte Elisabeth Sophie Louise Wilhelmine Gräfin von Seebach wächst als Tochter eines wohlhabenden Elternhauses in der Nähe zum Weimarer Kreis auf. Bereits im Alter von 16 Jahren verfasst sie unter dem Pseudonym Elisa Selbig ihren ersten Roman *Liebe und Trennung, oder die merkwürdige Geschichte zweier fürstlicher Personen jetziger Zeit*. 1798 wird sie von Johann Gottfried Herder mit dem Gutsbesitzer Rudolf Johann Graf von Ahlefeld getraut, von dem sie sich 1807 trennt, ohne sich offiziell scheiden zu lassen.¹⁹¹ Auch wenn die gegenseitige Zuneigung zu Beginn des 19. Jahrhunderts im Allgemeinen eine zunehmend wichtiger werdende Rolle in der Eheschließung spielt,¹⁹² handelt es sich im Falle dieser Heirat um reine Konvenienz. Aus der Ehe gehen zwei Söhne hervor, mit denen Charlotte von Ahlefeld zunächst nach Saxtorf in Schleswig und 1821 wieder zurück nach Weimar zieht. Sie ist mit vielen Persönlichkeiten des Weimarer Kreises bekannt und hat durch ihre Schwester, einer Schwiegertochter Charlotte von Steins, auch Kontakt zu Goethe. 1846 zieht sie nach Bad Teplitz, wo sie 1849 stirbt. Wie die meisten Schriftstellerinnen ihrer Generation publiziert sie

189 Vgl. Plachta 1999, S. 162. Johanna Schopenhauer ist zu Beginn des 19. Jahrhunderts eine der bekanntesten Autorinnen im deutschsprachigen Raum. Der Brockhaus Verlag veröffentlicht ihre Werke bereits 1830/31 in einer Gesamtausgabe mit 24 Bänden noch zu ihren Lebzeiten. Siehe hierzu Klappert 2020, S. 377.

190 Goedeke 1898, S. 428f.

191 Vgl. Brinkler-Gabler/Ludwig/Wöffen 1986, S. 11.

192 Siehe etwa Germaine de Staëls Anmerkung in ihrem Kapitel »De l'amour dans le mariage« in *De l'Allemagne*: »[...] il semble qu'une affection profonde est presque un lien nécessaire.« Staël 1968/2, S. 217.

zunächst entweder unter verschiedenen Pseudonymen (Elisa Selbig, Natalie, Ernestine) oder anonym (Verfasserin der *Marie Müller*, Verfasserin der *Erna* usw.). Die Rezeptionsgeschichte zu Charlotte von Ahlefelds Werk ist übersichtlich und gerade daher aussagekräftig. Der erste literaturgeschichtliche Hinweis zu ihr lässt sich in Carl Otto August von Schindels *Die deutschen Schriftstellerinnen des neunzehnten Jahrhunderts* aus dem Jahr 1823 finden. Darin stilisiert Schindel die Autorin zunächst als zurückgezogenes Kind, das »wenig Geschmack an den Spielen ihres Alters« hat, die Lektüre vorzieht und sich in eine »ganz entfernte Bodenkammer« zurückzieht, über der sich ein Taubenschlag befindet.¹⁹³ Im Zuge der Erwähnung der »Besuche jener geflügelten Gäste, die oft zutraulich bei ihr einsprachen«, wird Charlotte von Ahlefeld im Assoziationsprozess schließlich indirekt selbst mit einem friedvollen Täubchen gleichgesetzt.¹⁹⁴ Anhand dieser Symbolik wird die Tätigkeit der Autorin einerseits mit dem Begriff der Unschuld und andererseits mit dem anspruchslosen Gurren einer Turteltaube assimiliert. Laut Schindel beschäftigt sie sich in ihrem Taubenschlag »in fröhlicher Genügsamkeit und thätiger Entwicklung und Selbstbildung ihres Geistes« mit Lesen und Schreiben: »Wenig von der Außenwelt berührt, ging ihr von innen, in den geheimsten Tiefen ihrer Seele entzündet, der Strahl auf, der ihr das Leben idealisch verklärte [...].«¹⁹⁵ Schindel ordnet Charlotte von Ahlefelds literarische Tätigkeit von vornherein in die Domäne von Seelenregungen, Gefühlen und einer schwärmerischen Weltsicht ein, womit schon an dieser Stelle eine bis weit ins 20. Jahrhundert anzutreffende Haltung (männlicher) Literaturkritiker gegenüber Autorinnen erkennbar wird. Darüber hinaus unterstreicht Schindel, dass das Erscheinen ihres ersten Romans *Liebe und Trennung* von der Autorin lediglich als ein »Hilfsmittel, ihre kleine Bibliothek mit manchem ersehnten Zuwachs zu bereichern«¹⁹⁶ angesehen wurde. Auf diese Weise wird die Möglichkeit, die Autorin als selbst kreative Teilnehmerin des Literaturbetriebs anzusehen, negiert. Im Kontext des damaligen literarischen Feldes wird dieser auf Anspruchslosigkeit und Bescheidenheit pochende Repräsentationsmodus häufig verwendet, um einer weiblichen Romanautorin die eventuelle Gunst eines breiten Publikums zu sichern.¹⁹⁷ Auch der letzte Nebensatz in Schindels Darstellung ist aussagekräftig: »[...] wo sie noch immer in der Stille den Musen huldigt.«¹⁹⁸ Laut Schindel schreibt Charlotte von Ahlefeld idealisch verklärt in der Stille – und in der Stille versiegt auch die

193 Schindel 1823/1, S. 5.

194 Ebd., S. 5. Vgl. auch den Ausdruck »Taubengüte« in Ahlefeld 1798, S. 18.

195 Schindel 1823/1, S. 5.

196 Ebd., S. 6.

197 In zahlreichen Romanvorreden wählen Autorinnen diesen Repräsentationsmodus selbst, vgl. Heuser 1990, S. 52–65 und Legrand 2018, S. 175–212.

198 Schindel 1823/1, S. 6.

Rezeptionsgeschichte. Ihre Romane erweisen sich zunächst jedoch als erfolgreich und werden in den ersten Jahrzehnten des 19. Jahrhunderts viel gelesen.¹⁹⁹ So erwähnt Johann Georg Christoph Müller in seinem 1823 erschienenem Band *Literarische Beyträge zu einer nützlichen Bücherkunde für gebildete Frauenzimmer* unter dem Kapitel »Romane und Erzählungen von Frauenzimmern« bezeichnenderweise nicht nur einen Roman von Charlotte von Ahlefeld, sondern gleich sechs. Allein Caroline de la Motte Fouqué («Karolina Fouqué») übertrifft Ahlefeld mit acht Einträgen. Müllers grundsätzliche Vorbehalte gegenüber Romanen werden von ihm zu Beginn des Kapitels sehr deutlich gemacht:

Ein Frauenzimmer, dem seine eigentlichen Berufs- und Bestimmungsgeschäfte noch Zeit, und Muße zum Lesen gönnen, sollte sich diese nicht durch Romane rauben lassen [...]. Wer wird sein System der Menschenkunde gerne auf Träume, auf Hirngespinnste, und erdichtete Auftritte bauen mögen?²⁰⁰

Seine Bemerkungen zu »Träumen« und »Hirngespinsten« geben Aufschluss über die sich seit Ende des 18. Jahrhunderts zunehmend etablierende Annahme, Romane seien eine unnütze Zeitverschwendung, für die besonders Frauen aufgrund ihrer idealistischen Weltsicht und schwärmerischen Veranlagung sowohl als Leserinnen als auch als Verfasserinnen prädestiniert seien. Autorinnen und ihre Romane, oder wie Wolfgang Menzel es in seiner Schrift *Die deutsche Literatur* (1828) abfällig ausdrückt, »diese Damenromane«²⁰¹, werden im deutschen Literaturbetrieb der ersten Jahrzehnte des 19. Jahrhunderts größtenteils entweder gönnerhaft bis herablassend oder gar nicht betrachtet. Auch der mittlerweile mit weiblichen Autorinnen assoziierte sentimentale Roman wird von männlichen Literaturkritikern geringschätzig betrachtet, wie Menzels folgende Aussage stellvertretend verdeutlicht: »Vielleicht ein Drittheil unter den Urhebern solcher sentimentalen Schilderungen sind Weiber, und dieser Umstand erklärt uns, was wir von ihren Schilderungen zu erwarten haben.«²⁰² Zumeist wird in der Kritik zwischen Schriftstellerin und Person bzw. zwischen Werk und Leben nicht unterschieden. Die autorenzentrierte Literaturkritik, die auf biographische Lesarten ausgerichtet ist, beschränkt sich im 19. Jahrhundert selbstverständlich nicht ausschließlich auf Schriftstellerinnen.²⁰³ Anders als bei Autoren führt die biographische Lesart bei Autorinnen jedoch nahezu ausnahmslos zu einem abwertenden Urteil der literarischen Produktion einerseits und der realen Frau andererseits. Als ein weiteres sehr eindrückliches Beispiel der misogynen »Li-

199 Vgl. Goedeke 1875–1900/1, S. 160.

200 Siehe Müller 1823, S. 94f.

201 Menzel 1828/2, S. 193.

202 Ebd., S. 203f.

203 Die literaturkritischen Texte des im Folgenden häufig zitierten Charles-Augustin Sainte-Beuve sind ein gutes Beispiel hierfür.

teraturkritik« im frühen 19. Jahrhundert lässt sich Ludwig Börnes Rezension zu Charlotte von Ahlefelds *Erna. Kein Roman* (1820) anführen, in der es heißt:

Die Behandlung wie die Wahl des Stoffes ist mißlungen, und sie *konnte* nicht gelingen, weil eine Frauenhand den Pinsel führte. Frauen malen mit Pastellfarben; der leiseste Atemzug verhaucht die Farben, und das nackte Papier tritt hervor. Überhaupt haben Männer auch darin einen Vorzug vor Weibern, dass ihre Schriften, wenn sie schlecht sind, doch nie gewöhnlich sind. Ein schlechter Roman ist die Parodie seines bessern Vorbilds, so daß ein verständiger Geist wohl seine Lust dabei finden mag. Frauen aber sind zu zart, um possierlich zu sein, und da ihre Schriften mit Anstand langweilig sind, werden sie um so lästiger. – Das ist es.²⁰⁴

Der Ausschluss der Frauen aus den öffentlichen Bereichen der Politik, Ökonomie und höherer Bildung wirkt sich auch auf ihre Stellung im literarischen Betrieb aus. Publikationen von Autorinnen werden – wenn überhaupt – in Form von Prosa, die sich ausschließlich aus vermeintlich subjektiven und »authentisch-natürlichen« Empfindungen zusammensetzt, vom männlich geprägten literarischen Feld toleriert.²⁰⁵ Die gängige Praxis von Autorinnen, ihre Werke anonym oder unter einem Pseudonym zu publizieren, lässt sich vor diesem Hintergrund leicht nachvollziehen.²⁰⁶ Im Anschluss an Schindels Darstellung wird Charlotte von Ahlefeld schließlich höchstens noch »der Vollständigkeit halber«²⁰⁷ in einigen Literaturgeschichten wie Franz Brümmer's *Deutsches Dichter-Lexikon* und Karl Goedeke's *Grundriß zur Geschichte der deutschen Dichtung aus den Quellen* aufgenommen. Brümmer's Eintrag stützt sich auf Schindels und wird durch die Aussage »[Charlotte von Ahlefeld] lebte [...] größtentheils von dem Ertrage ihrer Feder in musterhafter Wirtschaftlichkeit als ein Schutzengel aller Bedrängten und als Liebling aller geselligen Kreise«²⁰⁸ ergänzt. Ähnlich wie bei Schindel wird ihr »musterhafter«, den Vorstellungen einer bescheidenen und wohlthätigen Weiblichkeit entsprechender Charakter unterstrichen, der sie indirekt zum Schreiben sentimentaler »Damenromane« legitimiert. Karl Goedeke beschränkt sich hingegen auf knappe biographische und bibliographische Angaben. Die erste Beachtung im 20. Jahrhundert erfährt Charlotte von Ahlefeld 1919 in Christine Touaillons Studie *Der deutsche Frauenroman des 18. Jahrhunderts*.²⁰⁹ Nach einigen biographischen Angaben kommt Touaillon direkt zu einem negativ wertenden Urteil: »Sie wird als liebenswürdige, anspruchslose Frau geschildert; liebenswürdig und anspruchslos sind auch ihre Romane, die nur der Vollstän-

204 Ludwig Börne, Rezension von *Erna* (1820), zitiert aus Vollmer 1993, S. 143.

205 Vgl. Weigel 1988a, S. 90.

206 Vgl. zur weiblichen Autorschaft und dem Gebrauch von Pseudonymen die lange Liste in Kord 1996, S. 181–198.

207 Touaillon 1919, S. 501.

208 Brümmer 1876/1, S. 4.

209 Touaillon nennt etwa 230 Titel von ca. 40 Autorinnen im Zeitraum zwischen 1770 bis 1810.

digkeit halber hier erwähnt seien.«²¹⁰ Touaillon räumt jedoch ein, dass Charlotte von Ahlefelds Romane größtenteils nach 1800 erscheinen, womit sie von Vornherein nicht in den Rahmen ihrer Studie fallen. An dieser Stelle wird deutlich, inwiefern Christine Touaillon wie die meisten, die sich mit Werken von Autorinnen beschäftigen, unter Beweiszwang eines gewissen ästhetischen Werts zu stehen scheint. Handelt es sich um einen Text von einer Frau, lautet die erste Frage meist: wie gut ist er?²¹¹ Dass Charlotte von Ahlefelds literarische Produktion jenseits einer ästhetischen Wertung jedoch schon allein aufgrund ihres Erfolgs beim zeitgenössischen Publikum einen Platz in der Literaturgeschichte einnimmt, erscheint im Rahmen der hier angestrebten »sozial- und mentalitätsgeschichtlich interessierten Literaturwissenschaft«²¹² selbstverständlich:

Ein Text, den wir im Staub der Archive wiederentdecken, ist nicht allein deshalb gut und interessant, weil er einen weiblichen Autornamen hat, sondern weil er uns weiter Aufschlüsse über die Tradition weiblicher Literatur ermöglicht: Erkenntnisse darüber, wie eine Frau ihre soziale Situation [...] literarisch bearbeitet und welche Strategien sie entwickelt hat, sich trotz des Privatheitsverdikts öffentlich zu äußern.²¹³

Touaillons abwertende Bilanz, die künstlerische Bedeutung des Romans *Liebe und Trennung* sei gering, wobei ein »Sinn für Harmonie«²¹⁴ nicht zu leugnen sei, kann stellvertretend für die meisten Kritiken zu sentimentalromanen um die Jahrhundertwende und den Beginn des 19. Jahrhunderts stehen. Touaillon bezeichnet Charlotte von Ahlefelds gesamte Romanproduktion als glatt und flach, wodurch sich abzeichnet, inwiefern diese und ähnliche Attribute indirekt der Gattung des sentimentalromanen als fades Echo der Empfindsamkeit zugeordnet werden. Charlotte von Ahlefeld verfasst dabei im Laufe ihrer literarischen Aktivität auch historische Romane, Märchen, Gedichte, Erzählungen und Reiseberichte, die zumeist bei Verlegern in Berlin oder Hamburg sowie in Verlagsreihen wie *Becker's Taschenbuch*, *Taschenbuch der Liebe und Freundschaft* oder in Zeitschriften wie *Urania*, *Penelope*, *Cottas Morgenblatt*, *Wintergarten* oder *Zeitung für die elegante Welt* erscheinen.²¹⁵ Es ist nicht übertrieben, wenn Sigrid Lange Charlotte von Ahlefelds literarische Produktion als »immens« bezeichnet.²¹⁶ Umso erstaunlicher ist der Umstand, dass sie in der Literaturgeschichte und der literaturwissenschaftlichen Forschung nahezu vollständig ausgeklammert wird.

210 Touaillon 1919, S. 501.

211 Vgl. Becker-Cantarino 1999a, S. 18.

212 Vgl. Heydebrand/Winko 1994/2, S. 157.

213 Weigel 1988a, S. 84.

214 Touaillon 1919, S. 502.

215 Schindel 1823/1, S. 6–8.

216 Lange 1995, S. 165.

Liebe und Trennung, oder die merkwürdige Geschichte der unglücklichen Liebe zweyer fürstlicher Personen jetziger Zeit (1797)

Charlotte von Ahlefelds erster Roman *Liebe und Trennung* wird 1797 unter dem Pseudonym Elisa Selbig in Weißenfels und ein Jahr später erneut in London bei William Harris herausgegeben. Diese zweite Edition des Romans wurde von der University of Chicago digitalisiert und liegt der vorliegenden Analyse als Textkorpus zugrunde. Auf weitere Editionen oder Übersetzungen gibt es keine Hinweise. Es handelt sich um einen polyphonen Briefroman, in dem die meisten Briefe von der Protagonistin Laura verfasst und an ihre Jugendfreundin Sophie adressiert sind. Die Handlung des Romans wird durch den sentimental Konflikt der jungen Protagonistin mit ihrem bedeutend älteren Ehemann und dem jungen Mann, den sie liebt, strukturiert. So wird Laura kurz vor Einsetzen der Erzählung mittels ihres ersten Briefes mit dem Herzog von M., einem Freund ihres Vaters, zwangsverheiratet. Sie befindet sich am Hofe und sehnt sich nach ihrem einfachen, ländlichen Leben zurück. Vor allem trauert sie jedoch dem jungen Mann namens Weser nach, in den sie sich vor ihrer Zwangsvermählung verliebt hatte. Eines Tages kehrt der Sohn des Herzogs von seiner Reise zurück. Es handelt sich um eben jenen Weser, in den Laura, jetzt *de facto* seine Stiefmutter, immer noch verliebt ist. Es kommt zu einem gefühlgeladenen Wiedersehen, wobei sowohl der Erbprinz als auch Laura die Ausweglosigkeit ihrer Lage anerkennen und schwören, die notwendige Entsagung tugendhaft zu überstehen. Nach dem Wiedersehen der Liebenden wird Laura von einer mysteriösen Krankheit heimgesucht und sieht ihrem baldigen Tode entgegen. Indes entdeckt der Herzog das Geheimnis der Liebe zwischen Laura und seinem Sohn und wird durch einen rührenden Brief von Laura besänftigt, in dem sie ihre Unschuld beteuert und ihn zu sich ans Sterbebett ruft. Dort lässt sie ihren letzten Wunsch verlauten, nämlich dass Vater und Sohn sich über ihrem Tod wieder versöhnen. Sie bekommt ihren Willen und stirbt als eine Art heilige Märtyrerin der Liebe.

2.1.2. Karoline von Wolzogen und *Agnes von Lilien* (1798)

Der heutige Bekanntheitsgrad von Friederike Sophie Karoline Auguste von Wolzogen²¹⁷ ist verglichen mit jenem Charlotte von Ahlefelds groß. Während der letzten zwanzig Jahre kann von einem regelrechten »Comeback« gesprochen werden, das von Ingeborg Klettke-Mengels Beitrag zu *Agnes von Lilien* im 2017

217 Es herrscht keine Einigkeit über die Schreibweise des Vornamens. Sowohl »Karoline« als auch »Caroline« werden in den Quellen und in der Forschung verwendet. Hier wird die Schreibweise aus dem *Lexikon deutschsprachiger Schriftstellerinnen 1800–1945* übernommen.

erschienenen Sammelband *Les femmes en mouvement – l'univers sentimental et intellectuel des romancières du début du XIXe siècle* und Renate Feyls Biofiktion zu Karoline von Wolzogen *Das sanfte Joch der Vortrefflichkeit* aus dem Jahr 1999 gewissermaßen umrahmt wird.²¹⁸ Auch in den beiden Schiller-Biographien von Rüdiger Safranski und Peter-André Alt kommen die Autoren auf Karoline von Wolzogen zu sprechen.²¹⁹ Diese verhältnismäßig große Popularität lässt sich auf zwei entscheidende Faktoren zurückführen. Erstens auf ihre Nähe zu Friedrich Schiller, dessen Biographie *Schillers Leben* sie 1830 verfasst und zweitens auf den ungewöhnlichen Erfolg ihres ersten Romans *Agnes von Lilien*, der 1798 in zwei Teilen anonym in Buchform erscheint. Karoline von Wolzogen und ihrem Werk kommt besonders seit dem steigenden Interesse an feministischen Ansätzen in der Germanistik während der 1990er Jahre verhältnismäßig viel Aufmerksamkeit zu.²²⁰ Zwischen 1988 und 1990 gibt Peter Boerner eine kommentierte Werkausgabe in drei Bänden heraus. Die späteren Schriften der Autorin wie *Die Zigeuner* (1800), *Walter und Nanny* (1801) und *Cordelia* (1840) werden sehr viel weniger rezipiert als ihr Erstlingswerk und ihre Schiller-Biographie. Für die nachfolgende Analyse wurde *Agnes von Lilien* ausgewählt, weil dieser Roman besonders in stilistischer Hinsicht aufschlussreiche Beobachtungen bezüglich von Merkmalen der Gattung des sentimentalischen Romans zulässt und darüber hinaus durch seine verhältnismäßig kontinuierliche Rezeptionsgeschichte einen interessanten Kontrast zu *Liebe und Trennung* bildet. Anhand der Rezeption von *Agnes von Lilien* können signifikante Funktionsmechanismen des damaligen literarischen Feldes sowie der nachfolgenden Literaturgeschichtsschreibung abgeleitet werden. Für den ungewöhnlichen Erfolg ihres ersten Romans können drei maßgebliche Gründe angeführt werden. Erstens erscheint der erste Teil des Romans zwischen 1796 und 1797, stets rechtzeitig zur Subskription, zunächst in Abschnitten und anonym in Friedrich Schillers Monatsschrift *Die Horen*. Auf diese Weise ist dem Text auf Anhieb eine relativ große und gemischte Leserschaft vergönnt, wobei das Publikum im Vertrauen auf Schillers editorische Ägide in doppelter Hinsicht neugierig gemacht wird. So steht durch die strategische Anwendung von offen gelassenen Spannungsmomenten einerseits kontinuierlich die Frage nach der Fortsetzung der Handlung aus. Andererseits ist die geheime

218 Weitere Aufmerksamkeit kommt Karoline von Wolzogen außerhalb germanistischer Fachkreise auch im deutschen Spielfilm *Die geliebten Schwestern* von Dominik Graf (2014), Lutz Unbehauns Schiller-Biographie *Schillers heimliche Liebe: Der Dichter in Rudolstadt* (2009), Jörg Aufenagers *Schiller und die zwei Schwestern* (2005), Kirsten Jünglings und Brigitte Roßbecks *Schillers Doppelliebe: Die Lengenfeld-Schwester Caroline und Charlotte* (2005), Thomas Anz' Taschenbuchausgabe von *Agnes von Lilien* (2005) sowie Ursula Naumanns *Schiller, Lotte und Line: Eine klassische Dreiecksgeschichte* (2004) zu.

219 Rüdiger Safranski: *Friedrich Schiller oder die Erfindung des Deutschen Idealismus* (2014), Peter-André Alt: *Schiller: Leben – Werk – Zeit* (2009).

220 Vgl. Fetting 1992; Theml 1996; Golz 1998; Sharpe 1999.

Autorschaft des Textes ein willkommenes Rätsel, wie Thomas Anz es im Nachwort seiner Edition von *Agnes von Lilien* ausdrückt: »Es gehört zu den geselligen Gesprächsvergnügen in den gebildeten Kreisen Weimars, die Lösung solcher Rätsel gemeinsam zu erraten.«²²¹ *Agnes von Lilien* wird im Rahmen seines anonymen Erscheinens in Schillers »Horen« von vornherein als anspruchsvolle Lektüre für gebildetes Lesepublikum angesehen, weswegen zunächst größtenteils davon ausgegangen wird, die Autorschaft müsse einem Mann zugeschrieben werden. Aufgrund der motivischen Annäherung an Goethes unmittelbar zuvor erschienenen Roman *Wilhelm Meisters Lehrjahre* wird der Dichterkönig selbst bald von so illustren Personen wie Dorothea und Friedrich Schlegel als potentieller Kandidat der Autorschaft von *Agnes von Lilien* in Betracht gezogen, was der Popularität des Textes erheblich zugutekommt. So schreibt Schiller am 6. Dezember 1796 belustigt an Goethe:

Mit der *Agnes von Lilien* werden wir, scheint es, viel Glück machen; denn alle Stimmen, die ich hier darüber hören konnte, haben sich dafür erklärt. Sollten Sie es aber denken, daß unsre großen hiesigen Kritiker, die Schlegels, nicht einen Augenblick daran gezweifelt, daß das Product von Ihnen sei? Ja die Madame Schlegel meinte, daß Sie noch keinen so reinen und vollkommenen weiblichen Charakter erschaffen hätten, und sie gesteht, daß ihr Begriff von Ihnen sich durch dieses Product noch mehr erweitert habe. Einige scheinen ganz anders davon erbaut zu sein, als von dem vierten Bande des *Meister*. Ich habe mich bis jetzt nicht entschließen können, diese selige Illusion zu zerstören.²²²

Der zweite wichtige Faktor für den unmittelbaren Erfolg des Romans liegt darin begründet, dass er den Geschmack der Zeit trifft, indem er klassizistisches Vokabular mit populären (vor)-romantischen Motiven im Stil des *Wilhelm Meister* und einer bis dato wenig verbreiteten autodiegetischen Erzählweise im Fließtext, das heißt ohne Rückgriff auf die verbreitete Briefform, verbindet. Der Erwartungshorizont der zeitgenössischen Leserinnen und Leser wird im empfindlichen Gleichgewicht aus Vertrautem und Neuem befriedigt. Drittens bietet der Roman gerade nach dem schnell aufgedeckten Geheimnis um die Autorschaft Karoline von Wolzogens einen großen Reiz, da sich nun höchst willkommene Andockstellen für biographische Lektüren auftun, wie der folgende Eintrag in der *Allgemeinen Deutschen Biographie* veranschaulicht: »Agnes ist ganz Karoline, Amalie als Gegenstück ihre Schwester Charlotte. Zum Grafen Nordheim haben Wilhelm v. Wolzogen und Schiller als Vorbild gedient.«²²³ Bis heute überwiegt in der Rezeption von *Agnes von Lilien* das Interesse an psychoanalytischen und biographischen Ansätzen. Auch die Lektürepraxis, den Roman als

221 Anz 2005, S. 279.

222 Ebd., S. 279f.

223 Müller 1875–1900/44, S. 203.

weiblichen Bildungsroman in der Nachfolge Sophie von La Roches *Geschichte des Fräuleins von Sternheim* (1771) zu lesen, ist verbreitet.²²⁴ Im Kontext einer gattungspoetologischen Untersuchung zum sentimental Roman wurde *Agnes von Lilien* bisher jedoch nicht herangezogen. Außerhalb von germanistischen Fachkreisen ist Karoline von Wolzogen viel eher als Liebende und heimlich Geliebte im Dreiecksgespann zwischen Schiller und ihrer jüngeren Schwester, denn als Autorin bekannt. Sie wird auf diese Weise häufig zum sentimental Intermezzo innerhalb der Biographie ihres »illustre beau-frère«²²⁵ stilisiert. Ein genauerer Blick auf ihre eigene Biographie und literarische Tätigkeit ist jedoch lohnenswert, da anhand ihres Werdegangs aussagekräftige Beobachtungen bezüglich der Position einer schreibenden Frau, die zum innersten Weimarer Kreis gehört, hervorgehoben werden können. Ihre größte Motivation zum Schreiben liegt von Anfang an nicht etwa darin, ihre Freizeit angenehm auszufüllen, sondern eine materielle Unabhängigkeit zu erlangen. Anfang der 1790er Jahre hat sie berechnete Hoffnungen, sich durch Schriftstellerei einen eigenen Verdienst zu sichern. So schreibt sie 1792 an ihre Schwester Charlotte:

Wir sind voller Finanzspekulationen, die Li. [Caroline von Humboldt] will auch übersetzen fürs Geld, und ich schreibe einen Band Märchen, und wenn sie nichts taugen, will ich auch übersetzen, um Geld zu haben. [März 1792]

Am besten ist's immer, sich durch eine gute Ökonomie so viel als möglich unabhängig zu machen. Wenn nur der Verdienst mit den Märchen nicht stockt. [Oktober 1792]²²⁶

Zu diesem Zeitpunkt lebt sie von ihrem ersten Ehemann, dem Freiherrn Wilhelm von Beulwitz, mit dem sie sechzehnjährig verlobt wurde, bereits getrennt. Diese Verbindung ist eine Konvenienzehe und sichert nach dem Tod ihres Vaters, dem Oberlandjägermeister am Hof des Fürsten von Schwarzburg-Rudolstadt, nicht nur Karoline selbst, sondern auch ihre verwitwete Mutter und ihre Schwester Charlotte in ihrer Ehe mit Friedrich Schiller finanziell ab.²²⁷ Es ist vor diesem Hintergrund kaum verwunderlich, dass ihre Angehörigen lautstark protestieren, als sie die Trennung von Wilhelm Beulwitz verkündet. Nichtsdestotrotz erfolgt die Scheidung 1794, woraufhin Karoline von Wolzogen noch im selben Jahr ihren entfernten Verwandten und früheren Klassenkamerad Schillers Wilhelm von Wolzogen heiratet, mit dem Sie 1796 einen Sohn bekommt. 1797 zieht die Familie nach Weimar, wo Wilhelm von Wolzogen als Kammerherr am Hof tätig ist. Diese zweite Ehe ist sicherlich keine reine Konvenienzehe, dennoch bringt sie unleugbare Vorteile für Karoline von Wolzogen mit sich. So wird das Haus der

224 Siehe Klettke-Mengel 2017; Schneider 2009; Blinn 1999.

225 So nennt Germaine de Staël Friedrich Schiller in ihrem ersten Brief an Karoline von Wolzogen vom 29. Oktober 1802, siehe Götze 1968, S. 196.

226 Zitiert aus Walter 1985, S. 47f; 44.

227 Vgl. Schieth 1987, S. 80–82 und Gigli 1990, S. 160.

Wolzogens schnell zu einem Mittelpunkt der Weimarer Gesellschaft, in dem außer Schiller auch Goethe, Wieland, Fichte, Schelling, Wilhelm von Humboldt, Dalberg und die Angehörigen des Weimarer Hofes verkehren.²²⁸ Diese privilegierte Position im Weimarer Kreis ermöglicht Karoline von Wolzogen direkten Zugang zur literarischen und intellektuellen Elite, die vielen anderen schreibenden Frauen ihrer Zeit verwehrt bleibt. Der Weimarer Kreis bildet hinsichtlich der Position von weiblichen Mitgliedern ohnehin eine Ausnahme im deutschen intellektuellen Milieu, wie Lydia Schieth bemerkt:

[Der] kleine und daher weniger exklusive Hofzirkel wurde von einer Reihe hochgebildeter adeliger Damen beherrscht, die ihrerseits einer Anzahl bedeutender bürgerlicher Schriftsteller huldigten, deren Autorität so gefestigt war, dass sie die Bildungsbestrebten der Frauen durchaus mit Wohlwollen begleiteten.²²⁹

Von Weimar aus wurde das angesagte Leseprogramm nach ganz Deutschland exportiert, wovon Karoline von Wolzogens Debütroman stark profitiert. Die Begeisterung der Königin Luise von Preußen trägt zusätzlich erheblich zur Popularität dieses Romans bei.²³⁰ Nach dem Tod ihres Mannes 1809 lebt Karoline von Wolzogen abwechselnd in Weimar, Jena und auf ihrem Gut in Bösleben. Als 1825 ihr Sohn verunglückt, zieht sie ganz nach Jena und widmet sich hauptsächlich ihrer literarischen Arbeit, bis sie 1847 stirbt.²³¹ Auch wenn wenige Werke zu ihren Lebzeiten tatsächlich veröffentlicht werden, bezeugt Karoline von Wolzogens Nachlass ihre aktive literarische Tätigkeit in Form von zahlreichen größeren und kleineren Skizzen zu Erzählungen, Märchen und Romanen.²³² Es ist jedoch der große Erfolg ihres Romans *Agnes von Lilien*, der die literaturwissenschaftliche Rezeption bis heute prägt. Dies wird schon in Schindels Kommentar von 1825 angedeutet:

Sie verdient unter den deutschen Schriftstellerinnen, wegen ihrer durch Geist und Gefühl sich auszeichnenden Schriften, unter denen ihre *Agnes von Lilien* mit ungetheiltem Beifall aufgenommen wurde, einen hohen Rang, wenn sie größtentheils auch nur in einzelnen Aufsätzen, die in Zeitschriften aufgenommen wurden, bestehen.²³³

Schindels Eintrag zu Karoline von Wolzogen gibt, wie schon im Falle Charlotte von Ahlefelds, Aufschluss über die Funktionsweisen des deutschsprachigen literarischen Felds der ersten Jahrzehnte des 19. Jahrhunderts. So schreibt er: »Glücklicherweise fielen ihr nur gute Bücher in die Hände, und die Helden des

228 Vgl. Brinkler-Gabler/Ludwig/Wöffen 1986, S. 335.

229 Schieth 1987, S. 89.

230 Vgl. Klettke-Mengel 2017, S. 89f.

231 Vgl. Brinkler-Gabler/Ludwig/Wöffen 1986, S. 335.

232 Vgl. ebd., S. 335f.

233 Schindel 1825/2, S. 459.

Plutarchs verdrängen den Grandison.«²³⁴ Durch diesen kurzen Kommentar wird deutlich, inwiefern empfindsame Romane (im Stil) von Richardson mittlerweile als überholt gelten und im Gegensatz zu den zeitlos »guten Büchern« der Antike nun zum hinfalligen Teil der Literatur gerechnet werden. Ein weiterer interessanter Kommentar Schindels ist seine Erklärung für Karoline von Wolzogen (vermeintliche) Präferenz für die Gattung des Romans:

Sie hielt den Roman für das reizende Feld für die weibliche Feder, da er, in ungünstiger Wirklichkeit, den Ueberfluß von Lebensfülle, die nur sich selbst, leider oft den Kreis um sich her zerstört, aufnimmt und im glücklichen Kreise schöner Häuslichkeit den Lebensgenuss [...] vermehrt [...].²³⁵

Das Schreiben von Romanen wird hier in recht abenteuerlicher Syntax zu einer Art weiblicher Selbsttherapie erklärt, mittels derer das von Schindel evozierte Endziel eines »vermehrten Lebensgenusses« im »glücklichen Kreise schöner Häuslichkeit« erreicht werden könne. Passend dazu erwähnt er ein gewisses Streben nach einem Ideal, welches dem »leichten Abfinden mit der Wirklichkeit, was man gemeinhin Glückseligkeit nennt« zwar schade, welches die Seele allerdings auch zum »Überirdischen« führe.²³⁶ So wird Karoline von Wolzogen, wie schon Charlotte von Ahlefeld, ein Hang zum Idealen und Realitätsferne zugeschrieben, was von Schindel und vielen seiner Zeitgenossen als eine universelle Eigenschaft von Romanautorinnen angesehen wird. Darüber hinaus werden auch in diesem Kommentar die Bescheidenheit und Zurückhaltung der Autorin unterstrichen:

Ganz gegen ihren Willen und Neigung wurde übrigens ihr Name bekannt, da sie lieber ihr Dichten im Verborgenen fortgeführt und sich dankbar des Gutes erfreut hätte, das Herz vieler Guten und Edeln und ihre Arbeiten an sich gezogen zu haben.²³⁷

Dass Karoline von Wolzogen durchaus Ambitionen am literarischen Markt hatte und ihre kurzweilige Anonymität aus ihrer privilegierten Position im Weimarer Kreis heraus als effektive Vermarktungsstrategie interpretiert werden kann, wird hier nicht in Betracht gezogen. Wendet man den Blick abschließend auf Christine Touaillons Kommentar zu Karoline von Wolzogen, könnte der Kontrast zu Charlotte von Ahlefeld nicht größer sein. So widmet Touaillon Karoline von Wolzogen nicht zweieinhalb, sondern gut fünfzig Seiten und beginnt ihre Analyse mit dem Satz: »Unter den deutschen Frauen des 18. Jahrhunderts war Caroline von Wolzogen eine der Begabtesten.«²³⁸ Einige Seiten weiter wird diese

234 Ebd., S. 458.

235 Ebd., S. 459.

236 Ebd., S. 459.

237 Ebd., S. 459f.

238 Touaillon 1919, S. 451.

positive Beurteilung direkt an Schillers Einfluss geknüpft: »Caroline nahm in den Jahren ihrer Beziehung zu Schiller dessen ganzes ästhetisches und ethisches System in sich auf und eigentlich mutet die *Agnes von Lilien* wie ein Beispiel zu seiner Theorie an.«²³⁹ Tatsächlich ist Touaillons Analyse maßgeblich darauf ausgerichtet, schillersche Begriffe und Vorstellungen bzw. Motive von Goethes *Wilhelm Meister* in *Agnes von Lilien* aufzudecken. Auf diese Weise wird hier offensichtlich das Ziel verfolgt, den Roman anhand der direkten Einbeziehung der berühmten Dichter aufzuwerten, was anhand des Einflechtens weiterer illustrierender Namen noch klarer hervorsticht: »Lebhafter Verkehr mit ihm [Schiller], mit Goethe, den Brüdern Humboldt, Fichte, Schelling und so ziemlich allen, die das geistige Leben Deutschlands verkörperten, befruchtete ihren Roman.«²⁴⁰ Auch in der *Allgemeinen Deutschen Biographie* schreibt Ernst Müller, Karoline von Wolzogen sei vor allem durch Schillers Nähe zur literarischen Tätigkeit angespornt.²⁴¹ Diese Bemerkungen zu Karoline von Wolzogen und *Agnes von Lilien* sind lediglich einige der vielen auffindbaren Beispiele. Sie wurden an dieser Stelle hervorgehoben, da sie den direkten Vergleich zu Charlotte von Ahlefeld ermöglichen und Aufschluss darüber geben können, inwiefern Rezeptionsgeschichte, besonders hinsichtlich der von Frauen verfassten sentimental Romane, oftmals im großen Maße von außertextlichen Faktoren bestimmt wird. Während Karoline von Wolzogen einen in der Literaturgeschichte gut sichtbaren Platz auf der engeren Umlaufbahn um Schiller innehat, gerät Charlotte von Ahlefeld in absolute Vergessenheit. Das Argument, dass die eine Autorin schlicht schlechter schreibe als die andere, wird hier insofern nichtig, als dass Charlotte von Ahlefelds zweiter, anonym veröffentlichter Roman *Marie Müller* (1799) zunächst fälschlicherweise Karoline von Wolzogen zugeschrieben wird.²⁴²

Agnes von Lilien (1798)

Das literarische Debüt Karoline von Wolzogens erfährt direkt nach seinem ersten Erscheinen große Begeisterung. Ein häufig zitiertes euphorisches Rezensionfragment stammt etwa aus der Feder Wilhelm von Humboldts:

Wem solche Schilderungen der innern Gestalt der Seele, solche feine Zergliederungen ihrer geheimsten Seiten werth sind, wer vorzugsweise die Werke aufsucht, die sie ihm darbieten, dem wird *Agnes von Lilien* eine wohlthätige Erscheinung seyn. Er wird sich freuen eine Gestalt zu finden, die seine Empfindung mächtig anspricht, seinen Busen zugleich erhebt und erweitert, eine Ansicht der Menschheit und der Natur zu gewinnen, die, wenn sie auch nicht die seinige wäre, ihn dennoch mit Ruhe und Harmonie zu erfüllen, die streitenden Gefühle seines eignen Gemüths freundlich auszugleichen

239 Ebd., S. 470.

240 Ebd., S. 462.

241 Vgl. Müller 1875–1900/44, S. 203.

242 Vgl. Schindel 1825/2, S. 460.

vermag.[...] Von den ersten Seiten dieses Buches an fühlt sich der Leser in einen Kreis hoher und edler Naturen versetzt.²⁴³

Der Roman weckt aber auch außerhalb des deutschsprachigen Raumes helles Interesse, wie Germaine de Staëls erster Brief an Karoline von Wolzogen aus dem Jahr 1802 belegt:

[...] je ne sais rien qui doive me donner une prévention plus favorable pour quelqu'un que la recommandation d'Agnes de Lilien. Ce que je sais d'allemand, je l'ai appris dans cet ouvrage. J'ai la vanité de croire que mon esprit devinait le vôtre, et j'ai regretté beaucoup que mon absence de Paris me privât du plaisir de savoir en causant avec vous, si ces rapports que je croyais trouver en vous, vous les auriez rencontrés en moi.²⁴⁴

Das persönliche Treffen zwischen Karoline von Wolzogen und Germaine de Staël findet zwar nie statt, jedoch lassen sich in Staëls Roman *Delphine* (1802) durchaus Berührungspunkte zu *Agnes von Lilien* finden, dessen französische Übersetzung im selben Jahr erscheint.²⁴⁵ Indes müssen die positiven Kommentare seitens Schiller, Goethe, Humboldt oder Dalberg unter der Prämisse verstanden werden, »dass künstlerische Versuche von weiblicher Seite sowieso auf die Seite des Dilettantismus zu schlagen seien.«²⁴⁶ Ende des 18. Jahrhunderts steigt die Anzahl von literaturbegeisterten Frauen und Schriftstellerinnen exponentiell an. Als Reaktion auf diese Entwicklung verbreitet sich in vielen literarischen und intellektuellen Milieus im deutschsprachigen Raum die Haltung einer paternalistisch verstandenen Mentorschaft gegenüber literarisch aktiven Frauen. In der von Schiller und Goethe verfassten Sammlung von Schriften *Über den sogenannten Dilettantismus oder die praktische Liebhaberey in den Künsten*, die 1799 begonnen und nach Goethes Tod publiziert wird, wird denn auch u. a. die Annahme formuliert, weibliche schriftstellerische Aktivität entspreche von vornherein einem dilettantischen Nachahmungsdrang. Fragmentarisch hält Goethe etwa fest: »Kinderzweck. Bloßes Spiel. Gelegenheit ihre Leidenschaft zu üben. [...] Dilettantismus der Weiber, – der Reichen, – der Vornehmen. Ist Zeichen eines gewissen Vorschlittes.«²⁴⁷ Der folgende Auszug aus einem Brief von Schiller an Goethe vom 6. Februar 1798, in dem es um Schillers kreativen Anteil bei *Agnes von Lilien* geht, verdeutlicht diese Haltung darüber hinaus im konkreten Bezug auf Karoline von Wolzogen:

243 Zitiert aus Anz 2005, S. 269f. Vgl. zur Rezeption Karoline von Wolzogens auch Klettke-Mengel 2017, S. 89–110.

244 Zitiert aus Götze 1968, S. 196.

245 Diese französische Übersetzung ist auf Gallica abrufbar. Eine Neuübersetzung wäre wünschenswert, wie Ingeborg Klettke-Mengel zu Recht anmerkt, siehe Klettke-Mengel 2017, S. 92.

246 Lange 1991, S. 341. Vgl. zum »Dilettantismus der Weiber« auch Bürger 1990, S. 19–31.

247 Goethe 1833/43, S. 259.

Wie also der 2te Teil geschrieben ist, so kann meine Schwägerin völlig ohne fremde Beihilfe schreiben. Es ist wirklich nicht wenig, bei so wenig solider und zweckmäßiger Cultur, und bloß vermittelt eines fast leidenden Auf sich wirken lassens und einer mehr hinträumenden als hellbesonnenen Existenz doch so weit zu gelangen als sie wirklich gelangt ist.²⁴⁸

Große Popularität bringt stets kritische Stimmen mit sich. So schreibt Friedrich Schlegel bezüglich *Agnes von Lilien* beispielsweise: »Passive Individualität macht einen R[oman] noch nicht zu einem e[thischen] R[oman]. Agnes von Lilien; – ein weicher Brei von Klarheit, Reinheit, Einheit und Bildung.«²⁴⁹ Auch Clemens Brentano ist weder von Karoline von Wolzogen, noch von *Agnes von Lilien* begeistert, was er in seiner Satire *Gustav Wasa* zum Ausdruck bringt:

Die wohlgezogene Dame tritt zart und leise auf, ihr Gewand ist nicht allein wohl gezogen, sondern hie und da auch lang gezogen, doch Schillert es sehr stark bey aller Anspruchslosigkeit. [...] sie trägt eine natürliche Lilie an der Brust, die aber stark parfümirt ist. Durch ihre Haare schlingen sich außerdem noch einige gemachte Blumen mit blassen sehnsüchtigen Halbtinten tingirt. Die ganze Erscheinung ist sonderbar, überhell in ihrer Dunkelheit.²⁵⁰

Anhand dieses Zitats wird gut erkennbar, inwiefern Karoline von Wolzogen und ihr Roman gleichgeschaltet als präventiös, künstlich und sentimental dargestellt werden. Abermals lassen sich hier weit verbreitete Vorurteile bezüglich der »Damenromane« im Allgemeinen ablesen. Auf die konkrete Handlung des Romans wird wenig eingegangen.²⁵¹ Es handelt sich um eine autodiegetische Erzählung *a posteriori*, in der Agnes, die Titelheldin und Erzählstimme, aus der Perspektive ihres früheren, naiven Selbst für ihre Kinder erzählt. Die Handlung verläuft stetig entlang der Prämisse der Liebe zwischen den sentimental Protagonisten Agnes und dem deutlich älteren Baron Nordheim, während ihrem Zusammensein verschiedene Hindernisse in den Weg gestellt werden. Agnes wächst zu Beginn des Romans bei ihrem Ziehvater, einem gutherzigen und wohlthätigen Pfarrer in einem kleinen Dorf auf. Sie erhält eine sorgfältige Bildung, ist sensibel und verinnerlicht die Tugend- und Moralvorstellungen ihres Ziehvaters. Sie entspricht durch und durch der maßgeblich von Rousseau geprägten empfindsamen »Geschlechtscharaktertheorie«²⁵², die von der natürlichen Unterlegenheit der Frau unter den Mann ausgeht. Als sie 18 ist, verändert sich ihre ruhige und beschauliche Welt auf einen Schlag, da sie sich in den bis dato fremden Nordheim verliebt, der auf seiner Reise im Haus des Pfarrers Zuflucht

248 Zitiert aus Anz 2005, S. 283f.

249 Zitiert aus Schneider 2009, S. 55.

250 Brentano 1883, S. 114.

251 Knappe Inhaltsangaben finden sich in Touaillon 1919, S. 462 und Blinn 1999, S. 90.

252 Vgl. Blinn 1999, S. 90.

sucht. Auch er scheint sich in sie zu verlieben, jedoch wird das Glück von einer gewissen Gräfin Amalie gestört. Diese ist auf mysteriöse Weise mit Nordheim verbunden und wünscht, Agnes solle als Gesellschafterin an den Hof des Fürsten kommen. Die Gesellschaft am Hof missfällt Agnes bis auf einige wenige Ausnahmen, und sie beginnt schnell, sich fehl am Platz zu fühlen. Als sie einen Brief von ihrer Mutter bekommt, die sie noch nie gesehen hat, beschäftigen sie jedoch ganz andere Fragen. Sie erfährt während des heimlichen Treffens mit ihrer Mutter, dass sie von hoher Geburt ist, jedoch Zeit ihres Lebens versteckt gehalten werden müsse, da ihr Großvater, niemand anderes als der Fürst, ansonsten ihren Vater töten lassen würde. Es folgt die Aufklärung der dramatischen Geschichte Agnes' leiblicher Eltern, worin sich Intrigen und Ereignisse am Hof vermischen, die Agnes überwinden muss. Letztendlich ergeben alle Erzählstränge ein zusammenhängendes Ganzes und alle Geheimnisse werden gelüftet. Agnes' Liebe zu Nordheim und ihre tugendhafte Seelenstärke sind der rote Faden der Erzählung, sodass das glückliche Ende als Belohnung für die überstandenen Leiden und als Apotheose der Seligkeit erscheint. Sie heiratet Nordheim still und bescheiden im Kämmerlein unter dem Segensspruch ihres Ziehvaters. Im Rahmen dieser Arbeit wird die 2005 erschienene Ausgabe von Thomas Anz herangezogen.

2.1.3. Sophie Gay und *Laure d'Estell* (1802)

Sophie Gays Romane werden heute wenig beachtet und können als *hors d'usage* bezeichnet werden. Einer der frühesten sie betreffenden Einträge, der aus Nicolas Pigoreaus *Petite bibliographie biographico-romancière* aus dem Jahr 1821 stammt, möchte in dieser Hinsicht nahezu programmatisch verstanden sein: »Gay (madame S**). Ce n'est pas un titre sonore et brillant, ce n'est pas le nom de l'auteur qui ont fait la fortune des romans de madame Gay. Les titres de ses ouvrages sont simples, aucun d'eux ne porte son nom.«²⁵³ Pigoreaus Bemerkung erscheint aus heutiger Sicht allzu passend, wenn man bedenkt, dass ihre Romane mittlerweile in die »oubliettes de l'histoire littéraire«²⁵⁴ verdammt wurden. Tatsächlich erscheinen die ersten Romane Sophie Gays anonym bzw. lediglich mit ihren Initialen versehen, womit sie sich den Konventionen des sie umgebenden literarischen Feldes, genau wie Charlotte von Ahlefeld und Karoline von Wolzogen, anpasst. Auch wenn der Diskurs um die schreibende und publizierende Frau als *femme auteur* oder *femme d'esprit* in Frankreich zur Zeit des Konsulats und des Ersten Kaiserreichs noch nicht die Aggressivität aufweist, die sich später um den Begriff des *bas-bleus* rankt, müssen sich Schriftstellerinnen dieser Zeit

253 Pigoreau 1821, S. 203.

254 Morgan 2010, S. 143.

mit vielen Einschränkungen und Vorgaben seitens des männlich geprägten literarischen Felds abfinden, um überhaupt publizieren zu können.²⁵⁵ So gehören Bescheidenheitsbekundungen, die Anonymität, das Negieren literarisch-ästhetischer Ambitionen, das Zurückgreifen auf den »einfachen« und »natürlichen« Stil des (Brief)romans sowie eine moralisch-pädagogische Intention zu den allgemeinen Bedingungen, unter denen eine Frau dieser Zeit ihre Werke drucken lassen kann. Zwar werden Schriftstellerinnen als Laien und Amateure von Kritikern vor der Restauration in Frankreich wie im deutschsprachigen Raum zu meist eher belächelt als feindlich angegriffen, doch keimt bereits ein misogynen Klima auf, in dem die literarische Aktivität der Frau als Bedrohung der Grundordnung der Gesellschaft wahrgenommen wird. Frauen sollten der patriarchal geprägten öffentlichen Meinung nach besser ihrer »natürlichen« Aufgabe als Mutter und Ehefrau nachkommen, als Bücher zu lesen oder gar zu schreiben.²⁵⁶ Die ablehnende Haltung gegenüber literarisch aktiven Frauen lässt sich nicht zuletzt sehr deutlich an keinem Geringeren als Napoleon selbst beobachten, dessen demonstrative Abneigung gegenüber der *femme d'esprit* auch im Sophie Gay betreffenden Eintrag der *Biographie universelle, ancienne et moderne* durch eine Anekdote veranschaulicht wird. Sie ist offensichtlich als Anspielung auf Napoleons berühmte Aussage gegenüber Germaine de Staël zu verstehen, die beste Frau sei in seinen Augen diejenige, die am meisten Kinder bekommt.²⁵⁷

En passant auprès de madame Sophie Gay: ›Madame, lui dit-il brusquement, ma sœur vous a dit que je n'aimais pas les femmes d'esprit!‹ L'attaque était directe [...] mais l'ennemi n'était pas aisé à surprendre: ›Oui, sire, répondit madame Gay sans s'émouvoir; mais je ne l'ai pas cru.‹ Étonné de la résistance, l'empereur redoubla pour ne pas perdre d'avantage: ›Vous écrivez, n'est-il pas vrai? Qu'avez-vous fait depuis que vous êtes dans ce pays-ci? – Trois enfants, sire.‹²⁵⁸

Als Anknüpfung an diese Anekdote schreibt der Verfasser des Eintrags Édouard Thierry einige Zeilen später, Napoleon habe Sophie Gays 1815 erschienenen Roman *Anatole* in der Nacht vor seiner Verbannung ins Exil dem Baron Fain wärmstens empfohlen, was eine ungemeine Ehre bedeute.²⁵⁹ Beide Teile dieser Anekdote sind aufschlussreich. So wird zunächst Sophie Gays Schlagfertigkeit

255 Zum Diskurs um die Begriffe *bas-bleu* und *femme auteur* im 19. Jahrhundert siehe Planté 1989, Heinich 1996, Del Lungo/Louichon 2010, Del Lungo/Louichon 2013. Zu den Publikationsbedingungen der Frauen vor der Restauration siehe Louichon 2009, Planté 1989 und Becker-Cantarino 1999b.

256 Hiervon zeugt Sylvain Maréchal's 1801 veröffentlichter Gesetzesentwurf *Projet de loi portant défense d'apprendre à lire aux femmes*. Zu dem Streit, den dieser Gesetzesentwurf auslöst siehe Fraise 1989, S. 21–74.

257 Siehe Iappini 2014, S. 361.

258 Thierry 1842–1862/16, S. 69f.

259 Ebd., S. 70.

und gleichzeitige Anpasstheit skizziert, da sie Napoleon nicht als Schriftstellerin, sondern als Mutter entgegentreit. Auf diese Weise soll klargestellt werden, wo ihre Prioritäten offiziell liegen, oder zumindest zu liegen haben, nämlich in der Erfüllung ihrer »natürlichen« Rolle als Mutter und Ehefrau. Anschließend wird diese Anpasstheit indirekt mit der Buchempfehlung des Kaisers »belehnt«. In Eusèbe Girault de Saint-Fargeaus *Revue des romans* (1839) findet sich schließlich ein längerer Eintrag mit Zusammenfassungen einiger von Sophie Gays Romanen.²⁶⁰ Der für die folgende Analyse ausgewählte Roman *Laure d'Estell* wird nicht erwähnt. Der bekannteste und einflussreichste Kommentar zu Sophie Gay erscheint anlässlich ihres Todes im Jahre 1852 wiederum ein gutes Jahrzehnt später. Es handelt sich um einen Nachruf von Charles-Augustin Sainte-Beuve, der im Rahmen seiner *Causeries du lundi* erscheint. Auf etwa zwanzig Seiten skizziert Sainte-Beuve ein Bild der Autorin, das bezeichnenderweise all jene Aspekte ihres Lebens besonders hervorhebt, die nicht direkt mit ihrer schriftstellerischen Tätigkeit zusammenhängen. Bereits auf der ersten Seite heißt es: »Mais madame Gay était bien autre chose encore qu'une personne qui écrivait, c'était une femme qui vivait, qui causait, qui prenait part à toutes les vogues du monde [...].«²⁶¹ An anderer Stelle im Text lobt er ihre Schlagfertigkeit im Gespräch, ihre Musikalität, Lebhaftigkeit, Loyalität, Eleganz und ihre schauspielerischen Talente. Der »femme du monde« wird der »femme de lettres« allzu deutlich der Vorzug gegeben.²⁶² Sainte-Beuve lässt es sich zudem nicht nehmen, die junge Sophie Gay als »jolie brune piquante, avec des regards pleins de feu [...] d'une charmante taille, qu'elle garda jusqu'à la fin, d'une taille et d'une tournure bien française«²⁶³ zu beschreiben. Auf diese Weise wird erkennbar, inwiefern Sophie Gay weniger anhand ihrer literarischen Produktion, sondern vielmehr anhand äußerer Faktoren beurteilt wird. Im Folgenden kommt Sainte-Beuve kurz auf ihren ersten Roman zu sprechen, den er schlicht für nicht gut befindet. Anschließend rühmt er Sophie Gays sentimentale Lieder (»Demandez à quelqu'une de vos tantes ou de vos mères de vous chanter cela«²⁶⁴) und gesteht ihr eine »originalité de femme«²⁶⁵ unter ihren männlichen literarischen Zeitgenossen zu. Durch das Attribut »de femme« wird die positive Konnotation des Begriffes der Originalität erheblich abgeschwächt. Amélie Legrand drückt diesen Vorgang treffend aus, wenn sie schreibt: »En effet, la féminité est souvent

260 Zusammengefasst werden *Léonie de Montbreuse*, *Anatole*, *Un Mariage sous l'Empire* und *Souvenirs d'une vieille femme*, siehe Girault de Saint-Fargeau 1968/1, S. 263–265.

261 Sainte-Beuve 2014/6, S. 64.

262 Dies wird bereits in der *Biographie universelle* deutlich, siehe Thierry 1842–1862/16, S. 70.

263 Sainte-Beuve 2014/6, S. 64.

264 Ebd., S. 69.

265 Ebd., S. 70.

synonyme d'infériorité dans le discours critique.«²⁶⁶ Sophie Gays zweiter Roman *Léonie de Montbreuse* (1813) wird positiver bewertet und verdient, laut Sainte-Beuve, einen Platz im Bücherregal neben den Romanen *La Princesse de Clèves*, *Adèle de Sénange* und *Valérie*.²⁶⁷ Sie sei nun eine würdige Nachahmerin einer Riccoboni oder einer Souza. Anhand der Nennung dieser Werke und Autorinnen wird Sophie Gay gewandt ein Platz in der literarischen Nachwelt zugewiesen, nämlich die hintere Reihe der ehemals erfolgreichen sentimental »Damenromane«. Ein weiterer aufschlussreicher Satz findet sich gegen Ende des Kommentars, wenn Sainte-Beuve schreibt: »[...] quant à elle-même, qui avait tant produit, elle n'avait point d'amour-propre d'auteur: ce n'était qu'un amateur qui avait beaucoup écrit.«²⁶⁸ Durch diese Aussage wird einerseits Sophie Gays Bescheidenheit unterstrichen, die immer noch als zentrale Eigenschaft einer schreibenden Frau vorausgesetzt wird. Andererseits wird ihre schriftstellerische Aktivität als Lalentum aus Liebhaberei definiert, womit jeder professionelle Anspruch negiert und Sophie Gays Anpasstheit abermals unterstrichen wird. Es kristallisiert sich heraus, dass Sophie Gay, genau wie vielen weiteren Schriftstellerinnen dieser Zeit, die Rolle der bescheidenen, anspruchslosen Dilettantin zugewiesen wird, um ihren Eintritt in die literarische Öffentlichkeit vor einem patriarchal geprägten literarischen Feld zu legitimieren. Sophie Gay geht letztlich als angenehme Gesellschafterin und Hobbyautorin in die Literaturgeschichte ein. Um auch den letzten Verdacht auf weibliche Gelehrsamkeit oder die spätestens seit Molières Stück *Les Précieuses ridicules* (1659) allseits verhöhnte Preziosität zu zerstreuen, wird die Autorin im *Grand Dictionnaire universel du XIXe siècle* (1872) schließlich vorsichtshalber in Pantoffeln und gemütlicher Freizeitgarderobe im Kreis ihrer Familie und Freunde dargestellt:

Cependant, malgré le grand nombre d'ouvrages que nous a laissés Mme Gay, sa réputation de femme d'esprit dépassera toujours sa renommée d'écrivain. Elle n'était point une femme savante dans l'acception méchante que lui a donnée Molière, [...] elle n'était point une précieuse non plus. Afin qu'on ne se la figure pas telle, montrons-la dans son intérieur, en pantoufles, en déshabillé, entourée de sa famille et de ses amis.²⁶⁹

Die hier angeführten Kommentare zielen offenkundig darauf ab, Sophie Gay nicht vorrangig als Schriftstellerin, sondern als Gesellschafterin, talentierte Unterhalterin und Mutter zu präsentieren. Sainte-Beuves Text beeinflusst die auf ihn folgenden Kommentare und Einträge maßgeblich. Nur einige Wochen nach

266 Legrand 2018, S. 42.

267 Sainte-Beuve schreibt Adélaïde de Souzas Romantitel fälschlicherweise »*Sénanges*«, ein orthographischer Fehler, der sich bis heute hartnäckig hält. Sainte-Beuve 2014/6, S. 70, 75. Vgl. auch Thierry 1842–1862/16, S. 70.

268 Sainte-Beuve 2014/6, S. 70.

269 Larousse 1866–1878/8, S. 1097.

Erscheinen von Sainte-Beuves Nachruf verfasst Théophile Gautier in Émile de Girardins²⁷⁰ Zeitung *La Presse* ein Portrait Sophie Gays, das in den Grundlinien Sainte-Beuves Text folgt und kaum auf ihr literarisches Werk eingeht. Gautier akzentuiert Sophie Gays Eigenschaften als Gesellschafterin und Mutter sogar noch stärker, als Sainte-Beuve es tut. Am Ende des Textes entsteht ein Bild, das Sophie Gay nicht nur als angenehm angepasste literarische Dilettantin zeigt. Viel eher scheint Gautier sie entsprechend der allgemeinen zeitgenössischen Vorstellungen einer »perfekten Frau« darstellen zu wollen, die nicht nur schön, bescheiden, geistreich, musikalisch und mütterlich hingebungsvoll ist, sondern auch mit Freude altert, ihre zarte Figur hält und in christlicher Ergebenheit bei dem Klang einer Violine heiter dahinschwindet, als die Zeit gekommen ist. Um der Perfektion die Krone aufzusetzen, behält Sophie Gay ihre literarische Aktivität – laut Gautier – für sich: »Elle cultivait les lettres discrètement, comme une délicatesse et un luxe de plus. Personne ne vit de tache d'encre à ses doigts.«²⁷¹ Welche Bedeutung Sophie Gays literarische Produktion in Gautiers Text spielt, wird durch ein vermeintliches Zitat »einer Freundin« noch klarer veranschaulicht: » – Est-elle heureuse, cette madame Gay, elle fait tout bien, les enfants, les livres, et les confitures!«²⁷² Lakonisch fügt der Verfasser hinzu: »C'était une charmante vie.« Sophie Gay erscheint hier kaum als reale Schriftstellerin, sondern viel eher als ideale Verkörperung einer rundum angepassten Frau, die sich ihr Leben durch »dilettantismes intelligents«²⁷³ versüßt und einen Kontrast zur verhassten *femme auteur* bildet. Kaum vier Jahre später schreibt Barbey d'Aureville in *Les Bas-Bleus* über Sophie Gay allerdings, ihre Werke seien noch schlechter als jene ihrer Zeitgenossinnen, deren Romane er mit »Skeletten von Rosen« vergleicht:

Quoi-qu'elle ait écrit bien d'avantage, elle était au fond très au-dessous de Mmes de Flahau et de Duras, ses contemporaines, que les jeunes gens du temps, dans de jeunes journaux, ont appellées des femmes de génie, mais dont les œuvres, quand on les relit (et qui les relit?), font l'effet maintenant de ces roses qu'on a mises entre les pages d'un livre et qu'on y retrouve aplaties, jaunies, n'offrant plus qu'un squelette de rose avec une odeur de mort...de rose...il est vrai...mais de mort.²⁷⁴

270 Émile de Girardin ist seit 1831 Delphine de Girardins Ehemann und somit Sophie Gays Schwiegersohn.

271 Gautier 1874, S. 22. Zum Ausdruck »l'encre ne sied pas aux doigts de rose«, der Ponce-Denis Écouchard-Lebrun zugeschrieben wird, vgl. Planté 1989, S. 42.

272 Gautier 1874, S. 25. Zur Beziehung der (Haus-)Frau und der Konfitüre vgl. Simone de Beauvoirs Kommentar zur »poésie des confitures«, Beauvoir 1976/2, S. 270f.

273 Gautier 1874, S. 30.

274 Barbey d'Aureville 1968, S. 25.

Sophie Gays Position als sentimentaler Restposten erscheint in der Literaturgeschichte damit bis zur Jahrtausendwende vollends besiegelt.²⁷⁵ 1864 erscheint die bis heute aktuellste Neuauflage von *Laure d'Estell*, die im Rahmen der *Œuvres Complètes de Sophie Gay* im Verlag Michel Lévy Frères herausgegeben wird und mit Sainte-Beuves Text als Vorrede ausgestattet ist. Sein explizit negatives Urteil über diesen Roman wird hier zu »*Laure d'Estell* [...] laisse beaucoup à dire«²⁷⁶ abgeschwächt. Auf die Werkausgabe ausgewählter Texte Sophie Gays folgt ein langes Schweigen, sieht man von bio-bibliographischen Angaben in Enzyklopädiën oder Lexika ab, und ihr literarisches Werk wird mit dem Staub der Archive bedeckt. Mittlerweile kommt Sophie Gay im Rahmen der seit etwa zwanzig Jahren florierenden Wiederentdeckung einiger weiblicher französischer Schriftstellerinnen des 18. und 19. Jahrhunderts zögerlich ein wenig Aufmerksamkeit zu.²⁷⁷ Sie findet vor allem im Rahmen der Betrachtung ihrer bekannteren und ebenfalls schriftstellerisch tätigen Tochter Delphine de Girardin Erwähnung.²⁷⁸ Dies wird bereits in Henri Malos 1924 erschienener Doppelbiographie deutlich, dessen aufschlussreicher Titel *Une muse et sa mère: Delphine de Girardin* das Ungleichgewicht in der Rezeption der beiden Autorinnen exemplarisch hervorhebt. Bisher gibt es explizit zu Sophie Gay keine Monographien und auch keine kommentierte Neuauflage ihrer Werke. Die Autorin repräsentiert wie Charlotte von Ahlefeld und Karoline von Wolzogen einen bestimmten Typus der schreibenden und publizierenden Frau um die Jahrhundertwende 1800 und wurde deshalb an dieser Stelle als Beispiel ausgewählt. Im Gegensatz zu den zuvor beschriebenen Autorinnen gehört Sophie Nichault de Lavalette nach ihrer ersten Heirat nicht mehr der Aristokratie, sondern dem reichen Bürgertum an, obschon sie 1776 in Paris als Adelige zur Welt kommt. Nach einer Erklärung muss in diesem Falle nicht lange gesucht werden, fällt ihre erste Heirat mit dem Bankier und Makler Gaspard Liottier im Jahr 1793 doch genau in die Zeit des *terreurs* der Französischen Revolution. Sechs Jahre später nimmt das Ehepaar das 1792 in der ersten französischen Republik eingeführte Scheidungsrecht in Anspruch.²⁷⁹ Noch im selben Jahr, 1799, heiratet die Autorin anschließend Jean Sigismond Gay, der im ersten Kaiserreich zum »*receveur général*« des Ruhr-Departments wird.²⁸⁰ Das

275 Erst 2005 widmet Chantal Bertrand-Jennings Sophie Gay und ihrem Roman *Anatole* auf einigen Seiten Aufmerksamkeit, siehe Bertrand-Jennings 2005, S. 55–58. Ihrem Beispiel folgen Brigitte Louichon und Amélie Legrand, siehe Louichon 2009, S. 239f und Legrand 2018, S. 661f.

276 Sainte-Beuve 1864, S. iv.

277 Vgl. Bertrand-Jennings 2005; Louichon 2009; Lorusso 2010; Morgan 2010.

278 Siehe etwa Giacchetti 2014.

279 Zum Scheidungsrecht von 1792 siehe Sledziewski 1991, S. 49f.

280 Larousse 1866–1878/8, S. 1097. Jean Sigismond Gays ältere Schwester ist die Schriftstellerin Marie-Françoise Gay, die unter dem Namen Mary Gay bzw. Mary Gay Allart publiziert. Sie ist wiederum die Mutter der Schriftstellerin Hortense Allart.

Paar zieht nach Aachen, wo Sophie Gay einen eigenen kleinen literarisch-künstlerischen Salon betreibt. Sie reist häufig nach Paris und pflegt ihr soziales und künstlerisches Netzwerk, woran sie sich in ihrer Textsammlung *Salons célèbres* (1837) zurückerinnert. Bevor Sophie Gay ihr dreißigstes Lebensjahr erreicht, bekommt sie sechs Kinder.²⁸¹ Im Alter zieht sie schließlich nach Versailles, wo sie 1852 stirbt. Ihre ersten literarischen Publikationen fallen beide ins Jahr 1802, in dem auch *Delphine* von Germaine de Staël erscheint. Dieser Roman löst eine regelrechte Welle der Kritik aus, sodass Sophie Gay zur Feder greift, um ihn im *Journal de Paris* zu verteidigen, sei es auch anonym.²⁸² Anschließend erscheint ihr erster Roman *Laure d'Estell*. Die nächsten Publikationen folgen 1813 mit *Léonie de Montbreuse* und 1815 mit *Anatole*. Die meisten literarischen Werke von Sophie Gay erscheinen anschließend während der Restauration und der Julimonarchie. Sie verfasst nicht nur Romane und Novellen, sondern auch Komödien und Memoiren und kann mit mehr als 20 veröffentlichten Werken als äußerst aktive Schriftstellerin gelten. Im Gegensatz zu Charlotte von Ahlefeld ist Sophie Gay zu keiner Zeit ihres Lebens auf den finanziellen Ertrag ihrer literarischen Tätigkeit angewiesen. Um ihr Bild in der Öffentlichkeit möglichst vorteilhaft zu gestalten, wird schnell die Behauptung in Umlauf gebracht, Sophie Gay habe ihren ersten Roman nur publiziert, um Onkel und Tante finanziell zu unterstützen, die mittellos aus dem Exil nach Paris zurückkamen. Zwar ist diese Behauptung im zeitgenössischen Kontext des Konsulats keinesfalls abwegig, doch wird sie durch Henri Malo widerlegt.²⁸³ Eine zweite »Rechtfertigung« des Erscheinens von *Laure d'Estell* wird in der *Encyclopédie des gens du monde* (1839) angeboten, wenn es heißt, der chevalier de Boufflers habe Sophie Gay als ihr »patron littéraire«²⁸⁴ dazu gedrängt, ihr Werk drucken zu lassen, woraufhin sie ihre literarische Karriere geradezu widerwillig beginnt. Sophie Gays Eintritt in die literarische Öffentlichkeit wird auf diese Weise beharrlich auf äußere Beweggründe zurückgeführt, sodass ihr Ruf in der Öffentlichkeit möglichst wenig Schaden nimmt. Germaine de Staël bringt diesen Aspekt 1800 in *De la littérature* präzise auf den Punkt, wenn sie schreibt:

La jalousie naturelle à tous les hommes ne s'apaise que si vous pouvez vous excuser, pour ainsi dire, d'un succès par un devoir; mais si vous ne couvrez pas du prétexte de votre situation et de votre intérêt la gloire même, si l'on vous croit pour unique motif le besoin de vous distinguer, vous importunerez ceux que l'ambition amène sur la même route que vous.²⁸⁵

281 Drei in erster Ehe, drei mit Jean Sigismond Gay, siehe Malo 1924, S.22.

282 Larousse 1866–1878/8, S. 1097.

283 Malo 1924, S. 52. Sainte-Beuve hingegen erwähnt noch die Version der finanziellen Unterstützung der Verwandten in einer Fußnote, Sainte-Beuve 2014/6, S. 68.

284 Déaddé 1839/12.1, S. 208.

285 Staël 2017, S. 235.

Mehr als ein Jahrhundert später klingt das Echo dieser Aussage 1949 in Simone de Beauvoirs *Le Deuxième Sexe* nach: »Il n'est pas permis à la femme de *faire* une œuvre positive et par conséquent de se faire connaître comme une personne achevée. Si respectée soit-elle, elle est subordonnée, secondaire, parasite.«²⁸⁶

Laure d'Estell (1802)

Sophie Gays erster Roman erscheint 1802 bei Marie Charles Joseph chevalier de Pougens, der gängigen Praxis der Pariser Verlagshäuser dieser Zeit entsprechend, anonym und in drei Bänden. Zu kurze Romane haben um die Jahrhundertwende sowohl in Frankreich als auch im deutschsprachigen Raum oftmals geringe Chancen, überhaupt in Buchform gedruckt zu werden, was am Beispiel von Isabelle de Charrières als für eine Publikation zu kurz befundenen Roman *Sir Walter Finch* aus dem Jahr 1801 deutlich wird.²⁸⁷ Angesichts Sophie Gays sozialer Vernetzung innerhalb der literarisch-künstlerisch interessierten Salongesellschaften, d.h. ihres sozialen Kapitals,²⁸⁸ sowie des zentralistischen Wesens des französischen Literaturbetriebs in Paris, ist das anonyme Publizieren in diesem Fall als reine Formalität anzusehen. Auch wenn *Laure d'Estell* von einigen Schriftstellern in Sophie Gays näherem Umkreis, wie beispielsweise René de Chazet, gerühmt wird,²⁸⁹ stammt der erste literaturkritische Kommentar aus der Feder Sainte-Beuves. Nachdem er sein negatives Urteil äußert (»*Laure d'Estell* [...] n'est pas un bon roman«), unterstreicht er den repräsentativen Charakter der melodramatischen Schlusszene und der melancholischen Atmosphäre des Romans: »Les scènes mélodramatiques de la fin et les airs de mélancolie, répandus çà et là dans l'ouvrage, sont la marque du temps; ce qui est bien déjà à madame Gay, c'est le style net, courant et généralement pur [...].«²⁹⁰ Ein Vergleich zu Christine Touaillons Kommentar zu Charlotte von Ahlefeldts *Liebe und Trennung* drängt sich an dieser Stelle auf: »Die künstlerische Bedeutung des Romans ist gering, doch ist Geschick, Sinn für Harmonie, Grazie und eine Begabung für Stimmungsmalerei nicht wegzuleugnen.«²⁹¹ Henri Malos folgende Aussage spielt hingegen auf die generell große Verbreitung sentimentaler Romane um die Jahrhundertwende an, indem er Sophie Gays literarisches Debüt als klischeehafte Banalität präsentiert: »Donc, comme tout le monde, elle écrit son roman, et, comme tout le monde, elle l'intitule *Laure d'Estell*.«²⁹² Gerade diese abwertenden Kommentare zur Mittelmäßigkeit des Romans machen ihn für die

286 Beauvoir 1976/2, S. 277.

287 Vgl. Cossy 2000, S. 7.

288 Vgl. Bourdieu 1992, S. 92.

289 Vgl. René de Chazets Lob in Versform, zitiert in Malo 1924, S. 60–62.

290 Sainte-Beuve 2014/6, S. 68.

291 Touaillon 1919, S. 502.

292 Malo 1924, S. 51.

folgende Analyse sentimentaler Codes interessant, da er offensichtlich viele von ihnen aufgreift. Es handelt sich um einen Briefroman, in dem die Protagonistin Laure bis auf wenige Ausnahmen an ihre Jugendfreundin Juliette schreibt, wobei der Leseinstanz allein Laures Briefe vorliegen. Der Roman beginnt mit Laure d'Estells Ankunft im Schloss ihrer Schwiegermutter, Mme de Varannes. Laure ist junge Mutter und kürzlich verwitwet. Im Schloss von Varannes versucht sie sich von ihrem Kummer um ihren vermeintlich im Kampf gefallenen Ehemann Henri d'Estell abzulenken und widmet sich der Erziehung ihrer Tochter, der Musik und der Malerei. Vor Ort befinden sich außer Mme de Varannes noch Henris zwei jüngere Geschwister, eine ältliche und konservative Freundin von Mme de Varannes und ein junger Geistlicher. Im benachbarten Schloss lebt eine junge Engländerin mit ihrem französischen Ehemann und ihrem mysteriösen, melancholischen Bruder James Drymer. Ohne es recht zu merken, verliebt sich Laure in ihn, und auch er zeigt deutliche Anzeichen einer großen Leidenschaft für sie. Ein dunkles Geheimnis hält ihn jedoch in den entscheidenden Momenten davon ab, Laure seine Liebe zu gestehen. Er zieht sich immer weiter von ihr zurück, bis es schließlich doch zu einer gegenseitigen leidenschaftlichen Liebeserklärung kommt. Es stellt sich heraus, dass James Laures Ehemann zuvor bei einem Duell getötet hatte. Als Laure dies erfährt, schwört sie im ersten Moment, James ewig zu hassen, obschon sie ihn gleichzeitig liebt. Daraufhin erschießt sich James auf Henris Grab und Laure stirbt drei Jahre später vor Kummer zurückgezogen auf ihrem Landgut in den Armen Juliettes. Für die folgende Analyse wird die Werkausgabe der Michel Lévy Frères 1864 verwendet.

2.1.4. Sophie Cottin und *Claire d'Albe* (1799)

Sophie Cottins erster, anonym erscheinender Roman *Claire d'Albe* ist unmittelbar nach seiner Publikation im Jahr 1799 ein absoluter Erfolg.²⁹³ Als einer der »romans français nouveaux, dont les femmes sont les auteurs« wird *Claire d'Albe* 1800 explizit von keiner Geringeren als Germaine de Staël gerühmt.²⁹⁴ Trotz vieler Bemühungen, die Anonymität zu wahren, wird das Geheimnis um die Identität der Autorin schnell gelüftet und Sophie Cottins Bekanntheitsgrad ist direkt zu Beginn ihrer literarischen Aktivität groß. Auch ihre folgenden Romane sind beim Publikum während der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts äußerst beliebt, wie beispielsweise bei Pigoreau oder im *Grand Dictionnaire du XIXe siècle* nachzulesen ist:

293 Brigitte Louichon betont, dass die Druckauflage von *Claire d'Albe* etwa dreimal höher war als jene von Germaine de Staëls *Corinne*, siehe Louichon 2009, S. 38f.

294 Vgl. Staël 2017, S. 257.

On ne stéréotype que les ouvrages d'un mérite ou d'une utilité reconnus: les Œuvres de madame Cottin ont été stéréotypées.²⁹⁵

Claire d'Albe est un succès complet, que partageront bientôt les autres productions du même auteur.²⁹⁶

Bis 1850 erscheinen nicht weniger als 26 Auflagen ihrer *Œuvres complètes* (bzw. *Œuvres choisies*), davon allein vier in den Jahren 1817 und 1818 und sechs im Jahr 1820.²⁹⁷ Auch der folgende lakonische Satz aus Victor Hugos *Les Misérables* (1862) veranschaulicht die Popularität von Sophie Cottins Romanen im Jahr 1817, zehn Jahre nach ihrem Tod: »*Claire d'Albe* et *Malek-Adel* étaient des chefs-d'œuvre, madame Cottin était déclarée le premier écrivain de l'époque.«²⁹⁸ Diese scheinbar beiläufige Erwähnung lässt einen nicht zu überhörenden ironischen Unterton anklingen, der darauf verweist, dass Sophie Cottin als eine der bekanntesten und erfolgreichsten Autorinnen sentimentaler Romane nun, zur Zeit der Entstehung von *Les Misérables*, keineswegs mehr als »erster Schriftsteller der Epoche« angesehen wird.²⁹⁹ Der Roman, der nach *Claire d'Albe* erwähnt wird, heißt auch nicht »Malek-Adel«, sondern *Mathilde, ou Mémoires tirés de l'histoire des croisades* (1805), während das Geschlecht der Autorin übergangen wird. Sophie Cottin wird einer vergangenen Epoche zugeordnet, deren literarischer Geschmack längst überholt ist. Bereits 1844 bemerkt Sainte-Beuve in seinen *Portraits de femmes*: »Mlle de Scuderi [*sic!*] et Mme Cottin, malgré le grand esprit de l'une et le pathétique action de l'autre, sont tout à fait passées. Pas une œuvre d'elles qu'on puisse relire autrement que par curiosité, pour savoir les modes de la sensibilité de nos mères.«³⁰⁰ Sainte-Beuve erwähnt Sophie Cottin ausgerechnet im selben Satz mit der 163 Jahre früher geborenen Madeleine de Scudéry und unterstreicht auf diese Weise den seiner Ansicht nach anachronistischen Charakter ihrer Werke.³⁰¹ Aufschlussreich ist auch Sainte-Beuves Begriff der »sen-

295 Pigoreau 1820, S. 172. Der Begriff des Stereotyps stammt, genau wie jener des Klischees, aus der Typographie. Zu Beginn des 19. Jahrhunderts wird im Druckereibetrieb ein neues Verfahren erfunden, das man »Stereotypdruck« (*clichage*) oder »Stereotypie« (*stéréotypie*) nennt. Es handelt sich um eine vielfache Reproduktion einer festen Druckschablone, welche die arbeitsaufwendige Zusammensetzung aus einzelnen Buchstaben ersetzt, siehe Legrand 2018, S. 33.

296 Larousse 1866–1878/5, S. 282.

297 Siehe Lorusso 2018, S. 311f.

298 Hugo 2018, S. 120.

299 Die letzte Werkausgabe erscheint 1856 in zwei Bänden, anschließend werden 1869 und 1873 nur noch gewählte Werke von Sophie Cottin herausgegeben, siehe Lorusso 2018, S. 311f.

300 Sainte-Beuve 1960, S. 1335.

301 Mittels der Erwähnung Madeleine de Scudéry wird zusätzlich die Assoziation zur spätestens seit Molières *Les précieuses ridicules* (1659) verunglimpften Preziosität hervorgerufen und auf Sophie Cottin übertragen. Auch Pierre-René Auguis erwähnt Madeleine de Scudéry in seinem Vorwort zur 1818 erschienenen Werkausgabe Sophie Cottins. Im Gegensatz zu

sibilité de nos mères«, da durch das Possessivpronomen eine Gemeinschaft zwischen Autor und Leser suggeriert wird, durch die sie sich von dem überholten literarischen Geschmack der älteren, weiblichen Generation distanzieren. Sainte-Beuves Aussage haftet ein spöttischer und abwertender Ton an, der durch die in diesem Fall naheliegende Assoziation von »mère« und »commère« [Klatschweib] noch akzentuiert wird. Im Vergleich zu Sophie Gay wird Sophie Cottin von Sainte-Beuve härter beurteilt, was darauf schließen lässt, dass Sophie Cottins Erfolg auf dem literarischen Markt während ihrer schriftstellerisch aktiven Zeit und auch über ihren Tod hinaus so bedeutend ist, dass sie im ohnehin misogynen Umfeld der literarischen Öffentlichkeit eher als Sophie Gay zur Zielscheibe von Missgunst wird. Sophie Cottin wird im späteren Verlauf des 19. Jahrhunderts laut Silvia Lorusso denn auch weniger vergessen, als regelrecht verdrängt.³⁰² Schreibende Frauen werden im 19. Jahrhundert von ihren männlichen Kollegen in Frankreich sowie im deutschsprachigen Raum mit mehr oder weniger Wohlwollen geduldet, allerdings unter der Bedingung, dass sie nicht zu bedrohlichen Rivalen auf dem literarischen Markt werden.³⁰³ Es lassen sich jedoch auch zahlreiche vergleichsweise positive Kommentare zu Sophie Cottin und ihren Romanen finden. Sie folgen größtenteils den sich herauskristallisierenden Mustern der frühen männlichen Literaturkritik gegenüber Autorinnen und heben die Bescheidenheit und Wohltätigkeit der Frau, ihren Hang zum Ideal sowie ihre Fähigkeit, Gefühle auszudrücken, hervor.³⁰⁴ Ähnlich wie bei den bereits vorgestellten Schriftstellerinnen wird für Sophie Cottins Schritt in die literarische Öffentlichkeit, sei es auch im Schutz der vorläufigen Anonymität, nach einer adäquaten Legitimation gesucht. Sie selbst liefert hierzu den passenden Stoff, als sie in einem Brief an ihre Schwägerin beteuert, sie habe ihren ersten Roman *Claire d'Albe* nur publizieren lassen, da ein unglücklicher Freund auf das Geld angewiesen sei und sie seinen Kummer nicht ertrage.³⁰⁵ Diese, laut Silvia Lorusso höchstwahrscheinlich frei erfundene Geschichte wird von dem Großteil der Kommentatoren bereitwillig aufgegriffen und auf andere Romane erweitert, wie Alexandre Petitots, Gabrielle de Pabans oder Jean-François Michauds Aussagen exemplarisch veranschaulichen:

[...] le prix même qu'elle reçut de Malvina, fut employé à sauver un de ses amis qui venait d'être proscrit et qui manquait d'argent pour sortir de France. [C']était chez elle un

Sainte-Beuve betont Auguis jedoch Sophie Cottins Unterschied zu Madeleine de Scudéry, vgl. Auguis 1818/1, S. lxx.

302 Lorusso spricht von einem bewussten »refoulement«, Lorusso 2018, S. 13.

303 Cohen 1999, S. 14.

304 Vgl. Paban 1820/1, S. 162; Girault de Saint-Fargeau 1968/1, S. 148; Dessalles-Régis 1841/8, S. 158–160; J.-F. Michaud 1842–1862/9, S. 332f; Larousse 1866–1878/5, S. 282.

305 Brief vom 12. April 1800, siehe Lorusso 2018, S. 138.

besoin de charité et de bienfaisance, et sa modestie ne voulait pas même laisser soupçonner le secret de ses vertus.³⁰⁶

Ce qui doit rendre encore ses ouvrages plus estimables, c'est qu'elle en consacrait le produit à des actes de bienfaisance, qu'elle cachait avec soin.³⁰⁷

[...] le premier pas que fit madame Cottin dans la carrière des lettres fut marqué par une bonne action et par un bon ouvrage: elle garda le plus profond secret sur l'une et sur l'autre.³⁰⁸

Auf diese Weise wird Sophie Cottins vermeintlich sorgfältig verborgene Wohltätigkeit ironischerweise zu einem Hauptmerkmal ihres Bildes in der Öffentlichkeit. Sophie Cottins Romane werden direkt auf ihr Leben bezogen, was folgende Aussage aus dem *Grand Dictionnaire du XIXe siècle* auf den Punkt bringt: »Mme Cottin s'est personnifiée dans ses livres; pas de faits, pas d'événements; une vie cachée [...].«³⁰⁹ Auch die Annahme, die Beschreibung von Gefühlen im sentimental Roman sei die natürliche Domäne der Frauen, tritt in den Kommentaren zu Sophie Cottin deutlich zutage. Mit selbstverständlicher Autorität spricht Pierre-François Dessalles-Régis ihr das Recht zu, ihre Gefühle im Roman literarisch auszudrücken:

Comment n'aurait-elle pas pratiqué le roman, ce domaine naturel des femmes, qu'elles sont si bien appelées à parcourir librement et à fertiliser? En général, il appartient aux femmes plus proprement qu'à nous de saisir avec justesse, avec vérité, toutes les nuances d'un sentiment qui est l'histoire de leur vie. A ce titre, et plus que personne, Mme Cottin avait le droit de peindre ce qu'elle sentait si bien.³¹⁰

Es fällt auf, dass Sophie Cottin in Sachen Gefühlsausdruck der Vorzug gegenüber anderen Autorinnen und Autoren gegeben wird. Auch Pierre-René Auguis und Jean-François Michaud unterstreichen Sophie Cottins unübertroffene Expertise in diesem Gebiet:

Personne n'a su rendre avec plus d'énergie et de vérité que madame Cottin les sentiments divers qui agitent une âme livrée à une grande passion.³¹¹

[...] personne n'est allé plus avant dans les secrets du cœur, et n'a rendu les sentiments et les passions avec plus d'éloquence et de vérité.³¹²

Im *Grand Dictionnaire du XIXe siècle* wird im Eintrag zu Sophie Cottin schließlich direkt von Sentimentalität gesprochen: »La sentimentalité de l'auteur,

306 Petitot 1817/1, S. xiii–xiv.

307 Paban 1820/1, S. 162.

308 J.-F. Michaud 1842–1862/9, S. 332.

309 Larousse 1866–1878/5, S. 282.

310 Dessalles-Régis 1841/8, S. 161, 177.

311 Auguis 1818/1, S. xx.

312 Michaud, J.-F. 1842–1862/9, S. 333.

poussée souvent jusqu'à l'exagération, ne franchit pourtant jamais les bornes de la décence, et son but est toujours éminemment moral.«³¹³ Anhand dieses kurzen Zitats wird klar erkennbar, inwiefern Sophie Cottins Sentimentalität einerseits mit Übertreibung und andererseits mit Moralität assoziiert wird. Zuvor wagt Eusèbe Girault de Saint-Fargeau in seiner *Revue des romans* 1839 allerdings die Behauptung, Sophie Cottins Werke, und besonders *Claire d'Albe*, seien moralisch nicht so einwandfrei, wie es die Kritik häufig darstelle: »[...] on ne peut se dissimuler qu'il ne lui soit échappé quelques traits d'une vérité trop franche qui alarment la morale, et que la critique voudrait effacer.«³¹⁴ Er greift die vehemente Kritik von Félicité de Genlis auf, die in *De l'influence des femmes sur la littérature française* (1811) ohne Umschweife über *Claire d'Albe* schreibt:

«Ce roman est à tous égards un mauvais ouvrage, sans intérêt, sans imagination, sans vraisemblance et d'une immoralité révoltante; mais comme il a eu le triste honneur de former une nouvelle école de romanciers, qu'il est le premier où l'on ait représenté l'amour délirant, furieux et féroce, et une héroïne vertueuse, religieuse, angélique, et se livrant sans mesure et sans pudeur à tous les emportements d'un amour effréné et criminel, il est impossible de le passer sous silence [...]»³¹⁵

Dass ein direkter Zusammenhang zwischen den »traits d'une vérité trop franche« bzw. den »emportements d'un amour effréné et criminel« und *Claire d'Albes* großem Erfolg besteht, liegt auf der Hand. Doch die Kritiker und Kommentatoren belassen es nicht bei Äußerungen zu Sophie Cottins Moral, ihrer Gefühlsdarstellung, ihrem bescheidenen Charakter oder ihrer Wohltätigkeit. Auch ihr Schreibstil wird mitunter thematisiert, was Dessalles-Régis' folgende Anmerkung belegt:

«La portion évidemment inférieure de l'œuvre de Mme Cottin, c'est le style. [...] Elle ne porte point dans la phrase ce sceau sacré, cette empreinte éclatante qui ne s'efface pas, et qui, mieux que tout, signalent l'œuvre à la postérité. Mme Cottin écrivait au courant de sa plume et sans art; elle n'avait point le sentiment exquisément raffiné de nos ciselures modernes. Son style, hâtif, nullement travaillé, manque de la dureté et du fini qui distinguent essentiellement les maîtres.»³¹⁶

Durch Dessalles-Régis' Aussage wird erkennbar, inwiefern Sophie Cottin, stellvertretend für alle schreibenden Frauen, die Fähigkeit abgesprochen wird, das sprachliche Niveau ihrer männlichen Kollegen, der »maîtres«, zu erreichen. Diese Ansicht fällt bereits bei Auguis auf, wenn er schreibt:

313 Larousse 1866–1878/5, S. 282.

314 Girault de Saint-Fargeau 1968/1, S. 149.

315 Genlis 1811, S. 346.

316 Dessalles-Régis 1841/8, S. 179.

Les hommes de lettres ont, sur les femmes auteurs, une supériorité de fait qu'il est assurément impossible de méconnaître et de contester: tous les ouvrages de femmes rassemblés ne valent pas quelques belles pages de Bossuet, de Pascal, quelques scènes de Corneille, de Racine, de Molière, etc.³¹⁷

Auf diese Weise wird Sophie Cottin als Schriftstellerin von äußerst erfolgreichen Romanen auf dem literarischen Markt als Rivalin ausgeklammert, da sie vermeintlich »sans art«, d. h. stilistisch anspruchslos, schreibt und nicht als ernstzunehmender Vergleich in Frage kommt. Sie selbst fördert den Diskurs um die Anspruchslosigkeit ihrer Romane und bezeichnet *Claire d'Albe* im Vorwort beispielsweise als »anecdote qui vient de m'échapper«.³¹⁸ Es lassen sich verschiedene Aussagen in ihren Romanen und in ihrer Korrespondenz finden, anhand derer ein Bild von ihr entsteht, das Silvia Lorusso in ihrer Monographie zu Sophie Cottin im Kapitel »Une femme auteur malgré elle?« untersucht und das über zwei Jahrhunderte fortbesteht.³¹⁹ Sophie Cottins Haltung gegenüber schreibenden Frauen ist äußerst paradox, wie eine Passage aus der ersten Edition von *Malvina* (1801) veranschaulicht, in der sie ihrer Figur *mistriss Clare [sic!]*, die ebenfalls schriftstellerisch tätig ist, im sechsten Kapitel des zweiten Bandes folgende Worte in den Mund legt:

En effet, qu'une femme écrive un roman, apprenne une science, ou travaille à l'aiguille, cela est fort égal, pourvu qu'elle reste dans son obscurité; ce n'est pas le genre de ses occupations, mais l'usage qu'elle en fait qu'on doit censurer: qu'elle amuse ses amis d'une historiette sortie en jouant de sa plume, personne n'a rien à lui dire si elle en reste là; mais en la fesant [*sic!*] imprimer, elle semble avouer le prix qu'elle y attache, et de ce moment la critique doit s'attacher, avec sévérité, à ce que l'amitié eût traité avec indulgence: d'ailleurs, en se livrant ainsi au public, ce n'est pas seulement le livre, mais l'auteur qu'on lui soumet.³²⁰

In einem Brief aus dem Jahr 1800 tritt Sophie Cottins widersprüchliche Distanzierung von den »femmes auteurs« noch deutlicher zutage:

Ne croyez pourtant pas ma bonne amie que je sois partisane des femmes auteurs; tant s'en faut... Il me semble que la nature ne donna un cœur si tendre aux femmes qu'afin de leur faire attacher tout leur bonheur dans les seuls devoirs d'épouse et de mère [...]. Que s'il est permis à quelques-unes d'exercer leur plume, ce ne peut être que pour exception et lorsque leur situation les dégage de ces devoirs qui sont comme la vie du reste de leur

317 Auguis 1818/1, S. xvi.

318 Cottin 1805, S. viii.

319 Lorusso 2018, S. 143–152. Siehe zum paradoxalen Erfolg Sophie Cottins auch Louichon 2012, S. 221–239.

320 Cottin 1800/2, S. 84–85. Auf dem Titelblatt der ersten Ausgabe des Romans wird das Jahr 1800 angegeben. Silvia Lorusso's Aussage zufolge muss der Roman jedoch 1801 erschienen sein, siehe Lorusso 2018, S. 153.

sexe, et alors même je veux qu'elles sentent assez leur insuffisance pour ne traiter que les choses qui demandent de la grâce, de l'abandon et du sentiment...³²¹

Anhand dieses Zitats versucht Sophie Cottin ihre schriftstellerische Aktivität zu rechtfertigen, indem sie unterstreicht, dass Frauen ihre Zeit nur mit Schreiben verbringen dürften, wenn sie von den Pflichten ihres Geschlechts freigestellt seien. Da sie selbst verwitwet und kinderlos ist, fällt sie unter die von ihr evozierte Kategorie der Ausnahmefälle. Diese und ähnliche Äußerungen dienen als Bekräftigung ihrer Angepasstheit an das männlich dominierte literarische Feld vor allem ihrem Selbstschutz. Gleichzeitig bestreitet sie in einem Brief aus dem Jahr 1801 vehement, sie habe mit ihrem Kommentar aus *Malvina* Germaine de Staël kritisiert, für die sie nichts als Bewunderung empfinde.³²² Aufgrund ihres großen Erfolgs und ihres außergewöhnlichen Status als zurückgezogene, verwitwete und kinderlose Autorin, entstehen über Sophie Cottins Privatleben viele Spekulationen. So wird sie bei Auguis beispielsweise für den Suizid zweier ihrer Verehrer verantwortlich gemacht.³²³ Schon über die genaue Schreibung ihres Mädchennamens ist man sich nicht einig, wobei laut Lorusso die häufigste Anschrift auf Briefen »Risteau« lautet.³²⁴ Marie Sophie Risteau wird 1770 in Paris geboren und wächst in einem reichen, protestantischen Elternhaus zwischen Paris, Bordeaux und der Umgebung bei Tonneins auf.³²⁵ Petitot unterstreicht, ähnlich wie Schindel es bei Charlotte von Ahlefeld tut, den außergewöhnlichen Charakter des Kindes: »La jeune Sophie annonçait dès son enfance un caractère sérieux et réfléchi; elle montrait plus d'éloignement que de goût pour les plaisirs bruyants de son âge; elle étudiait avec docilité et sans répugnance; elle profitait des leçons qu'on lui donnait [...]«³²⁶ Im Jahr des Ausbruchs der Französischen Revolution 1789 heiratet sie Jean-Paul-Marie Cottin, einen jungen protestantischen Bankier, den ihre Eltern für sie ausgesucht haben. Bis 1791 ist die Bankiersfamilie Cottin keine direkte Zielscheibe der Verfolgungen, doch lässt ihr Reichtum und ihr politischer Einfluss sie in den Augen der Jakobiner schließlich doch suspekt erscheinen. Als 1793 Sophie Cottins Schwager inhaftiert wird, verschlechtert sich die Situation für ihre ganze Familie. Im selben Jahr stirbt Jean-Paul-Marie Cottin, finanziell ruiniert, an einer Lungenkrankheit.³²⁷ Die junge Witwe zieht daraufhin nach Champlan, wo sie ein zurückgezogenes Leben führt. Glaubt man dem

321 Brief an Marguerite Jauge vom 12. April 1800, zitiert aus Lorusso 2018, S. 139.

322 Vgl. Lorusso 2018, S. 147.

323 Siehe Auguis 2018/1, S. xli.

324 Lorusso 2018, S. 18.

325 Häufig wird fälschlicherweise 1773 als Geburtsjahr und Tonneins als Geburtsort angegeben, siehe z. B. Petitot 1817/1, S. i; Paban 1820/1, S. 162; Girault de Saint-Fargeau 1968/1, S. 148 oder Larousse 1866–1878/5, S. 282.

326 Petitot 1817/1, S. i.

327 Lorusso 2018, S. 49–58.

Dictionnaire du XIX siècle, verspürt sie erst ab diesem Zeitpunkt die Lust, ihre literarische Neigung auszuleben: »[...] elle passa à une aisance modeste, mais qui suffisait à ses désirs et lui permettait de satisfaire les goûts littéraires qu'elle venait tout à coup de sentir s'éveiller en elle.«³²⁸ Auguis begründet Sophie Cottins plötzlich einsetzende Schreiblust damit, dass sie sich durch diese Tätigkeit von dem Kummer um ihren Ehemann abzulenken sucht.³²⁹ Auf diese Weise wird Sophie Cottins schriftstellerische Aktivität indirekt gerechtfertigt, da sie vor dem Tod ihres Mannes vermeintlich nicht an diese Tätigkeit gedacht hatte und sie anschließend nur ausübt, um sich von ihrem Kummer um ihn abzulenken. Der Selbstzweck des Schreibens und jegliche potenzielle literarische Ambition wird sowohl von Sophie Cottin selbst als auch von ihren Kritikern vehement verneint. Sie ist im Gegensatz zu Sophie Gay trotz des nahen Wohnortes kaum in Pariser Gesellschaften anzutreffen. Ohne ein zweites Mal zu heiraten stirbt sie mit 37 Jahren, vermutlich an einem Gebärmutterkrebs.³³⁰ Sainte-Beuves abenteuerliche Version von Sophie Cottins Todesursache ist indes hinsichtlich der von ihm evozierten Geschlechterstereotype aufschlussreich, wenn er fälschlicherweise behauptet: »Madame Cottin s'est tuée à Palaiseau d'un coup de pistolet dans un jardin, – comme un homme.«³³¹ Sophie Cottin kommt als vergessener bzw. verdrängter Erfolgsautorin des beginnenden 19. Jahrhunderts seit etwa zwei Jahrzehnten vergleichsweise viel Aufmerksamkeit zu.³³² Besonders Silvia Lorusso 2018 erschienene Biographie *Le Charme sans la beauté, vie de Sophie Cottin* ermöglicht anhand der Präsentation von unveröffentlichten Briefen und sorgfältiger Recherche einen gründlichen Einblick in das Leben der Schriftstellerin. Derzeit wird von Silvia Lorusso in Zusammenarbeit mit Fabienne Bercegol eine kritische Werkausgabe Sophie Cottins im Verlag Classiques Garnier vorbereitet. Sieht man Germaine de Staël ab, gehört Sophie Cottin mit Barbara Juliane de Krüdener (1764–1824) und Claire de Duras (1777–1828) zu den in der Forschung präsentesten französischsprachigen sentimental Autorinnen, was der von Cornelia Klettke und Fabienne Bercegol herausgegebene Sammelband *Les femmes en mouvement – L'univers sentimental et intellectuel des romancières du début du XIXe siècle* aus dem Jahr 2017 beispielhaft aufzeigt.

328 Larousse 1866–1878/5, S. 282.

329 Auguis 1818/1, S. vi.

330 Lorusso 2018, S. 239.

331 Sainte-Beuve 2014/11, S. 488.

332 Siehe Sykes 1949; Gaulmier 1971/3; Cazenobe 1988; Cohen 1999; Cazenobe 2001; Call 2002; Louichon 2009; Louichon 2012; Lorusso 2016; Lorusso 2017; Charles 2017; Huet-Brichard 2017; Lorusso 2018; Legrand 2018. Eine ausführliche Bibliographie zu Sophie Cottin und ihrem Werk findet sich in Lorusso's Monographie, vgl. Lorusso 2018, S. 297–341.

Claire d'Albe (1799)

Sophie Cottins erster veröffentlichter Roman wurde für die nachfolgende Analyse ausgewählt, obwohl bzw. weil er bereits in Margaret Cohens Studie *The Sentimental Education of the Novel* (1999) auf sentimentale Codes hin analysiert wurde. Die Entscheidung, *Claire d'Albe* in den Korpus aufzunehmen, basiert auf drei Gründen. Erstens wird der konkrete Bezug auf Margaret Cohens Studie auf diese Weise greifbar. Die im folgenden Teil erläuterten Erweiterungen ihrer Analysekatégorien können durch das Heranziehen dieses Romans deutlich herausgestellt werden. Zweitens ist *Claire d'Albe* Sophie Cottins erster veröffentlichter Roman und entspricht in dieser Eigenschaft den drei anderen bereits vorgestellten Romanen. Sophie Cottin selbst ist im Rahmen einer Analyse zum französischen sentimental Roman als eine der zu Lebzeiten berühmtesten und erfolgreichsten Autorinnen dieses Genres nicht wegzudenken. Drittens erscheint *Claire d'Albe* in seiner Kompaktheit als ein regelrechtes Musterbeispiel eines sentimental Romans um die Jahrhundertwende, wie Félicité de Genlis' Aussage verdeutlicht: »[...] ce fut elle [Sophie Cottin], qui composa le premier roman dans le genre passionné. *Claire d'Albe* eut beaucoup de succès, et servit de modèle à tous ceux dont on enrichit depuis la littérature républicaine.«³³³ Ähnlich wie Malo bezüglich *Laure d'Estell* unterstreicht Dessalles-Régis, die Romanhandlung von *Claire d'Albe* sei höchst durchschnittlich und simpel:

Dans ce récit [...] il n'existe au premier abord rien de bien saillant. La fable, loin d'être neuve, est des plus simples, et même un peu vulgaire. C'est là l'histoire de la plupart des unions disproportionnées et imprudentes, c'est le tableau de presque tous les amours illégitimes et des mille chutes qui en sont la suite inévitable.³³⁴

In Analogie zu *Laure d'Estell* lässt dieser abwertende Kommentar bezüglich der »gewöhnlichen« Handlungsstruktur den Roman als geeigneten Analysegegenstand erscheinen. 1819 wird *Claire d'Albe* bei Antoine Marc sowohl unter den Rubriken »Romans en lettres« und »Romans sentimentaux, pathétiques, attendrissans et larmoyans, etc., etc., etc.«, als auch unter »Romans d'amours pastorales et champêtres, etc., etc.« klassifiziert.³³⁵ Diese Einordnung weist darauf hin, dass in *Claire d'Albe* im Gegensatz zu *Laure d'Estell* ein klar erkennbarer Bezug zu den bereits obsoleten Gattungen des pastoralen Romans und der Idylle zutage tritt. So wird durch Claires erste Briefe an ihre Freundin Élise eine Ausgangssituation entworfen, in der sich die Titelheldin, umgeben von ihren zwei kleinen Kindern glücklich schätzt, den erwachenden Frühling auf dem Land ihres Grundstücks zu genießen, während ihr bedeutend älterer Ehemann einen Cousin in der Stadt besucht. Sie versichert, dass die große Gesellschaft der Städte

333 Genlis 1811, S. 346.

334 Dessalles-Régis 1841/8, S. 162.

335 Marc 1819, S. 137.

sie langweilt und beteuert, dass sie ihren Ehemann ehrt und Erfüllung darin findet, ihn glücklich zu machen. Claires ruhiges Leben wird jedoch auf den Kopf gestellt, als Monsieur d'Albe seinen jungen Verwandten Frédéric bei sich aufnimmt. Was sie zunächst vehement als Freundschaft zwischen sich und Frédéric bestimmt, entwickelt sich schnell zu einer gegenseitigen Leidenschaft, die Claire nicht mehr leugnen kann. Sie fleht Frédéric an, zu gehen, und er reist ab. Schließlich kommt es dennoch zu einem Wiedersehen auf der Grabstätte von Claires Vater, im Rahmen dessen Claire und Frédéric sich ihrer Leidenschaft hingeben. Anschließend zwingt sie ihn, sie zu verlassen, vergibt ihm und wird sterbend auf dem Grab ihres Vaters von M. d'Albe und Élise gefunden. Sie gesteht ihre Schuld und stirbt trotz der Vergebung ihres Mannes mit einem letzten Seufzen von Frédéric's Namen auf den Lippen. Der Roman setzt sich maßgeblich aus Briefen von Claire an Élise zusammen. *Claire d'Albe* ist direkt nach seinem ersten Erscheinen ein großer Erfolg und erfährt im 19. Jahrhundert dreizehn Editionen und elf Übersetzungen in fünf Sprachen.³³⁶ Für die folgende Analyse wird die in der digitalen Bibliothek »Gallica« einsehbare Edition von Giguet und Michaud von 1805 herangezogen.

Die vier hier präsentierten Autorinnen stammen aus adeligen oder wohlhabenden Familien und wachsen mit einer Bildung auf, die den meisten ihrer Zeitgenossinnen verwehrt bleibt. Auffallend ist, dass die beiden deutschen Autorinnen im Norden des Römisch-Deutschen Reichs, genauer im Herzogtum Sachsen-Weimar, aufwachsen und leben, während Sophie Gay und Sophie Cottin in Paris geboren werden und den Bezug zu dieser Stadt stets aufrechterhalten. Die Herkunft der Autorinnen gibt über diese wichtigen kulturellen Zentren im Römisch-Deutschen Reich und Frankreich Aufschluss. So hat der protestantisch geprägte Norden des Römisch-Deutschen Reichs in Sachen Toleranz und Förderung von Frauenbildung im 18. Jahrhundert vor allem aufgrund der Festigung des lutherischen Glaubens in Verbindung mit Grundlagen aufklärerischer Pädagogik einen gewissen Vorsprung gegenüber den katholisch geprägten südlichen Regionen, in denen öffentliche Bildung den Jungen vorbehalten wird. In Preußen wird bereits 1717 eine allgemeine Schulpflicht für alle Kinder zwischen sechs und vierzehn Jahren eingeführt, während Bayern erst 1802 nachfolgt.³³⁷ Dass Mädchen in nördlichen Regionen des Römisch-Deutschen Reichs in eine allgemeine, nicht-kirchliche Grundbildung integriert werden, darf nicht über die Tatsache hinwegtäuschen, dass sie bis zum Ende des 19. Jahrhunderts von jeglicher öffentlichen höheren Bildung systematisch ausgeschlossen werden.³³⁸

336 Siehe Lorusso 2018, S. 301 f.

337 Vgl. Hoock-Demarle 1991, S. 178.

338 Vgl. ebd., S. 181. Die Ausbildung sollte junge Frauen aus bürgerlichen Schichten vor allem auf ihre zukünftigen Aufgaben als Ehefrau und Mutter, Repräsentantin der Familie und

Nichtsdestotrotz führt die institutionelle Grundausbildung der Mädchen zu einem Unterschied in der allgemeinen Wahrnehmung der Position der Frau im sozialen und kulturellen Gesellschaftsgefüge. Im Zusammenhang mit dieser Diskrepanz lässt sich noch um 1800 beobachten, dass die Mehrheit der zu dieser Zeit publizierenden deutschen Autorinnen im nördlichen Teil des Römisch-Deutschen Reichs aufgewachsen ist.³³⁹ Der Weimarer Kreis sticht als Wirkungsstätte vieler einflussreicher Autoren und besonders Goethe, Schiller, Wieland und Herder besonders hervor und bietet auch für Frauen vergleichsweise vorteilhafte und unkomplizierte Publikationsbedingungen. Charlotte von Ahlefeld und Karoline von Wolzogen profitieren im Rahmen ihrer literarischen Tätigkeit beide von dem intellektuellen, gegenüber Frauen vergleichsweise aufgeschlossenen Milieu des Weimarer Kreises. Im zentralistischen Frankreich hingegen bündelt sich der literarische Markt um 1800 in Paris, sodass alle eine Publikation anstrebenden französischen Schriftsteller, ob männlich oder weiblich, sich dort zumindest episodisch aufhalten oder in der Nähe wohnen. Die Bildung der Mädchen aus aristokratischen oder wohlhabenden Familien wird in Frankreich vor der Revolution in der Regel in katholischen Klosterschulen, den *couvents*, oder katholisch ausgerichteten Internaten vorgenommen und oftmals im privaten Rahmen mittels Hauslehrer oder der eigenen Verwandten fortgeführt.³⁴⁰ Dies trifft auf Sophie Gay zu, die ihre Grundausbildung nach der Kommunion in einem aristokratisch-katholischen Internat erfährt, wo sie mit anderen Mädchen

Leiterin einer Hauswirtschaft vorbereiten. Verfechter männlicher Suprematieansprüche machen besonders in der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts ihren Einfluss geltend, um den Ausschluss von Frauen aus dem höheren Bildungswesen bis auf Weiteres zu besiegeln und Frauen an der Ausübung von prestigeträchtigen Tätigkeiten wie der Heilkunde, der Rechtsprechung und der Seelsorge zu hindern. Siehe hierzu Koloch 2010, S. 9–33, hier besonders S. 15 und 21.

- 339 So etwa Friederike Helene Unger, Johanna Isabella Eleonore Wallenrod, Johanne Friederike Lohmann, Benedikte Naubert, Karoline Ludecus, Amalie Holst, Karoline von Wolzogen, Dorothea Schlegel, Caroline Auguste Fischer, Therese Huber, Johanna und Adele Schopenhauer, Karoline von Wobeser, Sophie Mereau, Caroline de la Motte-Fouqué, Amalie von Immhof, Fanny Tarnow, Charlotte von Ahlefeld und Regine Froberg. Im weiteren Verlauf des 19. Jahrhunderts wird der Unterschied zwischen nördlichen und südlichen Regionen im Hinblick auf Frauenbildung im Allgemeinen jedoch zunehmend nivelliert, vgl. Hoock-Demarle 1991, S. 179.
- 340 Während der Revolution wird im Gegensatz dazu ein laizistisches bzw. anti-klerikales Bildungssystem für Jungen und Mädchen angestrebt, ohne dass es jedoch zu konkreten Gesetzesbeschlüssen bezüglich der Bildung der Mädchen und Frauen kommt. Es entsteht eine langanhaltende Periode der Improvisation, in der die Mädchenbildung größtenteils zur Familienangelegenheit bzw. Aufgabe der Mutter oder Großmutter wird, vgl. Mayeur 1991, S. 282–285. Ein berühmtes Beispiel einer »fille de grand-mère« nach der Revolution ist George Sand, vgl. Hoock-Demarle 1991, S. 182. Zur Mädchenerziehung und weiblichen Bildung im Frankreich des *Ancien Régime* siehe Baader 1988b, S. 116–162, zu den Vorstufen der *couvents* siehe besonders S. 124f.

ihres Standes zur »grande dame« erzogen wird.³⁴¹ Die protestantische Sophie Cottin wird hingegen im privaten Familienkreis und besonders von ihrer Großmutter in Tonneins erzogen.³⁴² Trotz dieser unterschiedlichen Voraussetzungen und Hintergründe publizieren alle vier Autorinnen zunächst anonym, wodurch sie sich einerseits den in beiden Ländern ähnlichen Funktionsweisen des männlich geprägten literarischen Feldes anpassen. Es zeichnet sich ab, dass die Kritiker des 19. Jahrhunderts Schriftstellerinnen vorzugsweise als Kind, Geliebte, Mutter, Wohltäterin oder *salonnière* portraituren, wodurch sie auf dem literarischen Markt in eine eigene Unterkategorie gedrängt werden.

Da die Mehrzahl von sentimental Romanen um 1800 sowohl im deutschsprachigen Raum als auch in Frankreich von Autorinnen verfasst werden, kann die vorliegende Textauswahl mittels ihrer Repräsentationsfunktion gerechtfertigt werden, auch wenn es sentimentale Romane und Erzählungen gibt, die um diese Zeit von Männern geschrieben werden.³⁴³ Die vorliegende Studie versteht sich als gynozentrische Antwort auf die insgesamt überwiegend androzentrische Literaturgeschichte.³⁴⁴ Im Folgenden werden die vier präsentierten Romane im Detail analysiert, um spezifische gemeinsame Codes herauszustellen, anhand derer eine stichhaltige Poetik des sentimental Romans etabliert werden kann.

2.2. Analyse

Die folgende Analyse gliedert sich in fünf Kategorien, innerhalb derer der Forschungsgegenstand in seine strukturellen, formalen und stilistischen Bestandteile zerlegt wird, wodurch jeweils auffallende Gemeinsamkeiten und Besonderheiten der Texte herausgearbeitet werden. Um eine rein katalogartige Aufzählung von Figuren, Stilmitteln oder Motiven zu vermeiden, werden Strukturhomologien und

341 Vgl. Malo 1924, S. 18.

342 Lorusso 2018, S. 22.

343 Siehe beispielsweise August Lafontaines *Die Gewalt der Liebe in Erzählungen* (1791–1794), Friedrich Gustav Schillings *Clärchens Geständnisse* (1799), Gottlieb Müllers *August und Johanne, oder die Geschichte der Familie Wallenberg* (1804) und *Julius und Julie, oder das unsichtbare Mädchen* (1805), François-Thomas-Marie de Baculard d'Arnauds *Les Loisirs utiles: Linville, ou les Plaisirs de la vertu* und *Eugénie, ou les suites funestes d'une première faute* (1795), Pierre Blanchards *Le Rêveur sentimental* (1795), *Rose, ou la Bergère des bords du Morin, suivie de la Chaumière du vieux marin* (1797) und *Félicie de Vilmaré* (1798), Sénac de Meilhans *L'Émigré* (1797), Charles Antoine Guillaume Pigault-Lebruns *Angélique et Jeanneton* (1799) oder François Guillaume Ducray-Duminils *Elmonde, ou la fille de l'hospice* (1805).

344 Vgl. hierzu Zimmermann 2005, S. 15. Zimmermann entwirft mit ihrer französischen Literaturgeschichte über Autorinnen vom Mittelalter bis zum 17. Jahrhundert ein bedeutendes Gegenmodell, das angesichts der langen Phase der Dominanz von androzentrischen Literaturgeschichten nicht umständlich begründet werden muss.

Funktionsweisen des sentimentalen Romans auf makro- und mikrostruktureller Ebene sichtbar gemacht. Mittels der konkreten Textbeispiele werden allgemeingültige Aussagen bezüglich der Poetik des sentimentalen Romans im ausgehenden 18. Jahrhundert und dem beginnenden 19. Jahrhundert in Frankreich und Deutschland herausgearbeitet. Zunächst werden zu diesem Zweck die Strukturen der Handlung, der Narration und des Stils untersucht, worauf eine Betrachtung und Erläuterung der literarischen Motive, des Para- und Intertextes folgt.

2.2.1. Strukturen der Handlung

Im ersten Teil der Analyse werden die vier ausgewählten Romane auf die Grundlagen der Handlungsorganisation hin untersucht, wobei neben Margaret Cohens Studie auch Elemente der Formanalyse von André Jolles, Vladimir Propp und Algirdas Julien Greimas herangezogen werden. Spezifische Passagen aus Jolles' *Einfachen Formen*, Propps *Morphologie des Märchens* und Greimas' *Struktureller Semantik* stellen einen nützlichen methodologischen Begriffssaparat bereit, der im Rahmen des formalistischen Ansatzes zielführend angewandt werden kann. Anhand der Untersuchung des Basiskonflikts und der Organisation des Figureschemas können interessante Rückschlüsse auf Funktionsweisen des sentimentalen Romans gezogen werden. Eine nähere Betrachtung der Romanenden ermöglicht anschließend Einsicht in den herrschenden Diskurs um Leidenschaft, Liebe und die Ehe. Eine Annäherung des sentimentalen Romans an die Heiligenlegende und das bürgerliche Trauerspiel erlaubt darüber hinaus einen erweiternden Blick auf die Gattung und die Bedeutungsvielfalt ihres Rührungseffekts. Ein formalistisch geprägter Ansatz ist vor dem Hintergrund der vorausgegangenen rezeptionsästhetischen und literaturgeschichtlichen Kontextualisierung eine sinnvolle Methode, Form und Inhalt der Gattung möglichst genau und in Bezug zueinander nachzuzeichnen, denn, wie Mikhaïl Bakhtine es ausdrückt: »La forme et le contenu ne font qu'un dans le discours compris comme phénomène social [...]«. ³⁴⁵

2.2.1.1. Der Basiskonflikt

Dass sich die Handlung des sentimentalen Romans entlang einer Liebesgeschichte ausformt, ist zwar zutreffend, aber eine kaum hilfreiche Beobachtung, will man Genaueres über die spezifische Struktur des sentimental Handlungsablaufs erfahren. Schließlich gilt dies für einen Großteil jeglicher Romane der Literaturgeschichte, wie George Sand in ihren Memoiren festhält: »[...]

345 Bakhtine 1978, S. 85.

presque tous les romans sont des histoires d'amour.«³⁴⁶ Was also zeichnet den sentimental Roman im Unterschied zu anderen Romanen, die eine Liebesgeschichte erzählen, auf struktureller Ebene aus? Die Untersuchung der grundlegenden Handlungsmuster der ausgewählten sentimental Romane kann hierüber Klarheit verschaffen. Wie im Folgenden herausgestellt wird, konstituiert sich der Hauptstrang der Handlung der vier ausgewählten sentimental Romane anhand eines Grundkonflikts, der sich innerhalb der Hauptfigur abspielt und sich aus zwei moralischen Imperativen ergibt.³⁴⁷ Er setzt sich aus einer Unvereinbarkeit zwischen individuellem Liebesglück und gesellschaftlicher Ordnung zusammen, wird im Inneren der Figur erfahren und auf der Kampfzone ihres Körpers ausgefochten. Julie bringt diese *choix cornélien* in *La Nouvelle Héloïse* auf den Punkt, wenn sie an ihre Cousine und Busenfreundin Claire schreibt: »Tu sais quel Epoux mon pere me destine; tu sais quels liens l'amour m'a donnés: veux-je être vertueuse? l'obéissance et la foi m'imposent des devoirs opposés. [...] quelque parti que je prenne, il faut que je meure à la fois malheureuse et coupable.«³⁴⁸ Es handelt sich folglich um einen »conflict between public and private attitude«, wie Ian Watt bezüglich Richardsons *Pamela; or, virtue rewarded* festhält.³⁴⁹ Am häufigsten sind im sentimental Roman weibliche Figuren von dieser speziellen Zerrissenheit betroffen, die am Ende in der Regel zu ihrem Tod führt. Dies trifft auch auf die Protagonistinnen aus *Liebe und Trennung*, *Laure d'Estell* und *Claire d'Albe* zu. Sigrid Weigels markanter Ausdruck vom »Massensterben von Frauen im Rahmen literarischer Fiktion«³⁵⁰ erscheint innerhalb der Domäne des sentimental Romans als durchaus zulässig. In einigen Fällen, wie *Agnes von Lilien*, wird der Konflikt jedoch im Positiven gelöst, nämlich durch die bürgerliche Hochzeit am Ende des Romans. Als ultimative Katastrophen lauern am Horizont der sentimental Erzählung an erster Stelle der Ehebruch, an zweiter Stelle der Ungehorsam gegenüber den Eltern und an dritter Stelle der Verfall in die Eitelkeit, da diese Vergehen nicht nur als Fehltritt gewertet werden, sondern den Identitätsverlust der Protagonistin bedeuten. Folgende Textbeispiele aus *Claire d'Albe* und *Liebe und Trennung* verdeutlichen besonders markant, inwiefern der Verlust oder die Beschädigung der moralisch-tugendhaften Integrität der sentimental Helden ihre Existenz *de facto* beendet oder zumindest verkürzt:

346 Sand 1971/2, S. 161.

347 Vgl. hierzu Cohen 1999, S. 34 und Bercegol 2015b, S. 32.

348 Rousseau 1964, S. 201 (Teil 2, Brief IV).

349 Watt 1987, S. 168.

350 Weigel 1988b, S. 141.

[...] combien il est affreux d'être un objet de mépris pour soi-même! [...] pleure ta Claire, elle a cessé d'exister.³⁵¹

Dieser Streit mit mir selbst brach mein Herz, und verkürzte meine blühenden Tage.³⁵²

Auch die Titelheldin aus *Laure d'Estell* stirbt an dem inneren Konflikt, den ihr die unglückliche Hass-Liebe zu dem Mörder ihres Ehemannes bereitet,³⁵³ während Agnes in Karoline von Wolzogens Roman von einem heftigen »Fieberfrost« befallen wird, als sie einen Mann heiraten soll, den sie nicht liebt.³⁵⁴ Bürgerliche Tugend und radikalempfindsame Moral sind die zentralen Begriffe, die das Handeln der Figuren bestimmen. Die sentimentale Erzählung hat die Besonderheit, dass der Leseinstanz genaueste Einblicke ins Gefühlsleben der Figur vergönnt sind. Ihre Versuchung oder gar Schuld wird auf diese Weise nachvollziehbar und quasi direkt erfahrbar, was seitens der Leserinnen und Leser emotionale Reaktionen hervorruft, die die sentimentale Lektüre für sie interessant machen. Im *Éloge de Richardson* (1762) geht Diderot so weit zu sagen, dass er emotional so sehr in die Handlung involviert ist, dass er selbst eine Rolle im Roman zu spielen meint:

O Richardson! on prend malgré qu'on en ait, un rôle dans tes ouvrages, on se mêle à la conversation; on approuve, on blâme, on admire, on s'irrite, on s'indigne. [...] J'avais parcouru dans l'intervalle de quelques heures un grand nombre de situations que la vie la plus longue offre à peine dans sa durée.³⁵⁵

Leserinnen und Leser sentimentaler Romane identifizieren sich auf äußerst emotionale Weise mit den Figuren. Einerseits wird Empathie und Mitleid hervorgerufen, andererseits entsteht ein gewisser Genuss am Leid der Figuren, da dieses Leid zugleich die Leidenschaft generiert, aufgrund derer die Leseinstanz dem sentimental Dilemma bis zu seiner emotionalen und mehr oder weniger subtilen erotischen Entladung mit Wonne folgt. Bereits in *De la poésie dramatique* (1758) erläutert Diderot, warum der Rührungseffekt seiner Ansicht nach am stärksten ausfällt, wenn das Ende dem Leser oder Zuschauer im Voraus bekannt ist:

J'entreprenais un drame où le dénouement serait annoncé dès la première scène, et où je ferais sortir l'intérêt le plus violent de cette circonstance même. Tout doit être clair pour le spectateur. [...] Je ne plaindrai qu'un instant celui qui sera frappé et accablé dans un instant. Mais que deviens-je, si le coup se fait attendre, si je vois l'orage se former sur ma tête ou sur celle d'un autre, et y demeurer longtemps suspendu?³⁵⁶

351 Cottin 1805, S. 222f, siehe auch ebd., S. 280.

352 Ahlefeld 1798, S. 155.

353 Siehe Gay 1864, S. 276.

354 Siehe Wolzogen 2005, S. 251.

355 Diderot 1951, S. 1060.

356 Diderot 2005, S. 205f.

Diderots Prinzip der Klarheit und Vorhersehbarkeit der dramatischen Handlung lässt sich bestens auf die strukturelle Basis des sentimentalen Romans übertragen. Auch hier läuft die Handlung in direkten Linien auf die dramatischen Höhepunkte zu, in denen die Figuren ihre Tugend unter Beweis zu stellen haben. Die Leseinstanz genießt die steigende Spannung, die durch das Näherrücken des seit Beginn absehbaren Dilemmas entsteht. Der sentimentale Roman stimuliert Leserinnen und Leser nicht primär durch die Aufgabe, eigenständig hermeneutische Rätsel zu lösen, sondern durch das offensichtliche, metaphorische Aufziehen des Gefühlssturms am Handlungshorizont. In anderen Worten verlaufen Handlung (»code proaïrétique«) und Interpretation (»code herméneutique«) im sentimental Roman nicht gegeneinander, sondern parallel zueinander.³⁵⁷ Ein essentielles Strukturelement der Handlung im sentimental Roman ist das Hindernis, welches sich zwischen die Liebenden stellt und den inneren moralischen Konflikt generiert. Oftmals handelt es sich um eine gesellschaftlich normierte Konvenienzehe, die den sentimental Protagonisten eine glückliche gemeinsame Zukunft unmöglich macht. Dies trifft im Falle von *Liebe und Trennung* und *Claire d'Albe* zu, während *Laure d'Estel* und *Agnes von Lilien* vergleichsweise abenteuerlichere Hindernisse präsentieren. Die Handlung in *Liebe und Trennung* und *Claire d'Albe* repräsentiert den sentimental Grundkonflikt mittels des Dreiecksschemas zwischen sentimentaler Heldin, deutlich älterem Ehemann und jungem Geliebten in seiner elementaren Form. Beide Romane entwerfen durch diese ihnen zugrundeliegende Figurenkonstellation eine im sentimental Roman häufig anzutreffende Variante der »société intime«³⁵⁸, im Rahmen derer über Ehe, Respekt, Liebe und Leidenschaft unter der Prämisse von Tugend und Moral reflektiert wird. Im Gegensatz zu *Claire d'Albe* wird der innere Konflikt der sentimental Heldin Laura in *Liebe und Trennung* direkt zu Handlungsbeginn thematisiert, als Laura in ihrem ersten Brief an ihre Freundin Sophie schreibt:

Ich bin nicht glücklich. [...] Ich bin vermählt an einen Mann, der mich mit einer jugendlichen Leidenschaft liebt, obgleich das Alter seine Haare schon mit Schnee bestreut hat. [...] Wie glücklich wär ich geworden, wenn ich an Weserns Seite fern vom Getümmel der großen Welt in ländlicher Eingezogenheit meine Tage hätte verleben dürfen.³⁵⁹

Mittels dieses ersten Briefs wird der prinzipielle Handlungsverlauf des Romans bereits angedeutet. Es ist vollkommen klar, dass Laura Weser widersieht ihre Tugendhaftigkeit unter Beweis stellen muss. Auf dieses Wiedersehen, das den

357 Vgl. Barthes 1970, S. 24; Cohen 1999, S. 62.

358 Der Begriff wird von Jean Starobinski bezüglich der Figurenkonstellation in *Clarens in La Nouvelle Héloïse* verwendet, siehe z. B. Starobinski 1971, S. 108.

359 Ahlefeld 1798, S. 3–6.

nächsten absehbaren emotionalen und dramatischen Höhepunkt der Handlung bildet, wird die Leseinstanz in den folgenden Briefen sorgfältig »vorbereitet«. So errichtet Laura sich in ihrem Privatgemach ein Kabinett im Andenken an Weser und gibt sich ohne Einschränkungen ihren nostalgischen Tagträumen und Hoffnungen hin, solange sie allein ist: »Seine Wände tragen die Farbe der Hoffnung, und Hoffnung – ist sie wohl strafbar, Sophie? – Hoffnung nährt mein Herz noch immer, einst ihn wieder zu sehn.«³⁶⁰ Darüber hinaus wird klar, inwiefern Lauras Ehe die gesellschaftliche Ordnung repräsentiert, die sich ihrem individuellen Glück in den Weg stellt: »Ich bin zwar vermählt, aber nur Konvenienz knüpfte das Band meiner Ehe, und mein Herz bleibt ihm [Weser], und meinen ersten schönern Gefühlen treu.«³⁶¹ Auch Weser spricht in seinem letzten Brief an Laura von »Felsenlasten des Zwanges«, die ihr Wiedersehen überschatten werden.³⁶² In *Liebe und Trennung* wird der Gegensatz zwischen Pflicht und Liebe, Wille und Sehnsucht stark akzentuiert.³⁶³ Der grundlegende Konflikt zwischen gesellschaftlicher Norm und individuellem Glück macht Laura immer mehr zu schaffen, bis sie schließlich vollkommen resigniert: »Nein ich will ausharren, will dulden, bis zur Abendröthe meines schwülen Tages – will mein Herz zwingen, empfindungslos zu schlagen – – will mich aufzehren in fruchtloser Schwermuth, aber meinen Pflichten getreu bleiben.«³⁶⁴ Dieses Resignationsmoment ist handlungsstrategisch der perfekte Auftakt für das emotionale Wiedersehen zwischen Weser und Laura, das auch prompt folgt. Auf den folgenden Seiten wird es erzählt und zugleich von Laura noch einmal erlebt, sodass auch die Leseinstanz ihre Emotionen intensiv nachfühlen kann: »Mache Dich gefaßt, eine Erzählung zu hören, bey deren Wiederholung mein Herz laut klopft, und ein fieberhafter Schauer meine Nerven durchbebt.«³⁶⁵ Nachdem Laura bei Wesers Anblick zunächst in Ohnmacht fällt, ist sie nach ihrem Erwachen so durcheinander, dass sie nicht mehr weiß, wo oder wer sie ist. Mit aller Mühe zwingt sie sich, ihre Gefühle zu unterdrücken: »Ich war nur Fürstin, nicht Frau.«³⁶⁶ So wird das Wiedersehen ohne Ehebruch überstanden, und auch Weser gibt im Folgenden sein Bestes, seine Gefühle zu kontrollieren: »Mein Loos ist nun geworfen. Ich muß ausharren, muß mich daran gewöhnen, Sie zu sehn, und die Gefühle meines Herzens bändigen, bis der Vorhang fällt und meine Rolle ausgespielt ist. [...] – nur äußere Gebräuche haben uns geschieden.«³⁶⁷ Diese »äußeren Gebräuche«

360 Ebd., S. 10.

361 Ebd.

362 Ebd., S. 26.

363 Ebd., S. 61ff.

364 Ebd., S. 75.

365 Ebd., S. 76.

366 Ebd., S. 79.

367 Ebd., S. 99f.

werden hier vom Herzog verkörpert, der nicht nur Lauras Ehemann, sondern auch Wesers Vater ist. Dementsprechend symbolisiert der Herzog als Hindernis der leidenschaftlichen Liebe die familiäre Ordnung, an deren Spitze der Vater steht und deren Fortbestand auf Lauras und Wesers gegenseitigem Entsagen angewiesen ist. Da ein glückliches Leben im »Kampf zwischen Liebe und Pflicht«³⁶⁸, das heißt im doppelten Imperativ des gesellschaftlichen Gehorsams einerseits und dem wahren Herzenswunsch andererseits, selbst im Roman nicht realisierbar ist, muss eine möglichst befriedigende Lösung für den Konflikt gefunden werden. Charlotte von Ahlefeld entscheidet sich für die Versöhnung der beiden männlichen Figuren über dem Tod der unschuldigen Heldin. In *Liebe und Trennung* wird die bedrohliche Erotik in tugendhafte, »himmlische« Empfindung umgewandelt, sodass Laura am Ende makellos als eine Art Heilige sterben kann.³⁶⁹ Sie ist sich ihrer Opferrolle bewusst, wenn sie zu ihrer intriganten Hofdame sagt:

Hatten Sie vergessen, daß Fürstinnen keinen eignen Willen haben dürfen, wenn es auf das Glück ihres ganzen Lebens ankömme, – daß sie auch von den gütigsten Eltern so oft, fast immer, der Konvenienz geopfert werden? Auch mein Loos war dieß, und die Stimme meines widerstrebenden Herzens wurde nicht gehört.³⁷⁰

Um die Versöhnung der beiden männlichen Figuren möglich zu machen, wird Laura auf dem Altar der väterlichen Ordnung geopfert. *Liebe und Trennung* bietet auf der Ebene der Handlung kein subversives Potential, kann jedoch Aufschluss darüber geben, wie Charlotte von Ahlefeld sich als junge Autorin an das Schreiben von Romanen anhand von sentimental Strukturlementen herantastet. *Liebe und Trennung* kann in dieser Hinsicht als literarische Essenz des sentimental Dilemmas gelesen werden, in dem der Basiskonflikt zwischen individuellem Liebesglück und gesellschaftlich-väterlicher Ordnung in reiner Form zutage tritt. Auch Sophie Cottins Debütroman *Claire d'Albe* bietet den Leserinnen und Lesern eine sentimentale Handlungsstruktur, mit der sie vertraut sind. Im Gegensatz zu *Liebe und Trennung* lernt die Protagonistin ihren Geliebten erst im Laufe der Handlung kennen und lieben. Die Ausgangssituation des Romans präsentiert die zweiundzwanzigjährige Claire als zweifache Mutter, die seit sieben Jahren mit dem sechzigjährigen M. d'Albe verheiratet ist und in einer idealen, überschaubaren Welt lebt, die sehr eindeutig an Clarens angelehnt ist: »[...] il règne ici un air de prospérité, de mouvement et de joie qui te fera plaisir.«³⁷¹ Die Idylle wird jedoch durchbrochen, als Claire ihren vagen Ideen

368 Ebd., S. 103.

369 Ebd., S. 155f.

370 Ebd., S. 236.

371 Cottin 1805, S. 13. Brigitte Louichon interpretiert *Claire d'Albe* als Dekonstruktion des Myths der »société intime« in Clarens, siehe Louichon 2009, S. 70.

nachhängt und sich ihr die Ahnung aufdrängt, dass ihr etwas fehlt: »[...] je soupçonne que mon sort n'est pas rempli comme il aurait pu l'être: ce sentiment, qu'on dit être le plus délicieux de tous, et dont le germe était peut-être dans mon cœur, ne s'y développera jamais, et y mourra vierge.«³⁷² Als sie dann geradezu beiläufig von einem entfernten, neunzehnjährigen Verwandten ihres Ehemannes erzählt, der in Zukunft bei ihnen leben soll, ist der weitere Handlungsverlauf in seinen Grundlinien klar – der Keim in Claires Herzen wird sehr wohl aufgehen. Ab diesem Moment wird auch Claires schwärmerische Beschreibung des erwachenden Frühlings in ihrem Garten zu einer programmatischen Metapher, mittels derer die unmittelbar folgende Romanhandlung unter dem Stichwort »le désir naît«³⁷³ zusammengefasst werden kann. Die Leseinstanz wird nicht enttäuscht, denn Claire findet Frédéric durchaus »bien intéressant«³⁷⁴ als sie ihn zum ersten Mal sieht. Frédéric sie seelisch und körperlich anzieht, verläuft die Romanhandlung im Folgenden wie eine Perlenkette an erotischen Blicken und Andeutungen entlang geradewegs auf den unvermeidlichen, dramatischen Höhepunkt zu:

Je lui ai tendu la main en lui demandant pardon; il l'a saisie avec vivacité, il l'a baisée, j'ai senti ses pleurs....En vérité, Élise, ce n'était pas là un mouvement de politesse. [...] Frédéric m'a regardé d'un air que je ne saurais trop définir. [...]

J'ai rougi, et de ce qu'il m'a dit, et du ton qu'il y a mis [...].

Assis près de moi, il me regardait fixement, trop fixement, c'est là son seul défaut, car son regard a une expression qu'il est difficile. . . j'ai presque dit dangereux de soutenir.³⁷⁵

In Analogie zu dieser wachsenden erotischen Spannung zwischen Frédéric und Claire nehmen bezeichnenderweise auch Claires Bekundungen zu ihrer Liebe zu M. d'Albe, ihrem unerschütterlichen Pflicht- und Tugendbewusstsein und dem Dementieren eines »sentiment coupable« zu.³⁷⁶ Anhand dieser gegeneinander laufenden Dynamiken, der Steigerung und gleichzeitigen Leugnung der erotischen Anziehung zwischen den sentimental Protagonisten, wird der Genuss der Leserinnen und Leser kontinuierlich intensiviert, da die Bedrohung des Ehebruchs immer schärfere Konturen am Handlungshorizont annimmt, ohne dass die Protagonisten an moralischer Integrität einbüßen. Claires Tugend wird schließlich auf harte Proben gestellt, seit sie Élise und sich selbst eingesteht, dass Frédéric sie leidenschaftlich liebt.³⁷⁷ Es kommt zu einem erotisch-dramatischen Wendepunkt, bei dem Claire es gerade noch schafft, sich Frédéric's Armen zu

372 Cottin 1805, S. 16.

373 Ebd., S. 14.

374 Ebd., S. 20.

375 Ebd., S. 26f, 30, 47f, 67.

376 Ebd., S. 20, 55f, 65, 92, 195.

377 Siehe ebd., S. 93.

entwinden.³⁷⁸ Sie hält an diesem Zeitpunkt noch an ihrem Glauben fest, sie empfinde für Frédéric lediglich Freundschaft.³⁷⁹ Im weiteren Verlauf der Handlung wird die nächste Stufe auf dem Weg zum unausweichlichen unglücklichen Ende genommen, als Claire ihre wahren leidenschaftlichen Gefühle für Frédéric zugibt und ihn bittet, sie und M. d'Albe zu verlassen.³⁸⁰ Der sentimentale Grundkonflikt zwischen individuellem Glück und gesellschaftlich-familiärer Ordnung wird in diesem Fall nicht allein von der weiblichen Hauptfigur, sondern auch von ihrem Geliebten wahrgenommen. So schreibt Frédéric an Claire: »Femme, femme trop enchanteresse, qui es-tu pour faire entrer dans mon cœur les sentiments les plus opposés?«³⁸¹ Claire empfindet den doppelten moralischen Imperativ jedoch intensiver und fataler als Frédéric. Ihr ist es nicht möglich, ihre Gefühle durch das Glücksgefühl der Liebe vollständig zu legitimieren, wie er es tut, wenn er ihr schreibt: »[...] ces élans, ces transports, ces émotions enchanteresses me rassurent contre le remords, et je me sens trop heureux pour me croire criminel.«³⁸² Ganz im Gegenteil sieht Claire bereits an diesem Punkt ihre gesamte Existenz bedroht: »[...] je n'ose regarder ni le ciel, ni vous, ni mon époux, ni moi-même.«³⁸³ Frédéric wird letztlich keine Wahl gelassen und er verlässt Claire und ihren Ehemann widerwillig. Ähnlich wie in *Liebe und Trennung* geht dem Moment der leidenschaftlichen Entladung der emotionalen Spannung zwischen den sentimental Protagonisten auch in *Claire d'Albe* eine Trennung voraus, die die Intensität des Wiedersehens potenziert. Im Gegensatz zu *Liebe und Trennung* gestaltet sich das emotionale Wiedersehen der Protagonisten in *Claire d'Albe* äußerst erotisch. Es kommt auf dem Grabmal von Claires Vater zum fatalen Ehebruch, der gleichzeitig einen Bruch mit der gesellschaftlich-väterlichen Ordnung bedeutet. Der dramatische und erotische Höhepunkt der Handlung ist nun erreicht und die Leseinstanz weiß, dass Claires Tod unausweichlich ist. Schließlich kündigt sie ihren Tod im Falle ihrer Hingabe an Frédéric selbst an: »[...] si je suis à toi aujourd'hui, demain je serai dans la tombe [...]. [...] du moment que Claire fut coupable, elle a dû renoncer au jour.«³⁸⁴ Für ihre Sünde muss Claire mit dem Leben bezahlen, auch wenn M. d'Albe ihr, genau wie der Leser, am Ende verzeiht. Um die kurzzeitig außer Kraft gesetzte gesellschaftlich-väterliche Ordnung wieder vollkommen herzustellen, muss Claire dennoch sterben. Zwischen *Liebe und Trennung* und *Claire d'Albe* lassen sich frappierende Parallelen bezüglich des Grundkonflikts der senti-

378 Siehe ebd., S. 102.

379 Ebd., S. 73, 106.

380 Siehe ebd., S. 158, 173.

381 Ebd., S. 165.

382 Ebd.

383 Ebd., S. 176.

384 Ebd., S. 159, 277.

mentalen Heldin zwischen gesellschaftlicher Ordnung und individuellem Glück beobachten. Während es Laura gelingt, ihre leidenschaftliche Liebe zum Erbprinzen zu sublimieren, unterliegt Claire jedoch letztlich im Kampf um ihre Standhaftigkeit. Anhand der erotisch-leidenschaftlichen Dynamik, Claires zärtlicher Zuneigung und Achtung für M. d'Albe sowie Frédéric's Andeutungen zu seinem Suizid nach Claires Tod, tritt der sentimentale Konflikt in *Claire d'Albe* um einiges intensiver und dramatischer zutage als in *Liebe und Trennung*. Wendet man den Blick nun auf *Laure d'Estell* fällt auf, dass der sentimentale Grundkonflikt hier weniger direkt sichtbar wird als in den zuvor betrachteten Romanen. Die Handlung setzt ein, nachdem Laure d'Estell, junge Mutter und kürzlich verwitwet, gerade bei ihrer Schwiegermutter Mme de Varannes angekommen ist. Die Ausgangslage ist weniger eindeutig als in den zwei vorigen präsentierten Beispielen, da Laure einerseits den Status der verwitweten Frau innehat, die um ihren verstorbenen Ehemann trauert (und der gesellschaftlichen Ordnung gemäß öffentlich trauern *muss*) und andererseits eine Freiheit erfährt, die Claire und Laura nicht gegeben ist. Laure kann im Gegensatz zu den anderen, hier präsentierten sentimental Heldinnen, selbst entscheiden, ob sie in Zukunft wieder heiraten will oder nicht. Ihr innerer Konflikt wird nicht durch eine bestehende Konvenienzehe generiert, sondern durch die moralische Verpflichtung, das Andenken ihres verstorbenen Ehemanns zu wahren. Auf diese Weise gerät Laure ebenfalls in die Position zwischen zwei moralischen Imperativen. Die Handlung in *Laure d'Estell* folgt in ihren Grundlinien der Dynamik, die durch Annäherung und Distanzierung zwischen Laure und James entsteht, bis die dramatischen Höhepunkte der Handlung erreicht werden. Diese sind für die Leserinnen und Leser wie im Falle von *Liebe und Trennung* und *Claire d'Albe* vorhersehbar, auch wenn die Gewissheit über James' Bluttat an Henri erst vorliegt, nachdem die gegenseitige Anziehung zwischen Laure und James etabliert ist. Im Laufe der Handlung baut sich eine zugleich emotionale und erotische Spannung zwischen Laure und James auf, wobei Laure ähnlich wie Claire zunächst jedes persönliche Interesse an James abstreitet.³⁸⁵ Sie beteuert ferner im vielsagenden Konjunktiv, dass sie, selbst wenn ihr Herz frei wäre, James nicht kennenlernen wollen würde, obwohl sie seine »imposante beauté« durchaus wahrnimmt: »Ce qu'il y a de certain, c'est que si mon cœur était libre comme le sien, il serait peu touché de l'imposante beauté de sir James Drymer. Son regard a quelque chose de sinistre, et son aspect n'inspire ni confiance ni désir de le connaître.«³⁸⁶ Bereits durch dieses erste Treffen wird der folgende Handlungsablauf angedeutet. Beide Protagonisten sind ganz offensichtlich aneinander interessiert, gerade weil sie dieses Interesse jeweils leugnen. »Quelque chose de

385 Gay 1864, S. 14.

386 Ebd., S. 14f.

sinistre« steht jedoch bereits an diesem Punkt zwischen ihnen, woraus der Leser schließt, dass James' Vergangenheit in einer problematischen Weise mit Laures Vergangenheit zusammenhängt. Die Aussage bezüglich ihres Desinteresses an James wird in den nächsten Briefen wie erwartet dementiert. So berichtet Laure ihrer Briefpartnerin ausführlich jedes kleine Detail von jeder Spekulation, die sie über James in Erfahrung bringen konnte. Im Anschluss an das nächste Treffen gesteht Laure bereits, dass James sie auf eine Weise neugierig macht, die sie zuvor nicht kannte: »[...] j'avoue qu'il m'inspire une certaine curiosité qui m'était inconnue [...].«³⁸⁷ Im selben Atemzug erfindet sie jedoch einen gesellschafts-tauglichen Grund für ihre Neugierde, durch den sie die Anziehung, die James auf sie ausübt, verallgemeinert.³⁸⁸ Ähnlich wie in *Claire d'Albe* wird dem Leser durch das gleichzeitige Wachsen und Verneinen der emotionalen und erotischen Spannung zwischen Laure und James Genuss bereitet, der mit jeder weiteren Annäherung der sentimental Protagonisten gesteigert wird.³⁸⁹ Durch Laures dunkle Vorahnungen und James' Andeutungen werden die Leserinnen und Leser auf den dramatischen Höhepunkt der Handlung vorbereitet:

[...] les paroles de sir James m'avaient anéantie, elles semblaient prédire un malheur dont je devais être cause, et j'en fus effrayé. Explique-moi, ma Juliette, comment il se peut que chaque mot prononcé par cet homme, vienne aussitôt retentir à mon cœur et le livrer à de sinistres idées.³⁹⁰

James weicht Laure im Laufe der Handlung immer wieder aus, wodurch die Intensität der emotionalen und erotischen Entladung während des Wiedersehens, ähnlich wie bei *Claire d'Albe* und *Liebe und Trennung*, gesteigert wird. So findet das leidenschaftliche Treffen genau an dem Punkt statt, an dem Laure den Himmel bittet, das Feuer der Liebe in ihr zu löschen, da sie überzeugt ist, James würde ihre Liebe nicht erwidern. Wie in *Liebe und Trennung* und *Claire d'Albe* geht dem emotional-erotischen Wiedersehen der Protagonisten die absolute Resignation der sentimental Helden voraus, sodass der dramatische Kontrast zum folgenden Liebesgeständnis größtmöglich ausfällt.³⁹¹ Das ursprüngliche Hindernis, das in Laures (vermeintlicher) Verpflichtung gegenüber dem toten Henri bestand, ist an dieser Stelle durch die wahre Liebe zu James aufgehoben. Dennoch können die Liebenden kein gemeinsames Glück empfinden, da das weit größere Hindernis nicht auf Laures, sondern auf James' Seite liegt. Er stößt Laure direkt nach dem leidenschaftlichen Kuss von sich und gibt ihr einen kleinen Schlüssel, mithilfe dessen sie Zugang zu einer Kammer neben dem Grabmal

387 Ebd., S. 23.

388 Ebd.

389 Vgl. z. B. ebd., S. 52, 99, 149, 191 f, 221.

390 Ebd., S. 61. Siehe auch ebd., S. 97.

391 Vgl. ebd., S. 233 ff.

Henris erhält, in der James zuvor die Wahrheit über Henris Tod in Form der blutigen Tatwaffe verbarg. Auf den dramatischen Höhepunkt des Kusses zwischen Laure und James folgt sogleich der nächste, als Laure die Wahrheit entdeckt und schwört, James ewig als Mörder ihres Mannes zu hassen: »[...] écoute le dernier serment d'un cœur qui ne t'appartient plus. Il jure de te haïr, de t'abandonner aux remords, et de publier partout ton infamie...«³⁹² Im Anschluss bekundet Laure allerdings auch ihr Mitleid und ihren Glauben, James habe die Tat nicht aus Absicht begangen. Diese philanthropische Einstellung ist elementarer Bestandteil des Wesens der sentimentalen Heldin und darüber hinaus notwendig, um Laures Interesse an James überhaupt zu rechtfertigen.³⁹³ Die Tatsache, dass James Henri tötete steht nichtsdestotrotz als unüberwindbares Hindernis zwischen den sentimental Protagonisten. Es bringt James dazu, sich selbst mit einer Pistole auf dem Grab Henris umzubringen, während Laure drei Jahre später vor Kummer stirbt. *Laure d'Estell* präsentiert einen sentimental Basis Konflikt, der als Variation des in *Liebe und Trennung* und *Claire d'Albe* präsenten elementaren Dreieckschemas bezeichnet werden kann. Der moralische doppelte Imperativ ist vorhanden, wobei das Hindernis, das den inneren Konflikt auslöst, von der Seite der weiblichen Figur auf jene der männlichen Figur übertragen wird. Eine weitere Ausgestaltung des sentimental Basiskonflikts wird in *Agnes von Lilien* sichtbar. Zunächst fällt im Vergleich zu den zuvor betrachteten Romanen auf, dass hier nicht auf die elementare Dreieckskonstellation zwischen sentimentaler Heldin, ihrem Ehemann und einem Geliebten zurückgegriffen wird. Die Romanhandlung strukturiert sich nicht anhand des zentralen Hindernisses in Form der Konvenienzehe. Vielmehr wird das Pflichtbewusstsein der Protagonistin sowie ihr Glaube an die Liebe anhand des Durchlaufens verschiedener Tugendbewährungsproben getestet, um am Ende mit der bürgerlichen Heirat im Einklang mit der gesellschaftlich-väterlichen Ordnung belohnt zu werden. Vor diesem Hintergrund erscheint es plausibel, dass *Agnes von Lilien* als »weiblicher Bildungsroman« gelesen wird.³⁹⁴ Trotzdem bleibt die bis zum Ende des Romans verhinderte Liebe zwischen Nordheim und Agnes sowie der dadurch ausgelöste Basis Konflikt zwischen individuellem Liebesglück und gesellschaftlich-höfischer Ordnung das zentrale Element, das die Handlung des Romans strukturiert. Im Gegensatz zu den zuvor betrachteten sentimental Heldinnen ist Agnes zu Beginn der Handlung noch vollkommen frei von gesellschaftlichen Zwängen. Ihre Liebe zu Nordheim ist reine Herzensangelegenheit und nicht von Stand und Vermögen geprägt. Sie verliebt sich in ihn, ohne auch nur seinen Namen oder das Geringste über seine Herkunft zu

392 Ebd., S. 245f.

393 Ebd., S. 246.

394 Vgl. Klettke-Mengel 2017; Schneider 2009; Blinn 1999.

wissen. Als Agnes über ihre »ersten Regungen des Herzens« und zugleich indirekt über ihre erwachende Sexualität, das »Zaubergefühl der Liebe«, Auskunft gibt, nennt sie ihren Geliebten bezeichnenderweise noch »den Fremden«. ³⁹⁵ Auch Nordheim ist von Agnes offensichtlich angetan, doch steht bereits das Kennenlernen der Protagonisten unter dem Schatten des ersten Hindernisses, das sich zwischen ihre erwachende Liebe stellt. So fällt Nordheim direkt nach seinem Eintritt ins Haus ein Ring vom Finger, auf dem der Name *Amalie* eingraviert ist. Ab diesem Moment ist dem Leser klar, dass diese Figur die erste Hürde ist, die Agnes überwinden muss, um mit Nordheim glücklich zu werden. Während Agnes am Hof mit eben jener Amalie verweilt, wird mittels der Nebenfiguren über die Verbindung zwischen Nordheim und Amalie spekuliert, sodass Agnes große Zweifel entwickelt: »Ich sah nur eine licht- und formlose Dämmerung vor mir, und die Mühe, mich hindurch zu arbeiten, war das einzige, was ich bestimmt erkannte.« ³⁹⁶ Der Ausdruck »mich hindurch zu arbeiten« kann für die folgende Romanhandlung programmatisch verstanden werden. Die Leseinstanz ist darauf eingestellt, dass Agnes noch weitere schwierige Situationen zu meistern haben wird, bevor sie mit Nordheim glücklich vereint ist. Agnes gelingt es stets, ihre »schöne Seele« unter Beweis zu stellen und die Zweifel und Ängste zu überwinden bzw. zurückzustellen. ³⁹⁷ Ingeborg Klettke-Mengel unterstreicht diesen Aspekt, wenn sie schreibt: »À travers les complications extérieures et les tempêtes intérieures auxquelles elle est alors exposée, son caractère va se forger et développer une fermeté, une force et une responsabilité intérieures.« ³⁹⁸ Das Verhältnis zwischen Gräfin Amalie und Nordheim bleibt bis zur vollkommenen Aufklärung im zweiten Teil ein großes Hindernis zwischen Nordheim und Agnes. Es ist jedoch nicht die einzige Hürde, die Agnes von Nordheim trennt. Auch die »steife, altfranzösische Etikette« ³⁹⁹ und der Anstand, die am Hof des Fürsten herrschen, verhindern immer wieder Agnes' und Nordheims Annäherung, wie folgende Passage exemplarisch aufzeigt:

Wie gern hätte ich meine ganze Seele offen vor ihm dargelegt! [...] Mir dünkte, ich könne dem Drang meines Herzens nicht mehr widerstehen, müßte dem Geliebten nacheilen, und ihm sagen: ›Du bist meine süßeste heiligste Liebe!‹ Als ich mich durch Schaam [*sic!*] und Anstand gebunden fühlte, zuckte ein verwundender Schmerz gleich einem schneidenden Stahl durch meinen Busen. ⁴⁰⁰

395 Wolzogen 2005, S. 29ff.

396 Ebd., S. 83.

397 In Anlehnung an Goethes »Bekenntnisse einer schönen Seele«, dem sechsten Buch aus *Wilhelm Meisters Lehrjahre*.

398 Klettke-Mengel 2017, S. 96.

399 Wolzogen 2005, S. 49.

400 Ebd., S. 86, 92.

Aufgrund des Ausbleibens einer offenen Kommunikation des Anstands halber entstehen verschiedene Missverständnisse, die Nordheim davon überzeugen, Agnes sei an einer Verbindung mit Julius interessiert.⁴⁰¹ Der Lektüregenuss entsteht maßgeblich durch die detaillierte Innenschau auf Agnes Seelenregungen. Die Leserinnen und Leser erhalten genauestens Aufschluss darüber, wie sie ihr Leid erträgt und mit ihren Zweifeln umgeht, wodurch die pädagogisch-didaktische Ausrichtung des Romans deutlich zutage tritt. Ähnlich wie in den zuvor untersuchten Romanen wird der Leidensdruck der Protagonistin im Laufe der Handlung erhöht und explizit angekündigt.⁴⁰² Leid und Leidenschaft werden in diesem Roman jedoch nicht allein als Elemente des unausweichlichen Schicksals präsentiert, sondern auch als Möglichkeit der Seelenausbildung verstanden, wie Nordheims indirekte Replik einige Seiten später verdeutlicht: »Sollen wir den großen Anlagen der Natur mißtrauen, meine Freundin? An der Glut der Leidenschaften reift das Edelste in uns.«⁴⁰³ Anders als in *Claire d'Albe*, *Liebe und Trennung* und *Laure d'Estell* ist die Liebe der sentimental Protagonistin in *Agnes von Lilien* nicht verwerflich, sondern ganz im Gegenteil der moralische Kompass selbst, der Agnes' tugendhaften Charakter bestimmt.⁴⁰⁴ Das Einzige, was für Agnes noch wichtiger ist als ihre Liebe zu Nordheim, ist ihr Pflichtbewusstsein gegenüber ihrem Ziehvater, wie folgende Passage verdeutlicht: »Die Zufriedenheit meines Vaters in Hohenfels, war, nach der innren Regel des Rechts in meinem Gemüth der einzige feste Gesichtspunkt, nach dem sich alle meine Handlungen richteten.«⁴⁰⁵ Anhand dieses Zitats wird ersichtlich, inwiefern die väterliche Ordnung die Handlungsweise der Protagonistin determiniert. Die Verehrung für ihren Ziehvater wird wie selbstverständlich auf ihre leiblichen Eltern ausgeweitet, nachdem Agnes sie kennenlernt. Ihre enthüllte Herkunft wird neben Amalie und der Hofetikette schließlich zum dritten großen Hindernis der Liebe zwischen den sentimental Protagonisten. So sucht der Fürst unter allen Umständen die Verbindung zwischen Nordheim und Agnes zu verhindern, da sich seine Tochter, Agnes' Mutter, ihrer Zeit mit einem bürgerlichen Mann vereinte, der mit Nordheims Vater verbunden war. Der Fürst geht so weit, Agnes und ihren leiblichen Vater jeweils zu entführen, um sie zu einer Heirat mit Julius Alban statt mit Nordheim zu erpressen. In dem Moment, wo Agnes widerwillig zum Altar schreitet und sich darauf vorbereitet, einen anderen als Nordheim zu heiraten, erfährt sie einen moralischen Zwiespalt, der sich mit jenen der zuvor betrachteten sentimental Heldinnen vergleichen lässt. Einerseits fühlt sie sich ihren Eltern, d. h. der väterlichen Ordnung und dem Fürsten

401 Vgl. ebd., S. 66ff, 96–100.

402 Ebd., S. 85.

403 Ebd., S. 87.

404 Ebd., S. 239.

405 Ebd., S. 197.

verpflichtet, andererseits erscheint es ihr unmöglich, entgegen ihrer wahren Gefühle zu handeln: »Es schmerzte mich, daß die guten Seelen Erwartungen schöpften, denen mein Innerstes widersprach.«⁴⁰⁶ Aus Pflichtbewusstsein und dem Willen, der väterlichen Ordnung zu gehorchen, nimmt sie das größte vorstellbare Opfer in Kauf und entsagt Nordheim. Agnes beweist, dass sie bereit ist, für das Allgemeinwohl ihr individuelles Liebesglück zu opfern, was den Fürsten milde stimmt. Eine interessante Parallele zur Dynamik des Handlungsablaufs der anderen Romane wird hinsichtlich des dramatisch-emotionalen Höhepunktes erkennbar. So geht der Entladung der Gefühle zwischen Agnes und Nordheim die absolute Resignation der sentimental Helden voraus, wie folgendes Zitat belegt:

Leben Sie wohl, sagte ich mit tiefer Bewegung, und bewahren Sie das Bild eines Wesens, welches Ihnen angehörte, rein im Andenken. Jetzt lassen Sie mich meinen Verhältnissen, meinen Pflichten ruhig folgen. – Nordheim lag zu meinen Füßen. Ist es möglich! rief er, ich bin der Glückliche! Von Ihnen geliebt! [...] Von nun an lebe ich nur für Sie. [...] Ich hatte keine Worte, meine Sinne waren verwirrt, ich zog Nordheim zu mir auf, seine Arme umfaßten mich, und unsre Lippen berührten sich.⁴⁰⁷

Durch den Kontrast zwischen der Resignation und der darauffolgenden Erfüllung der Hoffnungen und Wünsche wird der Genussmoment für den Leser am effizientesten ausgestaltet. *Agnes von Lilien* sticht angesichts des glücklichen Endes, der Bildungsromantendenz und der abenteuerlichen Anklänge (es findet eine Entführung mit Verfolgungsjagd statt⁴⁰⁸) aus der Reihe der anderen hier untersuchten Romane hervor. Dennoch ist sein Platz in dieser Analyse gerechtfertigt, da er eine wichtige Facette des sentimental Romans repräsentiert, die unter dem Stichwort »bürgerliches Ideal« gefasst werden kann. Die Romanhandlung wird von den gesellschaftlich-familiären Hindernissen zwischen Nordheim und Agnes strukturiert und durch den inneren Konflikt der Heldin für den Leser interessant. Noch auffälliger als bei den zuvor betrachteten Romanen wird die Priorität in *Agnes von Lilien* stets auf die Gesellschaft im Sinne der väterlichen Ordnung gesetzt, während die Protagonisten bereit sind, individuelle Wünsche aus Pflichtgefühl zu opfern. Die Titelheldin drückt dies folgendermaßen aus: »Unser Wesen scheint so sehr auf eine nothwendige Harmonie mit der uns umgebenden Welt berechnet zu seyn, daß ein gewisses klares Gefühl des Daseyns uns doch einzig aus dieser zuwächst.«⁴⁰⁹ Das »klare Gefühl des Daseyns« kann also nur entstehen, solange das Individuum seinen Platz in der Welt, ergo der väterlichen Ordnung findet. Agnes ist bereit, alles für die »nothwendige

406 Ebd., S. 250f.

407 Ebd., S. 132.

408 Siehe ebd., S. 129, 136f.

409 Ebd., S. 257.

Harmonie« zu opfern und denkt selbst an den gefühlskalten Fürsten mit Wehmut und Verehrung zurück.⁴¹⁰ Alles in allem liegt der Handlungsstruktur des Romans der sentimentale Basiskonflikt zugrunde, der im Inneren der Protagonistin ausgehandelt und über ihren Körper entschieden wird. Diese grundsätzliche Handlungsorganisation von einer wahren Liebe, konkret gesellschaftlich-familiären Hindernissen und dem inneren Basiskonflikt zwischen individuellem Glück und gesellschaftlicher Pflicht strukturiert in mehr oder weniger evidenter Weise alle sentimental Romane.⁴¹¹ Ellen Constans Vorschlag, die elementare Handlungsstruktur des sentimental Romans anhand des Dreiphasenmodells »die Protagonisten lernen sich kennen – die Liebe entwickelt sich – das Dilemma wird gelöst«⁴¹² zu beschreiben, vernachlässigt die konstitutive Bedeutung des Hindernisses im sentimental Plot. Es ist als *Movens* der sentimental Handlung nicht wegzudenken und in jedem sentimental Roman vorhanden. So ist die Liebe entweder ein moralisches Problem, da die Protagonistin durch eine Ehe gebunden ist oder die Liebe ist moralisch unproblematisch, wird jedoch von familiären Hintergründen und der gesellschaftlichen Etikette verhindert. Stets trifft das vermeintlich einzigartige und schicksalhafte Liebesgefühl im Laufe der Romanhandlung auf die Unmöglichkeit seiner Realisierung, selbst wenn diese Unmöglichkeit wie bei *Agnes von Lilien* am Ende überwunden wird. Allein mittels des Hindernisses kann eine moralische Reflexion sowie der daraus resultierende emotionale Effekt bei den Figuren, ebenso wie bei der Leseinstanz, herausgebildet werden. Der ungetrübte Ausdruck der Liebe ohne jegliches Hindernis, an dem er sich brechen und beweisen kann, muss im Rahmen des sentimental Romans notgedrungen ins Leere laufen. Ohne Hindernisse gäbe es im sentimental Roman schlicht keinen dramatischen Handlungsverlauf, womit das Interesse einer Lektüre vollständig getilgt würde.⁴¹³ Es sind denn auch die Hindernisse, welche die sentimental Helden im Überwältigungsakt zu Verkörperungen von moralischer Vernunft und tätiger Tugend werden lassen – auch wenn sie dafür nicht selten ihr Leben geben müssen. Das von Rousseau

410 Ebd., S. 259.

411 Dies wird im Kapitel »Gli Ostacoli« von Silvia Lorusso Arbeit *Matrimonio o morte – Saggio sul romanzo sentimentale francese (1799–1830)* besonders deutlich, vgl. Lorusso 2005, S. 72–116.

412 Die Liebenden lernen sich kennen, ihre Liebe entwickelt sich, das Ende wird präsentiert, vgl. Constans 1999, S. 18f.

413 Hinsichtlich der Funktion des Hindernisses als essentielles Element der Handlungsorganisation im sentimental Roman lässt sich der Bezug zu Propps Arbeit zur Morphologie des Märchens herstellen. Propp macht die Entwicklung der Erzählung in Bezug auf das russische Volksmädchen maßgeblich an den Funktionspaaren »Kampf – Sieg« und »schwere Aufgabe – Lösung derselben« fest. Die Funktion der Prüfung des Helden anhand von Hindernissen wird zur wahren dramatischen Triebkraft der Erzählung, siehe Propp 1972, S. 100 und Greimas 1971, S. 191.

geprägte Prinzip der Perfektibilität der Menschheit wird im sentimental Roman somit erst deutlich erkennbar, wenn es sich in der Konfrontation mit dem Hindernis herausbildet. Starobinski bringt dies auf den Punkt, wenn er schreibt: »La réflexion naît au contact de l'obstacle.«⁴¹⁴ Das Hindernis erfüllt darüber jedoch noch eine weitere wichtige Funktion, da sich das Verliebtheitsgefühl der Protagonisten an ihm in idealischer Abstraktion regelrecht anstauen kann, bis das emotionale Fass im dramatischen Moment zum Überlaufen kommt. Denis de Rougemont spricht diesbezüglich von einem unbewusst *gewollten* äußeren Hindernis, welches zu einem funktionalen inneren Hindernis wird, das die Leidenschaft immer wieder aufs Neue entfacht: »Il s'agit donc toujours de ramener la fatalité extérieure à une fatalité interne, librement assumée par les amants.«⁴¹⁵ Helga Gallas hebt diesen Aspekt bezüglich *La Nouvelle Héloïse* hervor, wenn sie schreibt:

Nach einer Phase des uneingeschränkten Zusammenseins bauen sich Julie und St. Preux ihre Hindernisse selbst auf [...]. Solange Hindernisse aufgerichtet sind, bleibt die Liebe erhalten, und sie glüht in einem heiligen Feuer, das sie adelt und unverwechselbar macht; sind die Hindernisse gefallen, schwindet die Liebe, und zurück bleiben Gefühle, die das Fräulein von Etange mit jeder Stallmagd teilt.⁴¹⁶

Vor diesem Hintergrund wird nachvollziehbar, warum ein gemeinsames Durchbrennen oder eine Scheidung und Neuverheiratung für die sentimental Protagonisten in der Regel keine Optionen sind. Die glückliche Liebe der Protagonisten wird nicht nur durch äußere, gesellschaftliche Umstände verhindert, sondern gleichzeitig durch ihre inhärente Fatalität. »L'amour se nourrit de son impossibilité« schreibt Chantal Thomas treffend in ihrer *Préface* zu Claudine Guérin de Tencins *Mémoires du comte de Comminge* (1735).⁴¹⁷ Die sentimental Protagonisten lieben paradoxerweise nicht primär den unerreichbaren oder verbotenen Partner, sondern vor allem die Sehnsucht und den Schmerz, welche durch die Nichterfüllung der Leidenschaft ausgelöst werden. Lauras folgende Aussage aus *Liebe und Trennung* verdeutlicht diesen Aspekt: »Deine Laura, mein Geliebter! hat schwach und vergebens gegen den Kummer gekämpft, der sie tötete. Ach sie konnte nichts, als lieben, und sterben, und im Tode noch liebt sie ihren Schmerz, und den, der ihn veranlaßte.«⁴¹⁸ Selbst in *Agnes von Lilien* wird auf inhärenten Schmerz der Liebe verwiesen, wenn Agnes sagt: »Unendlich ist der Schmerz der Liebe, weil sie selbst ein Verlangen nach dem Unendlichen

414 Starobinski 1971, S. 261.

415 Rougemont 1972, S. 47.

416 Gallas 1990, S. 69.

417 Thomas, C. 1996, S. 9.

418 Ahlefeld 1798, S. 273. Vgl. hierzu auch Mereau 1996a, S. 158: »Wohin sind die lieblichen Bilder, die himmlischen Träume, geliebte Schmerzen?«

ist.«⁴¹⁹ Auch Brigitte Louichon unterstreicht diesen Aspekt durch die folgende Aussage: »[...] le culte d'amour devient un culte de la douleur.«⁴²⁰ Die Fatalität der leidenschaftlichen Liebe kann im sentimental Roman einzig durch den Verlust des voll individualisierten Einzigartigkeitsanspruches in der bürgerlichen Ehe aufgehoben werden. Die Liebe der sentimental Protagonisten kann zwar das Fundament einer glücklichen Ehe werden, jedoch legt sie damit ihre herausragende leidenschaftlich-erotische Form ab und wird schlicht zur bürgerlichen Institution.⁴²¹ Auf diese Weise wird die Leseinstanz zwar mit einem glücklichen Ende »belohnt«, doch muss sie es mit dem Verzicht auf die Vorstellung einer außergewöhnlichen, fatalen und ewig leidenschaftlich brennenden Liebe bezahlen. Der sentimentale Basiskonflikt zwischen individuellem Glück und gesellschaftlicher Ordnung problematisiert auf metatextlicher Ebene gleichzeitig auch den übergeordneten Konflikt der individuellen Positionierung innerhalb der hybriden postrevolutionären Gesellschaftsordnung, »for the tensions at stake in sentimentality are both a source and a synecdoche of contemporary social devastation.«⁴²² Es fällt auf, dass in den hier betrachteten Romanen ein idealisiertes Bild der bürgerlichen, nicht-höfischen Gesellschaft entworfen wird, die aus empfindsamen und moralisch einwandfreien Individuen besteht, die ihr individuelles Glück dem Allgemeinwohl unterzuordnen wissen und durch Bescheidenheit und Wohltätigkeit eine homogene und sichere soziale Ordnung etablieren – und für sie letztlich sogar ihr Leben geben. Michael Bernsen verdeutlicht diesen Aspekt, wenn er schreibt: »Le roman sentimental du siècle des Lumières devient ainsi une arme idéologique dans la lutte contre la civilisation aristocratique du siècle classique.«⁴²³ In allen vier untersuchten Romanen erweist sich diese Aussage als zutreffend. So werden in *Liebe und Trennung* und *Agnes von Lilien* Fürsten dargestellt, die herrschsüchtig, egoistisch und verschwenderisch sind, während die sentimental Protagonisten, seien sie auch adeliger Herkunft, die bürgerlichen Ideale von Wohltätigkeit, Arbeitsamkeit, Häuslichkeit und Bescheidenheit verkörpern:

Einfach und still war mein Leben; in der sparsamen Häuslichkeit unsers kleinen Hofwuchs ich unbemerkt auf, nur geliebt von wenigen, die mich genau kannten.⁴²⁴

Wenn mich nicht häusliche Geschäfte abriefen, war ich größtentheils in einem Kabinet [...]. Da mein Vater nie in eine gewisse Leere und Unbedeutenheit des Daseyns versank,

419 Wolzogen 2005, S. 121.

420 Louichon 2009, S. 143.

421 Vgl. Luhmann 2015, S. 124ff. Vgl. zum vermeintlichen Ausschluss von Ehe und sinnlichem Begehren auch Trepp 2000, S. 32 und Gallas 1990, S. 70.

422 Cohen 1999, S. 71.

423 Bernsen 2015, S. 48.

424 Ahlefeld 1798, S. 34.

so lernte ich sie auch nicht kennen; ich lebte in einem Cirkel stiller Geschäftigkeit [...].⁴²⁵

In *Laure d'Estell* hingegen ist es die Schwiegermutter, Madame de Varannes, die der alten Ordnung und dem aristokratischen Prunk nachhängt, wodurch sie lächerlich veraltet und borniert erscheint, während Laure bescheiden und modern aufgeklärt wirkt.⁴²⁶ Letztere schickt ihre Tochter nicht ins *couvent*, sondern auf eine »*école générale pour tous les enfants du pays*«, wo sie »à la Jean-Jacques« erzogen wird.⁴²⁷ In *Claire d'Albe* wird die Aristokratie vollständig ausgeklammert und das Wort »*titre*« erscheint bezeichnenderweise allein in Verbindung mit dem Wort »*mère*«. ⁴²⁸ M. d'Albe ist kein egoistischer Fürst, sondern ein erfolgreicher, wohlhabender und wohlthätiger Unternehmer, der sich insbesondere durch seine noble Seele auszeichnet.⁴²⁹ Im sentimentalen Roman läuft die Noblesse der Seele der *noblesse d'épée* und der *noblesse de robe* endgültig den Rang ab. Die Bürgerlichkeit wird unterschwellig als utopischer gesellschaftlicher Raum des Friedens und des allgemeinen Wohlstands präsentiert, in dem die Folgen der Revolutionsunruhen und des *terreurs* ausgeblendet werden. An dieser Stelle muss der Vollständigkeit halber angemerkt werden, dass es besonders in Frankreich einige sentimentale Romane gibt, die im Gegensatz dazu eine Art nostalgische Rückblende auf das *Ancien Régime* entwerfen. In ihnen wird die Französische Revolution nicht nur vollständig ausgeblendet, sondern regelrecht negiert. Brigitte Louichon klassifiziert sie treffend als »romans dans lesquels la Révolution ne peut pas avoir eu lieu«. ⁴³⁰ In Anlehnung an galante Romane wie vor allem Marie-Madeleine de Lafayettes *La Princesse de Clèves* wird hier eine glanzvolle höfische Welt entworfen, im Rahmen derer die sentimental Protagonisten ihre Liebe für einander entdecken. Paradigmatische Beispiele sind *Adèle de Sénange* (1794) von Adélaïde de Souza, *Mademoiselle de Clermont* (1802), *La Duchesse de la Vallière* (1804) und *Les Chevaliers du cygne* (1805) von Félicité de Genlis sowie der zwei Jahrzehnte später erschienene Roman *Edouard* (1825) von Claire de Duras. Vor dem Hintergrund der antifranzösischen Prägung der deutschen Postrevolutionszeit überrascht es wenig, dass sich dieser idealisierte Bezug auf das *Ancien Régime* im deutschsprachigen sentimental Roman nicht in vergleichbarer Form finden lässt. Zwar werden auch aristokratische Figuren präsentiert, doch wird die höfische Gesellschaft im Sinne der »steifen, altfranzösische Etikette«, wie es in *Agnes von Lilien* heißt, stets negativ dargestellt. Es wird

425 Wolzogen 2005, S. 13, 23.

426 Gay 1864, S. 5.

427 Ebd., S. 80, 160.

428 Cottin 1805, S. 25, 34.

429 Ebd., S. 9.

430 Louichon 2009, S. 213f.

eindeutig einer Gesellschaftsform der Vorzug gegeben, die sich den Idealen der Bürgerlichkeit annähert. Im Rahmen des literarischen Entwurfs einer friedlichen und von bürgerlichen Idealen geprägten Gesellschaft kann die Ausblendung der politischen Unruhen *ex negativo* als indirekte Bezugnahme aufgefasst werden. Auf diese Weise wird die soziopolitische Dimension des semantisch-dynamischen Prinzips der »Selektion«, d. h. der Positionierung und impliziten Bewertung von Handlungselementen im Roman deutlich.⁴³¹ Der bekannteste und meistdiskutierte sentimentale Roman, der die Frage nach einer historischen Bezugnahme bzw. der Verweigerung dieser Bezugnahme aufwirft, ist zweifelsohne Germaine de Staëls *Delphine*, dessen Handlung während der Französischen Revolution einsetzt.⁴³² Im Laufe dieser Arbeit wird die Bezugnahme späterer sentimentaler Romane auf zeitgenössische sozialpolitische Problematiken noch genauer untersucht. Die tränenreichen, dramatischen Handlungen der sentimental Romane um die Jahrhundertwende werden im Laufe des 19. Jahrhunderts – besonders in Frankreich – nicht selten als Bewältigung der Trauer und Fassungslosigkeit ob der Folgen der Revolution verstanden, wie Victor-Donatien de Musset-Pathays folgender Kommentar im Rahmen einer Romanrezension veranschaulicht:

Mais du moment où un bon mot conduit à l'échafaud, le nombre de plaisants diminua, on cessa de chanter. Notre littérature s'est ressentie et se ressent encore de ce changement. Et comme il arriva que presque personne n'eût quelque perte à pleurer, il fut difficile de se distraire: et si l'on prit la plume, ce fut pour se livrer à la tristesse dont on était affecté. De-là ces longs drames larmoyans, ces romans *noirs*, ces cavernes, ces mystères, ces souterrains ténébreux, produits éphémères d'une imagination épouvantée.⁴³³

Die sentimental Romane richten sich, genau wie die besonders im ersten Jahrzehnt des 19. Jahrhunderts noch sehr populären Schauerromane, an das zeitgenössische Publikum, das die Revolution miterlebt hat.⁴³⁴ Brigitte Louichon erkennt vor diesem Hintergrund eine Funktionsweise des sentimental Romans die darin besteht, den Leser durch das große Leid der Protagonisten von der unruhigen und harten Realität abzulenken.⁴³⁵ Germaine de Staël schreibt 1794 in ihrer Vorrede zum Romanfragment *Zulma* passenderweise ganz explizit: »J'ai consenti à laisser imprimer cette épiode, où l'on a trouvé de l'intérêt pour distraire un instant par le tableau d'une passion vraie de toutes les fureurs

431 Vgl. Gutenberg 2004, S. 103 f.

432 Vgl. hierzu etwa Seth 2017, S. xvi–xxxix und Omacini 2012, S. 241–251, hier besonders S. 244 f.

433 Musset-Pathay 1803/10, S. 295.

434 Vgl. hierzu Kammler 1992, S. 120. Zum *roman noir* siehe etwa Astbury 2010, hier besonders S. 131–146.

435 Vgl. Louichon 2009, S. 295.

politiques.«⁴³⁶ Ein mit »A.« unterzeichneter, wahrscheinlich von Étienne Aignan stammender Kommentar zu einer Neuausgabe von Sophie Cottins und Marie-Jeanne Riccobonis *Œuvres complètes* aus dem Jahr 1818, hebt die Evasionsfunktion des sentimentalen Romans ebenfalls hervor:

Il est aisé de reconnaître, à l'ardeur brûlante de celle-ci [Sophie Cottin], et aux catastrophes dans lesquelles on la voit se complaire, qu'elle écrivait en des temps malheureux, lorsque le bouleversement de la société, les terribles agitations de la vie, et le continuel danger de la perdre exaltaient encore dans les jeunes gens l'orageuse passion de l'amour, comme s'ils eussent été avides de dissiper, en quelques délicieux accès de fièvre, une existence qu'ils avaient sans cesse à disputer aux échafauds.⁴³⁷

Der sentimentale Basiskonflikt zwischen individueller Freiheit und Allgemeinwohl kann zwischen den Zeilen als Positionierungsversuch in einer noch zu formenden Gesellschaft verstanden werden. Nach den Revolutionsunruhen und der politischen Desillusion in Frankreich, aber auch im deutschsprachigen Raum, entsteht der Wunsch nach einem neuen, sicheren und nationalen Gesellschaftsmodell, in dem bürgerliche Ideale die überholten höfisch-aristokratischen Normen ersetzen. Die Liebe wird gleichzeitig zur ultimativen, individuellen Selbsterfahrung erhoben.⁴³⁸ Zugespitzt formuliert kann der Basiskonflikt der Handlung des sentimentalen Romans um 1800 in Frankreich und im Römisch-Deutschen Reich als Positionierung zugunsten einer bürgerlich geprägten Gesellschaftsreform in individualisierter und stark dramatisierter Ausformulierung interpretiert werden.⁴³⁹ Auf diese Weise wird ersichtlich, inwiefern sich auch vermeintlich realitätsferne sentimentale Romane auf das direkte Zeitgeschehen beziehen. Der Basiskonflikt, der sich im sentimental Mikrokosmos der zumeist weiblichen Figuren ausformt, kann auf die Makrostruktur der Gesellschaft übertragen werden. Margaret Cohen drückt diesen Aspekt wie folgt aus: »[...] French sentimental novels use female protagonists to give private relations their maximum collective resonance.«⁴⁴⁰ Resümierend kann an dieser Stelle festgehalten werden, dass sentimentale Romane einen stärkeren gesellschaftlichen Bezug aufweisen, als gemeinhin angenommen wird. So wird durch die Idealisierung bürgerlicher Tugenden wie Bescheidenheit, Sparsamkeit, Wohltätigkeit, Redlichkeit sowie die Bereitschaft, seine individuellen Wünsche für das Allgemeinwohl aufzugeben, letztlich sowohl in Frankreich als auch im Römisch-Deutschen Reich der Entwurf einer postrevolutionären Gesellschaftsreform erkennbar.

436 Staël 1794, S. viii.

437 Aignan 1819/7, S. 14.

438 Vgl. Trepp 2000, S. 28.

439 Vgl. zu diesem Aspekt Bercegol 2015b, S. 40.

440 Cohen 1999, S. 47.

2.2.1.2. Die Figurenkonstellation und das aktantielle Modell

Im Folgenden werden die handelnden Figuren der vier ausgewählten Romane untersucht, um einerseits ihren funktionellen Gehalt als Aktant in Anlehnung an Propps und Greimas' Überlegungen zur formalistischen Textanalyse freizulegen und andererseits Aufschlüsse über die im Text sichtbar werdenden Geschlechterrollenbilder und Vorstellungen zu familiären und gesellschaftlichen Strukturen zu erhalten. An dieser Stelle ist der methodologische Bezug zu Propps *Morphologie des Märchens* und Greimas' *Strukturaler Semantik* hilfreich. So unterstreicht Propp in seiner Arbeit zunächst, dass die Namen und Attribute der handelnden Figuren in der Erzählung zwar variieren, ihre Aktionen bzw. Funktionen jedoch konstant bleiben. Er etabliert für das russische Volksmärchen beispielsweise genau 31 solcher Funktionen.⁴⁴¹ Greimas schlägt in seiner Arbeit zur strukturalen Semantik in Anlehnung an Propp anschließend ein reduziertes und dadurch allgemeineres aktantielles Modell vor, das für eine größere Anzahl von »Beschreibungen mythischer Mikro-Universen«⁴⁴² brauchbar ist. Sein »mythisches Aktanten-Modell«⁴⁴³ ist für den sentimental Roman zwar nicht anwendbar, weil der Synkretismus aus den Aktanten Subjekt/Objekt und Adressant/Adressat⁴⁴⁴ die Fokussierung auf das Objekt des Begehrens als gleichzeitiges Objekt der Kommunikation zwischen Adressant und Adressat hinfällig werden lässt. Greimas' methodologisches Vorgehen, das in der Reduktion und Variation von Propps Modell besteht, ist für die formalistische Analysearbeit am sentimental Roman gleichwohl zielführend. Im Unterschied zum sogenannten realistischen oder naturalistischen Roman und vor allem im Kontrast zum von Propp analysierten russischen Volksmärchen weist der sentimentale Roman ein relativ begrenztes Repertoire von Figuren-Funktionen auf. Die stereotype Kontinuität des aktantiellen Modells wird im sentimental Roman um 1800 jedoch bereits immer häufiger aufgebrochen und individualisiert, wie die vorliegende Arbeit im Folgenden aufzeigt. Vorerst soll nun die Figurenkonstellation der vorliegenden repräsentativen Romane einerseits auf Basis der Funktionen der handelnden Figuren und andererseits hinsichtlich ihrer sich auffällig wiederholenden Attribute und deren symbolischer Aussagekraft analysiert werden. Da im sentimental Roman, anders als beim von Propp analysierten Volksmärchen, die Funktionen der Figuren in den meisten Fällen mit den wenigen handelnden Figuren selbst kongruent sind, kann die Zusammenführung der formalistischen Analyse des aktantiellen Modells mit der Betrachtung der Attribute der Figuren selbst gerechtfertigt werden. Auf diese Weise soll eine reine kata-

441 Vgl. Propp 1972, S. 25 f, 65.

442 Greimas 1971, S. 178.

443 Ebd., S. 165.

444 Siehe ebd., S. 162.

logartige Auflistung von Beispielen vermieden werden. Stattdessen sollen die grundlegenden Strukturen der Handlungsorganisation der vorliegenden Romane in Anknüpfung an die vorigen Erkenntnisse zum Basiskonflikt nun anhand der Figuren, ihrer Funktionen und Attribute weiter erforscht werden.

*Die verkörperte Tugend: die sentimentale Heldin*⁴⁴⁵

Die Figur der sentimental Heldin ist eine Konstruktion aus sozialen Denkkonstruktionen, individuellen Wünschen und Vorbild. Zunächst fällt auf, dass sie zugleich erzählendes Subjekt und Adressat bzw. begehrtes Objekt und Adressant ist. Hier wird der angesprochene Synkretismus der elementaren Aktanten Subjekt/Objekt und Adressant/Adressat sinnfällig, der bezeichnend für »Erzählungen einer banalen Liebesgeschichte«⁴⁴⁶ ist: »Die vier Aktanten sind – symmetrisch und umgekehrt – vorhanden, jedoch in der Gestalt von zwei Akteuren synkretisiert.«⁴⁴⁷ Es lässt sich darüber hinaus feststellen, dass die sentimental Heldinnen der hier ausgewählten Romane dazu tendieren, sich selbst als Objekt zu präsentieren, selbst wenn sie in diesen Momenten eindeutig die Funktion des Aktantenpaares Subjekt/Adressant erfüllen, wie folgende Beispiele veranschaulichen:

Dieß war das Loos Deiner Laura [...].⁴⁴⁸

O möchte ihm ein Traum das reine unentwehte Bild der armen Agnes zeigen!⁴⁴⁹

[...] pleure ta Claire, elle a cessé d'exister.⁴⁵⁰

[...] plains ta pauvre Laure; mais ne cesse pas de l'aimer autant qu'elle t'aime.⁴⁵¹

Dieses auffällige stilistische Mittel führt zu einer Autodistanzierung und Objektwerdung der Figur gegenüber sich selbst, wodurch ihre Machtlosigkeit angesichts ihres bemitleidenswerten und unausweichlichen Schicksals akzentuiert wird. Betrachtet man die Figur vor dem Hintergrund der Handlungsorganisation der Romane fällt auf, dass sich die sentimentale Heldin durch eine bisweilen exzessive »passivité consentante«⁴⁵² auszeichnet. Der Handlungsablauf wird von ihr viel eher *erlitten* als gestaltet, womit sie der Geschlechtscharaktertheorie Rousseaus entspricht: »[...] il faut nécessairement que l'un veuille et puisse; il

445 Der Begriff »Heldin« wird hier im Sinne von »Protagonistin« gebraucht. Zur Debatte einer Unterscheidung zwischen konventionell passiver und fremdbestimmter Heldin (*heroine*) und aktiver, selbstbestimmter Heldin (*female hero*) in der Erzählliteratur siehe etwa Gutenberg 2004, S. 100.

446 Greimas 1971, S. 162.

447 Ebd.

448 Ahlefeld 1798, S. 35, siehe auch S. 218.

449 Wolzogen 2005, S. 98.

450 Cottin 1805, S. 224, siehe auch S. 6f.

451 Gay 1864, S. 142, siehe auch S. 2, 66.

452 Starobinski 1971, S. 114.

suffit que l'autre resiste peu.«⁴⁵³ Sie nimmt den hybriden Status eines schreibenden und fühlenden Subjekts an, das gleichzeitig als Objekt seiner eigenen Liebesgeschichte konstituiert zu sein scheint. Auf diese Weise erscheint sie in den Augen des Briefpartners bzw. der Leseinstanz als beklagenswerter, der Vorhersehung unterworfenen Spielball der Leidenschaften und der gesellschaftlichen Konventionen. Diese erste Beobachtung ist bedeutsam, da anhand der Erregung von Mitleid und Empathie die Voraussetzung für die essentielle Identifikations- und Vorbildfunktion der Figur realisiert wird. Um diese Vorbildfunktion genauer zu erläutern, werden im Folgenden die wichtigsten Kennzeichen der sentimental Heldinnen der vier vorliegenden Romane hinsichtlich ihrer Bedeutung für das damalige Frauenbild analysiert. Was die sentimentale Heldin in ihren Eigenschaften grundsätzlich definiert, ist ihre Fähigkeit zur bedingungslosen Liebe und ihre Selbstaufgabe in jener Tätigkeit, die der Pädagoge Karl von Raumer 1853 treffend als »Liebesdienst« bezeichnet.

Würde ein Pfarrer, der in Nachsinnen über seine Predigt versunken wäre, zu einem Todkranken gerufen; er müßte von seiner Arbeit auf der Stelle lassen und zum Kranken gehn; der amtliche Liebesdienst gieng allem Studieren vor. Dieß Beispiel leidet auf das ganze Leben der Mädchen Anwendung. [...] Man gewöhne nur die Mädchen, nach geleistem Liebesdienst sogleich zu den Büchern und zum Klavier zurückzukehren, und im Lesen und Spielen ruhig fortzufahren, als wären sie gar nicht unterbrochen worden.⁴⁵⁴

Der »Liebesdienst« der sentimental Heldin gegenüber ihrem Ehemann, ihren Eltern und ggf. ihren Kindern ist in den vier vorliegenden Romanen eine selbstverständliche Pflicht. Diese Pflicht wird von den sentimental Heldinnen als erfüllend und positiv wahrgenommen, da sie unter dem Vorzeichen der Liebe zur primären weiblichen Identitätszuweisung wird.⁴⁵⁵ Barbara Duden schreibt hierzu passenderweise, dass »die Aufgabe der Frau identisch wurde mit ihrer Selbstaufgabe.«⁴⁵⁶ Die sentimental Heldinnen der vorliegenden Romane sind jederzeit bereit, die größten Opfer für das Wohlbefinden und die Zufriedenheit ihrer Eltern, Busenfreundin, Ehemänner und Kinder zu bringen, wie Claires folgende Aussage in aller Deutlichkeit belegt: »[...] s'il m'eût été permis de sacrifier ma vie pour toi, mes enfants ou mon époux, ma mort aurait fait mon bonheur et ma gloire.«⁴⁵⁷ In dieser Hinsicht entsprechen die sentimental Heldinnen dem Frauenideal des aufstrebenden Bürgertums, im Rahmen dessen der Stellenwert der Familie, deren Zentrum sie bilden, im gesamtgesellschaftli-

453 Rousseau 1969, S. 693.

454 Raumer 1853, S. 86f.

455 Vgl. Wägenbaur 1996, S. 34.

456 Duden 1977, S. 139.

457 Cottin 1805, S. 246.

chen Kontext immer weiter steigt. Der Pädagoge und Schriftsteller Joachim Heinrich Campe spricht in seiner Abhandlung *Väterlicher Rath für meine Tochter* (1789) bezeichnenderweise vom »ehrwürdigen Beruf« aller Frauen, der männlichen Hälfte der Menschheit das Leben zu versüßen:

Ihr seid [...] geschaffen [...] um beglückende Gattinnen, bildende Mütter und weise Vorsteherinnen des innern Hauswesens zu werden; Gattinnen, die der ganzen zweiten Hälfte des menschlichen Geschlechts, der männlichen, welche die größern Beschwerden, Sorgen und Mühseligkeiten zu tragen hat, durch zärtliche Theilnehmung, Liebe, Pflege und Fürsorge das Leben versüßen sollen.⁴⁵⁸

Die Auffassung Campes geht auf Rousseaus pädagogischen Gründungstext *Émile ou De l'éducation* (1762) zurück, indem es im fünften und letzten Teil heißt:

[...] que la femme est faite spécialement pour plaire à l'homme. [...] Leur plaire, leur être utiles, se faire aimer et honorer d'eux, les élever jeunes, les soigner grands, les conseiller, les consoler, leur rendre la vie agréable et douce, voila les devoirs des femmes dans tous les tems, et ce qu'on doit leur apprendre dès leur enfance.⁴⁵⁹

Am anschaulichsten tritt die ideale weibliche Selbstaufgabe in *Agnes von Lilien* zutage, wenn Agnes sich zunächst um den Haushalt ihres Ziehvaters kümmert, dann auf sein Geheiß Amalies Gesellschafterin wird, sich als Krankenpflegerin ihrer Mutter anbietet und schließlich gar bereit ist, auf Nordheim zu verzichten, um ihren leiblichen Vater zu retten. Auch in den anderen drei Romanen kommt der »Liebesdienst« der sentimentalheldinnen zur Geltung. So nimmt Laure in *Laure d'Estell* die Erziehung ihrer Tochter selbst in die Hand und errichtet ihrem verstorbenen Mann ein fürstliches Grabmal, auf dem sie ihrer Liebe zu James Drymer später – ohne Erfolg – abschwört. Laura in *Liebe und Trennung* verzichtet angesichts ihrer Ehe mit dem Fürsten auf ihre wahre Liebe und auch Claire schickt ihren Geliebten zunächst in der Hoffnung fort, ihre Familie auf diese Weise zu retten. Verzicht und nicht-hinterfragte Selbstaufgabe im Rahmen der Ehe und der Familie sind ein essentielles Kennzeichen einer sentimentalheldin, deren Glück allein durch diesen gesellschaftlich legitimierten und eingeforderten »Liebesdienst« gewährleistet werden kann.⁴⁶⁰ Lauras und Claires folgende Aussagen verdeutlichen dies auf markante Weise:

Ach unser schönster Beruf ist ja, fremde Thränen zu trocknen, und unsre eignen zu verbergen, unter einem freundlichen Lächeln. [...] süß ist das Gefühl, wenn man am Ende seiner Laufbahn zurück sieht auf ein ganzes, langes, freudenleeres Leben, das man

458 Campe 1791, S. 14f.

459 Rousseau 1969, S. 693, 703.

460 Vgl. Kestner 2013, S. 23.

seinen Pflichten opferte. [...] – süß, sehr süß ist das Bewußtseyn, mit Verläugnung seiner selbst das Glück andrer erkaufte zu haben.⁴⁶¹

[...] car une femme qui aime son mari, compte les jours où elle a du plaisir, comme des jours ordinaires, et ceux où elle lui en fait, comme des jours de fête.⁴⁶²

Die Ehefrau ist laut Rousseau darüber hinaus das notwendige Bindeglied zwischen den Kindern und dem Vater und garantiert somit die familiäre Einheit.⁴⁶³ Ihr Platz ist unmissverständlich *hinter* dem Mann, dem sie das Leben verschönern soll und von dem sie vollkommen abhängig ist. Campe bringt diesen Aspekt überraschend unverblümt auf den Punkt und nennt die »Gewöhnung an Abhängigkeit« als wichtige Beigabe zum »würdige[n], edle[n], der ganzen Lage und Bestimmung des Weibes angemessenen Gemüthscharakter.«⁴⁶⁴ In diesem Sinne wird die materielle Abhängigkeit der Frau von ihrem Ehemann als unausweichliche Notwendigkeit akzeptiert. So erklärt Campes Erzählinstanz seiner textlichen Tochter, »dass das Geschlecht, zu dem [sie] gehör[t], nach unserer dormaligen Weltverfassung, in einem abhängigen und auf geistige sowol als körperliche Schwächung abzielenden Zustande lebt.«⁴⁶⁵ Als »Mittel zur Verbesserung jener ungünstigen Verhältnisse und zur Erreichung der weiblichen Bestimmung« schlägt Campe neben der Gewöhnung schlicht Abhärtung vor,⁴⁶⁶ wodurch deutlich wird, dass Lebensentwürfe, die von der heterosexuellen Ehe abweichen, für Frauen zu dieser Zeit nahezu undenkbar sind. Die Ehe ist bis weit ins 20. Jahrhundert hinein die einzig mögliche materielle Absicherung einer in der Gesellschaft vollkommen akzeptierten Frau, wie Simone de Beauvoir noch in *Le Deuxième Sexe* festhält: »La liberté de choix de la jeune fille a toujours été très restreinte; et le célibat – sauf aux cas exceptionnels où il revêt un caractère sacré – la ravale au rang de parasite et de paria; le mariage est son seul gagne-pain et la seule justification sociale de son existence.«⁴⁶⁷ Darüber hinaus ist die Ehe im Sinne einer legitimen Partnerschaft für die Frau zu Beginn des 19. Jahrhunderts jedoch auch der zentrale identitätssichernde und sinnstiftende Aspekt ihres Lebens, wie Germaine de Staël es 1813 in *De l'Allemagne* ausdrückt: »L'âme entière d'une femme repose sur l'attachement conjugal: lutter seule contre le sort, s'avancer vers le cercueil sans qu'un ami vous soutienne, sans qu'un ami vous regrette, c'est un isolement dont les déserts de l'Arabie ne donnent qu'une faible

461 Ahlefeld 1798, S. 224.

462 Cottin 1805, S. 18.

463 Rousseau 1969, S. 697.

464 Campe 1791, S. xix; 246.

465 Ebd., S. 19. Vgl. auch Rousseau 1969, S. 702: »[...] les femmes dépendent des hommes et par leurs desirs et par leurs besoins [...]«

466 Vgl. Campe 1791, S. 32.

467 Beauvoir 1976/2, S. 221.

idée [...].⁴⁶⁸ In *Agnes von Lilien* wird dieser Aspekt von Agnes' biologischem Vater selbst auf den Punkt gebracht, bevor er sich als solcher zu erkennen gibt: »Gott gebe dir eine glückliche Liebe, und du kannst ein vollkommenes Weib werden.«⁴⁶⁹ Die Rolle als Ehefrau beinhaltet neben der Erfüllung des Liebesdienstes überdies den absoluten Verzicht auf die Beschäftigung mit politischen und ökonomischen Themen. Dies wird durch Claires folgende Aussage besonders deutlich: »[...] le bien qu'une femme peut faire à son pays, n'est pas de s'occuper de ce qui s'y passe, ni de donner son avis sur ce qu'on y fait, mais d'y exercer le plus de vertus qu'elle peut.«⁴⁷⁰ M. d'Albe ist ganz einverstanden und fügt hinzu: »C'est aux hommes qu'appartiennent les grandes et vastes conceptions, c'est à eux à créer le gouvernement et les lois; c'est aux femmes à leur en faciliter l'exécution, en se bornant strictement aux soins qui sont de leur ressort.«⁴⁷¹ Der Ausdruck »leur ressort« bezieht sich auf das Mikrouniversum des Haushalts und der Familie, in dem die Frau ihren Liebesdienst im Kleinen erfüllt, während der Mann im weitesten Sinne als »Staatsdiener« seine Rolle im öffentlichen Raum einnimmt. Grundsätzlich gelten um 1800 in Deutschland und Frankreich alle Beschäftigungen mit dem Haushalt, wenn nicht als Dienstleistung aus Liebe, zumindest als »natürliche Tugenderzeugnisse weiblicher Natur«⁴⁷², wie es die Erzählstimme in Fanny Tarnows 1811 erschienenen sentimental Roman *Natalie, ein Beitrag zur Geschichte des weiblichen Herzens* verlauten lässt. Frauen wird eindeutig der Charakter der »servitude naturelle«⁴⁷³ zugeschrieben, der Würde und Freude verspricht, sofern sie ihr Vasallentum nur akzeptieren.⁴⁷⁴ Die vier hier betrachteten Romane zeigen denn auch sentimentale Heldinnen, die in »häuslicher Wirksamkeit«⁴⁷⁵ und stiller Freude durch Ordnungsliebe, angepasste Frömmigkeit und Sparsamkeit mit Zufriedenheit belohnt werden, oder sich nach dieser (zurück-)sehnen. In *Agnes von Lilien* wird der bürgerlich aufgeräumte Haushalt, in dem Agnes aufwächst, am Ende des Romans gar als Sinnbild für ihre ganze Person herangezogen, wodurch die regelrechte Assimilation der Frau mit dem sie umgebenden Mikrouniversum sinnfällig wird: »Aller Hausrath der stillen, einförmigen Wirthschaft, jeder Winkel des Hauses rief mir eine holde Erinnerung zurück. [...]; möchte ich bleiben wie hier alles blieb, rein, einfach und still.«⁴⁷⁶ Innenraum und Weiblichkeit bedingen

468 Staël 1968/2, S. 219.

469 Wolzogen 2005, S. 44f.

470 Cottin 1805, S. 43f.

471 Ebd.

472 Tarnow 1811, S. 133f.

473 Beauvoir 1976/2, S. 219.

474 Vgl. ebd., S. 277.

475 Tarnow 1811, S. 133f.

476 Wolzogen 2005, S. 263. Vgl. hierzu auch ebd., S. 37.

sich hier gegenseitig, wie Michaela Krug treffend formuliert: »Die bürgerliche Vorstellung vom Haus in seiner räumlichen Geschlossenheit wird übertragen auf den bürgerlichen Geschlechtscharakter der Frau.«⁴⁷⁷ Die Bezeichnungen »Frauenzimmer« und »Hausfrau« bestätigen diese Beobachtung auf eindrückliche Weise.⁴⁷⁸ Agnes' Satz ist nicht nur hinsichtlich der bloßen Wahl des Vergleichs aussagekräftig, sondern auch auf der darunter liegenden inhaltlichen Ebene bedeutsam. So wird das von Jean Starobinski in *La transparence et l'obstacle* eingehend studierte Transparenzideal einer vollkommen offenliegenden Seelenlandschaft bzw. eines Seelenhaushaltes an dieser Stelle deutlich erkennbar. Jeder Winkel des Gefühlslebens der sentimental Heldenin ist idealerweise überschaubar, geordnet und den Eltern, dem Ehemann, den Briefpartnern und schließlich dem Leser offen zugänglich. Empfindungen wie Leidenschaft, Wut, Neid, Eifersucht oder Missgunst sind ebenso zu vermeiden wie Geschmack am Luxus, Habgier und Geiz. Laura bringt dies in *Liebe und Trennung* auf den Punkt, wenn sie beteuert, sie sei für »jene goldne Mittelmäßigkeit gebohren, in der man einzig glücklich ist.«⁴⁷⁹ Auch in Karoline Auguste Fischers Roman *Die Honigmonate* (1802) wird dieser Gemeinplatz aufgegriffen, als eine der beiden weiblichen Protagonistinnen schreibt:

Alles belehrte mich, daß es auch dem besten Manne unmöglich wird, leidenschaftliche Liebe an einem Weibe zu ertragen, daß Leidenschaft und Weib, ihm eben so widrig klingt, wie Häßlichkeit und Weib, und daß, wo diese traurige Disharmonie sich findet, an kein Glück zu denken ist.⁴⁸⁰

Der Reiz einer Lektüre wird jedoch wohlgemerkt erst dann erzeugt, wenn der Seelenhaushalt der sentimental Heldenin in Unordnung oder gar völlig aus den Fugen gerät. Dies geschieht sobald ihr kostbarstes Kapital, ihre seelische und vor allem körperliche Unschuld, durch vorehelichen Beischlaf und Ehebruch bedroht wird. Es herrscht das »Modell ›Pamela«, wie Niklas Luhmann es ausdrückt: »Die Maxime ist: unberührt bleiben bis zur Hochzeit.«⁴⁸¹ Nun bedeutet Ehebruch im ausgehenden 18. Jahrhundert – und lange darüber hinaus – für die Frau etwas völlig anderes als für den Mann, wie Rousseau im letzten Teil von *Émile ou De l'éducation* erläutert: »[...] tout mari infidelle qui prive sa femme du seul prix des austères devoirs de son sexe est un homme injuste et barbare: mais la femme infidelle fait plus, elle dissout la famille, et brise tous les liens de la nature [...]«⁴⁸² Um zu vermeiden, dass die ehebrecherische Frau dem arglosen Ehe-

477 Krug 2004, S. 146.

478 Vgl. ebd.

479 Ahlefeld 1798, S. 35.

480 Fischer 1999/2, S. 81.

481 Luhmann 2015, S. 159.

482 Rousseau 1969, S. 697f.

mann gegenüber fremde Kinder als die seinen ausgibt, ist die permanente Aufsicht über das Verhalten, die Allüren und die »Instandhaltung« der Frau seitens aller Familienmitglieder und Bekannten laut Rousseau von dringender Notwendigkeit:

Il n'importe donc pas seulement que la femme soit fidelle, mais qu'elle soit jugée telle par son mari, par ses proches, par tout le monde; il importe qu'elle soit modeste, attentive, réservée, et qu'elle porte aux yeux d'autrui comme en sa propre conscience le témoignage de sa vertu [...]. De ces principes dérive [...] un motif nouveau de devoir et de convenance, qui prescrit spécialement aux femmes l'attention la plus scrupuleuse sur leur conduite, sur leurs manières, sur leur maintien.⁴⁸³

An diesem Zitat kann abgelesen werden, inwiefern Ehebruch seitens der Frau gegen Ende des 18. Jahrhunderts als die ultimative Katastrophe für die Familie und schließlich die Gesellschaft angesehen wird. Alle vier ausgewählten Romane präsentieren dementsprechend sentimentale Heldinnen, deren Unschuld und Treue zu Beginn der Handlung intakt ist, die also jungfräulich sind oder jungfräulich verheiratet wurden. Besonders greifbar wird Rousseaus Ideal der treuen – und in ihrer Treue bestätigten – Ehefrau zu Beginn von *Claire d'Albe*, wenn Claire im ersten Brief an Élise schreibt: »[...] je suis heureuse de la satisfaction de M. d'Albe; – enfin, me disait-il ce matin, j'ai acquis la plus entière sécurité sur votre attachement [...].«⁴⁸⁴ Claire und die anderen hier betrachteten sentimental Heldinnen verkörpern zu Beginn der Romane die als natürlich weiblich verstandene Unschuld und Tugend, machen sie »messbar, greifbar, fassbar« und erfüllen, ohne dass spezifische Charaktereigenschaften notwendig wären, jene Vorbildfunktion, die André Jolles als »*imitatio*« bezeichnet.⁴⁸⁵ Die Verkörperung von Unschuld nimmt besonders in *Agnes von Lilien* quasi-religiöse Züge an, da durch den titelgebenden Namen einerseits auf das griechische *ἄρνός* (keusch) und andererseits auf die religiöse Mariensymbolik der Lilie angespielt wird. Darüber hinaus kann die Lilie auch als aristokratisches Symbol verstanden werden, welches jedoch weniger auf die tatsächlich adelige Herkunft der Titelfigur anspielt, als vielmehr ihren Seelenadel versinnbildlicht. Die Unschuld der Protagonistin bildet in *Agnes von Lilien*, aber auch in den drei anderen hier betrachteten Romanen, die *conditio sine qua non* der Liebesgeschichte und gehört, genau wie die Selbstaufgabe in der Liebe, zur invariablen Identitätskonstitution der sentimental Heldin, wie Julie es in *La Nouvelle Héloïse* ausdrückt: »L'innocence et l'amour m'étoient également nécessaires [...].«⁴⁸⁶ Verliert die sentimentale Heldin einmal ihre körperliche Unschuld, ergo ihre moralische

483 Ebd. S. 698.

484 Cottin 1805, S. 2f.

485 Vgl. Jolles 1968, S. 36.

486 Rousseau 1964, S. 344 (Teil 3, Brief XVIII).

Integrität, ist ihr Tod in der Regel unausweichlich, wie es Sophie Cottins hier betrachteter Roman deutlich aufzeigt. In *La Nouvelle Héloïse* überlebt Julie zwar über längere Zeit ihren vorehelichen »Sündenfall« mit Saint-Preux, trägt jedoch ihr Leben lang die Konsequenzen davon mit sich. So schreibt sie später, als sie längst mit Wolmar verheiratet ist, an ihre Cousine: »J'ai perdu le droit de compter sur moi. [...] Je n'ose plus me fier à rien de ce que je vois ni de ce que je sens, et malgré de si longs repentirs, j'éprouve avec douleur que le poids d'une ancienne faute est un fardeau qu'il faut porter toute sa vie.«⁴⁸⁷ Die sinnlich-leidenschaftliche, illegitime Liebe wird im Gegensatz zur institutionell legitimierten Liebe von den sentimental Heldinnen explizit als Schwäche und Sünde definiert, die bemerkenswerterweise bisweilen nicht ohne Genuss oder gar unverhohlene Schwärmerei ausgekostet wird:

[...] je ne sais où poser les bornes de ma faiblesse.... J'adore Frédéric, [...] il le sait, je me plais à le lui répéter [...]. [...] oui, je t'aime avec ardeur, avec violence, [...] je jouis de l'excès d'une faiblesse qui te prouve celui de mon amour.⁴⁸⁸

...Moi, qui n'ai plus à t'offrir [...] les remords d'un cœur brûlant d'amour pour un autre! [...] pénétrée des reproches que je m'adressais, je trouvais encore du charme à parler de ma faiblesse.⁴⁸⁹

Ich habe mir ein stilles einsames Kabinett gewählt und es Wesers Andenken, und der Erinnerung meines Glücks gewidmet. Es paßt ganz in meinen schwärmerischen Plan.⁴⁹⁰

Im Gegensatz zu Claire, Laure und Laura gelingt es Agnes, ihre aufwallende Liebe und ihr Verlangen zu Nordheim direkt zu Beginn des Romans anhand der Lektüre Homers in ihrem Sinne unschädlich zu machen:

[...] als der Zauber der hohen Dichtung von mir wich, war meine Seele wie rein gebadet durch einen Strom des erhöhten Lebens. Ich liebte, aber ich liebte reiner; [...] So hörte die Liebe auf, eine Krankheit für mich zu seyn.⁴⁹¹

Auf diese Weise wird deutlich, inwiefern Agnes die »Schwäche« ihrer körperlichen Instinkte (»immer wieder fühlte ich den Druck seiner Hand aufs Neue wieder«⁴⁹²) durch intellektuelle Tätigkeit sublimiert und letztlich besiegt. Aus den angeführten Beispielen geht der ambivalente Bezug zur leidenschaftlichen Liebe als Schwäche, Sünde oder Krankheit und gleichzeitigem Genuss hervor, der die meisten sentimental Heldinnen im »combat perpétuel contre elle même«

487 Ebd., S. 499 (Teil 4, Brief XII).

488 Cottin 1805, S. 151, 158.

489 Gay 1864, S. 178.

490 Ahlefeld 1798, S. 10. Siehe auch Gay 1864, S. 134f, 165 und Ahlefeld 1798, S. 273.

491 Wolzogen 2005, S. 36f.

492 Ebd., S. 31.

auszeichnet.⁴⁹³ Der zeitgenössische Leser bzw. besonders die zeitgenössische Leserin ist maßgeblich daran interessiert, zu verfolgen, *wie* die sentimentale Heldin mit den Prüfungen, ihrem Leid und der Bedrohung oder dem Verlust ihrer moralischen Integrität umgeht. Anhand der im Roman aufgezeigten Verhaltensweisen angesichts moralischer Konflikte und seelischem Leidensdruck, kann die Leserin Rückschlüsse auf konkrete Umgangsformen innerhalb der damaligen Gesellschaft ziehen, wodurch sich die Vorbildfunktion der sentimental Heldin intensiviert. Das maßgebliche Leserinneninteresse an der sentimental Heldin wird letztlich nicht ausschließlich durch das eigentliche Liebesgefühl, sondern auch durch die dadurch entfesselte Trias von Leidenschaft, Leid und Leidensfähigkeit hervorgebracht. Die sentimentale Heldin wird besonders dann zum moralischen Vorbild, wenn sie leidet. Sei es durch Verzicht (Agnes⁴⁹⁴ und Laura) oder Nicht-verzicht (Claire und Laure): das Leid der sentimental Heldin ist eine feststehende gattungsspezifische Konstante. Zu Recht also fragt Helga Gallas, ob »Frauenromane« des 18. Jahrhunderts nicht ein Bild der Ehe propagieren, das letztlich Zeichen eines weiblichen Masochismus aufzeige.⁴⁹⁵ Indem sie auf Marion Beaujeans Artikel »Das Bild des Frauenzimmers im Roman des 18. Jahrhunderts« zurückgreift, erläutert Gallas, dass durch die Wechselbeziehung zwischen Leidenschaft und Leid eine Spannung entsteht, die die Liebesgeschichte zwangsläufig braucht, um das Begehren aufrecht zu erhalten.⁴⁹⁶ Darüber hinaus kann die leidende sentimentale Heldin, besonders wenn sie der sinnlichen, außerehelichen Liebe *nicht* entsagt, auch als versprachlichte Reaktion auf die sich im 18. Jahrhundert konkretisierende Vorstellung verstanden werden, »dass individuelle Erfahrung bzw. angeborenes sittliches Empfinden und normative Forderungen der Gesellschaft vereinbar, ja identisch seien.«⁴⁹⁷ So verdichtet sich besonders nach dem bahnbrechenden Erfolg der Romane Richardsons der Diskurs um die *natürlich* tugendhafte Frau, die als Verkörperung der verfolgten Unschuld ihr sexuelles Verlangen – wenn es überhaupt existiert –, ohne Schwierigkeiten augenblicklich sublimieren kann. Johann Gottlieb Fichte etwa spricht dem »unverdorbenem Weibe« in seiner *Grundlage des Naturrechts nach Principien der Wissenschaftslehre* 1797 jeglichen Geschlechtstrieb von vornherein ab:

493 Rousseau 1969, S. 709. Siehe zum Streit mit sich selbst auch Lauras Aussage in *Liebe und Trennung*, Ahlefeld 1798, S. 155.

494 Auch wenn am Ende des Romans die Hochzeit stattfindet, ist Agnes zuvor bereit, auf Nordheim zu verzichten, um ihren Vater zu retten, siehe Wolzogen 2005, S. 246f.

495 Siehe Gallas' Titel »Ehe als Instrument des Masochismus oder ›Glückseligkeits-Triangel‹ als Aufrechterhaltung des Begehrens?«, Gallas 1990.

496 Siehe Gallas 1990, S. 71 und Beaujean 1976, S. 9–11.

497 Gallas 1990, S. 68.

Im unverdorbenen Weibe äußert sich kein Geschlechtstrieb [...], sondern nur Liebe; und diese Liebe ist der Naturtrieb des Weibes, einen Mann zu befriedigen. Es ist allerdings ein Trieb, der dringend seine Befriedigung heischt: aber diese seine Befriedigung ist nicht die sinnliche Befriedigung des Weibes, sondern die des Mannes; für das Weib ist es nur Befriedigung des Herzens.⁴⁹⁸

Dass Fichtes Annahme sich nicht einmal in der Fiktion des sentimentalen Romans bewahrheitet, zeigt der Blick auf die vorliegenden, repräsentativen Texte. Mit Ausnahme von Agnes – wohlbemerkt die Einzige, die am Ende aus Liebe heiratet – gelingt die Sublimierung des sexuellen Verlangens keiner der hier betrachteten Heldinnen mit langwierigem Erfolg, d. h. einem glücklichen Leben. Sie geben sich in unterschiedlicher Form ihrem sexuellen Verlangen oder aber der Trauer des Verzichts hin und erhalten durch ihr großes Seelenleiden dennoch – und gerade deswegen – jene moralische Exkulpation, die für die Vorbildfunktion notwendig ist. So können Laure, Laura und selbst Claire trotz ihrer Schwäche für einen Mann, der nicht ihr Ehemann ist, als Inbegriff der Tugend angesehen werden, weil sie für ihre leidenschaftliche Liebe zuletzt auf unterschiedliche Weise ihr Leben lassen und im wahrsten Sinne büßen. Laures folgende Worte gegen Ende des Romans veranschaulichen dies: »[...] tout sentiment de vertu n'est pas éteint dans mon cœur...le souvenir de Henri y règne encore...je vivrai pour sa fille; je vivrai pour me punir de lui avoir préféré un ingrat!«⁴⁹⁹ Unterdessen wird die hohe Leidensfähigkeit der sentimental Helden als erstrebenswerte Charakterstärke ausgelegt, über die Frauen vermeintlich mehr verfügen als Männer, wie Germaine de Staël es in *De l'influence des passions* ausdrückt: »Quel homme éprouva jamais tout ce que le cœur d'une femme peut souffrir?«⁵⁰⁰ So ist es die sterbende Laura, die dem Erbprinzen Mut zuspricht und nicht anders herum, während James Suizid begeht und Frédéric dies offensichtlich ebenfalls vorhat.⁵⁰¹ Mit der Annahme, Frauen hätten von Natur aus eine höhere Leidensfähigkeit, geht oft jene einher, sie seien *per se* auch zu mehr Liebe fähig als Männer. Besonders deutlich wird dies etwa in Sophie Mereaus Roman *Amanda und Eduard* (1803), als die Protagonistin nach ihrer Lektüre der *Nouvelle Héloïse* behauptet, allein Julie würde wahrhaft lieben.⁵⁰² Auch Germaine de Staël bezeichnet die Liebe ihrer weiblichen Protagonistin Delphine als »plus parfait que celui de Léonce« und fügt lakonisch hinzu: »puisqu'elle aime et qu'elle est femme, cela doit être.«⁵⁰³ Die moralische Bedeutung der sentimental Helden wird in den vorliegenden vier Romanen jedoch nicht nur durch ihren hohen

498 Fichte 1797, S. 167.

499 Gay 1864, S. 230.

500 Staël 2000, S. 179.

501 Ahlefeld 1798, S. 273; Gay 1864, S. 272; Cottin 1805, S. 115f, 150, 283.

502 Vgl. Mereau 1996a, S. 86.

503 Staël 2017, S. 978.

Leidensdruck und das Vermeiden von Fehlern generiert, wie es in Richardsons Fiktionen der Fall ist.⁵⁰⁴ Moralische Integrität wird für die Protagonistinnen der sentimental Romane des ausgehenden 18. Jahrhunderts unter dem Begriff der Tugend viel mehr zu einer Lebensaufgabe bzw. einem Lebensinhalt, ohne den es sich schlicht nicht zu leben lohnt, was Claires folgende Aussage verdeutlicht: »[...] la vertu m'est plus chère que ma vie.«⁵⁰⁵ Tugend wird zum Gefühl der eigenen aktiven moralischen Vollkommenheit und zur Bedingung eines glücklichen Lebens, wie Julie es in *La Nouvelle Héloïse* ausdrückt: »Je sentais que mon cœur étoit fait pour la vertu et qu'il ne pouvait être heureux sans elle [...]«. ⁵⁰⁶ Aus dem Gefühl der eigenen seelischen Vollendung wird Lebensgenuss generiert.⁵⁰⁷ Dies äußert sich nicht zuletzt im wohltätigen Verhalten der sentimental Helden: Indem sie ärmeren Menschen hilft und Empathie zeigt, kann sie ihr Bewusstsein über ihre eigene moralische Vollkommenheit stärken und bewahren. Claire gründet ein »hospice de santé« für kranke Arbeiter und arme Bauern aus der Gegend, Laura äußert den ambitionierten Vorsatz »der allgemeinen Armuth abzuhelfen«, Agnes empfängt das kleinste Geschenk mit einem »unaussprechlichen Widerstreben« und will die »Wohlthaten gutmüthiger Menschen« Unbemittelten überlassen, während Laure den Unterschied zwischen unbedachtem Almosen und wahren Gerechtigkeitssinn unterstreicht.⁵⁰⁸ Die Tugend wird jedoch nicht nur von den sentimental Heldeninnen als Genuss der eigenen Perfektion ausgekostet. Sie wird auch zur wichtigsten Anziehungskraft gegenüber den männlichen Figuren und zur Bedingung von Schönheit selbst. Laura wird als das höchste Ideal von »weiblicher Schönheit und Tugend« beschrieben, Claire hat noch mehr Tugend als Charme und erscheint Frédéric als wohlthuende Gottheit, Agnes' Schönheit wird durch ihre natürliche Tugend hervorgebracht und James gesteht Laure, er hätte voraussehen müssen, dass ihre Tugend und ihr Charme die heftigste Leidenschaft in ihm auslösen würden.⁵⁰⁹ In *Liebe und Trennung* wird Laura ob ihrer Tugend, ihrer Schönheit und ihrer Charakterstärke gar als »Schutzgeist des Landes« bezeichnet und als Grund angeführt, das Vaterland zu lieben. Weser ist schlechthin »stolz auf die Würde, ein Deutscher zu seyn, seit [er] Laura kannte, und wußte, daß Deutschland eine solche Perle in ihrer Mitte hatte.«⁵¹⁰ Etymologisch lässt sich »vertu« auf das lateinische »virtus« zurückführen, das bezeichnenderweise nicht nur Tapferkeit, Entschlossenheit, Kraft, Sittlichkeit oder Heldentat bedeutet, sondern auch Mannhaftigkeit (»vir« =

504 Siehe hierzu Alliston 1996, S. 86.

505 Cottin 1805, S. 138.

506 Rousseau 1964, S. 344 (Teil 3, Brief XVIII).

507 Vgl. Runge 2006, S. 33.

508 Cottin 1805, S. 9; Ahlefeld 1798, S. 12; Wolzogen 2005, S. 55, 72; Gay 1864, S. 38.

509 Siehe Ahlefeld 1798, S. 94; Cottin 1805, S. 5, 128; Wolzogen 2005, S. 44f; Gay 1864, S. 250.

510 Ahlefeld 1798, S. 115.

»Mann«). Die Tugend ist denn auch die einzige Domäne, in der weibliche Figuren des sentimentalischen Romans bedeutsame, »mannhafte« Kräfte entfalten können. So schreibt Germaine de Staël in *De l'Allemagne* bezüglich der vermeintlich natürlichen Überlegenheit der Männer gegenüber den Frauen »que la vraie supériorité consiste dans la force de l'âme; et la force de l'âme, c'est la vertu.«⁵¹¹ Als Claires Sohn sie in *Claire d'Albe* nach der Bedeutung von Tugend fragt, antwortet sie ihm passenderweise: »C'est la force [...], c'est le courage d'exécuter rigoureusement tout ce que nous sentons être bien, quelque peine que cela nous fasse.«⁵¹² Der deutsche Begriff »Tugend« leitet sich wiederum vom Verb »taugen« ab, womit die Bedeutung in diesem Fall auf einen konkreten Zweck oder Nutzen abzielt.⁵¹³ Im sentimentalischen Roman kann dieser Zweck als der Erhalt der moralisch-patriarchalen Gesellschaftsordnung bezeichnet werden. Als Verkörperung der Kraft, das konventionell-moralische Gute zu tun, erfüllt die sentimentale Heldin ihre Funktion als regelrechte Hüterin der Sitten.⁵¹⁴ Es sei nach Niklas Luhmann an dieser Stelle angemerkt, dass Tugendbewusstsein letztlich immer auch auf Sexualbewusstsein basiert.⁵¹⁵ Die hier betrachteten Protagonistinnen Laura, Claire, Agnes und Laure sind zudem gläubige Christinnen, sodass die allgegenwärtige Präsenz Gottes für sie zur Voraussetzung und Garantie ihres tugendhaften Daseins wird. Starobinski hebt in seiner Analyse der *Nouvelle Héloïse* passend dazu hervor, dass Julie auf einen transzendentalen Zeugen und ein immerwährendes letztes Gericht angewiesen ist, um sich der Richtigkeit ihrer Handlungen zu vergewissern.⁵¹⁶ Gleiches gilt für die hier untersuchten sentimentalischen Heldinnen. In *Claire d'Albe* wird die Bedeutung des letzten Gerichts direkt angesprochen, als Frédéric Claire auf dem Grab ihres Vaters küsst und sie ihm sagt: » – Malheureux! quand l'éternité va commencer pour moi, veux-tu que je paraisse déshonorée devant le tribunal de Dieu!«⁵¹⁷ In *Liebe und Trennung* beruft sich Laure auf ihre Unschuld, indem sie an den Fürsten schreibt: »Glauben Sie nicht, mein Gemahl, daß ich die Feder in die Hand nehme, um mich zu vertheidigen. Ich fühle, daß ich es nicht bedarf, denn Gott, vor den ich bald treten werde, kennt meine Unschuld [...].«⁵¹⁸ Die Seele oder das Herz vor Gott vollkommen offenzulegen und sich umfassend des eigenen moralischen Wertes bewusst zu sein, wird zur wichtigsten Aufgabe der sentimentalischen Heldin, durch

511 Staël 1968/2, S. 222.

512 Cottin 1805, S. 154.

513 Vgl. Jolles 1968, S. 32.

514 Vgl. Kestner 2013, S. 87.

515 Luhmann 2015, S. 159.

516 Vgl. Starobinski 1971, S. 144.

517 Cottin 1805, S. 266.

518 Ahlefeld 1798, S. 149.

deren Erfüllung ihre Vorbildfunktion in Kraft tritt.⁵¹⁹ Die Vorbildfunktion der sentimental Heldenin kann heutzutage vor dem Hintergrund feministischer Errungenschaften und Entwicklungen kaum mehr nachvollzogen werden, muss aber im Kontext der damaligen Epoche verstanden werden. So wird der Einfluss der Frau auf die Gesellschaft ab der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts sowohl in Frankreich als auch im Römisch-Deutschen Reich neu überdacht, was Rousseaus und Campes folgende Bemerkungen veranschaulichen:

[...] du soin des femmes dépend la première éducation des hommes; des femmes dépendent encore leurs mœurs, leurs passions, leurs goûts, leurs plaisirs, leur bonheur-même. Ainsi toute l'éducation des femmes doit être relative aux hommes.⁵²⁰

Wie die Quelle, so der Bach; also auch, wie das Weib, so der Bürger, der vom Weibe geboren wird, der die ersten, durch keine nachherige Erziehung jehmals ganz wieder auszutilgenden Eindrücke zum Guten und zum Bösen von ihr erhält.⁵²¹

Die Ausbildung der Frau zur Hüterin der Sitten als gänzlich selbstloses Wesen,⁵²² das seine Kräfte in vereinheitlichter Tugend und dem familiären Liebesdienst entfaltet und sich durch ihren Glauben selbst »kontrolliert«, erscheint Campe wie zuvor Rousseau als gesellschaftsförderliches Ziel. Die sentimentale Heldin, wie sie in den vier ausgewählten Romanen präsentiert wird, ist in vielerlei Hinsicht das Resultat dieses Diskurses und dient den Leserinnen als »le parfait modèle qu'elles devraient toutes imiter«⁵²³ bzw. als »charakteristisches Modell menschlicher Vervollkommnung«,⁵²⁴ wie Élises Aussage über ihre Freundin Claire paradigmatisch veranschaulicht: »Je ne m'étonne point de ce que vous inspire la conduite de Claire; je reconnais là cette femme dont chaque pensée était une vertu, et chaque mouvement un exemple.«⁵²⁵ Gleichzeitig wird der für eine Frau an sich bereits provokative Akt des Schreibens, oder genauer des Publizierens, durch die Darstellung einer dem zeitgenössischen Frauenideal entsprechenden Figur in gewisser Weise abgemildert. Als verkörperte Tugend funktioniert die sentimentale Heldin in erster Linie als Vorbild und Identifikationsmodell sowie letztlich als Signal der Akzeptanz bzw. Kapitulation gegenüber der Übermacht der patriarchalen gesellschaftlichen Konventionen. Dies bedeutet jedoch nicht, dass es keine Ausnahmen und Subversionen gibt, wie im Laufe dieser Arbeit aufgezeigt wird.

519 Vgl. Runge 2006, S. 35.

520 Rousseau 1969, S. 703.

521 Campe 1791, S. 17f.

522 Vgl. Kestner 2013, S. 87.

523 Cottin 1805, S. 124.

524 Vgl. Runge 2006, S. 32.

525 Cottin 1805, S. 237. Siehe auch ebd., S. 124.

Der Auslöser des Dilemmas: der sentimentale Held

Ein weiterer essentieller Aktant im Schema des sentimentalischen Romans ist der Auslöser des Dilemmas. Diese Figurenfunktion tritt in der Regel als unverheirateter Mann in Erscheinung, der das sexuelle Verlangen der sentimentalischen Heldin weckt und somit die Katastrophe in Gang setzt. Agnes' und Lauras Aussagen veranschaulichen dies, wenn sie Nordheim und den Erbprinzen Weser jeweils als »ersten Mann, gegen den ich meine volle Weiblichkeit empfand« und den »Mann, dessen verführerischer Reiz schon damals mich hinriß zur feurigen Liebe« bezeichnen.⁵²⁶ Blickt man zunächst auf die Ausgestaltung des Erbprinzen Wesers fällt auf, dass er kaum spezifische individuelle Eigenschaften aufweist. Er ist eine stark reduzierte und statisch wirkende Figur. Er zeichnet sich hauptsächlich durch die gegen Ende des 18. Jahrhunderts standardisierten Eigenschaften des empfindsamen jungen Mannes aus. So verfügt er über eine hohe, erhabene Seele und ein schönes, glühendes Herz, wozu sich männliche (physische) Kraft und Ehrgeiz, Freiheitsliebe, Wunsch nach Glück und Größe sowie Enthusiasmus für das Gute und Schöne anfügen.⁵²⁷ Als Lieblingsaktivität werden ihm Gesang und Malerei zugeschrieben, womit er dem Stereotyp des empfindsamen und kulturell interessierten Mannes entspricht. Passend dazu verbringt er eine längere Zeit auf Reisen durch die Schweiz, welche besonders durch Rousseaus Einfluss zum bevorzugten ländlichen Dekor der Empfindsamkeit stilisiert wird.⁵²⁸ Weser sieht die Regentschaft seines autoritären Vaters kritisch und kehrt dem höfischen Protz und Prunk den Rücken, um ein bescheidenes Glück zu suchen. Seine maßgebliche Stärke liegt darin, seine Leidenschaften zu bändigen, die von Rousseau in *Émile ou De l'éducation* als Ursache der (männlich-)menschlichen Schwäche definiert werden: »D'où vient la foiblesse de l'homme? De l'inégalité qui se trouve entre sa force et ses desirs. Ce sont nos passions qui nous rendent foibles, parce qu'il faudroit pour les contenter plus de forces que ne nous en donna la nature.«⁵²⁹ Vor diesem Hintergrund erscheint Weser als übernatürlich starker Charakter, dem es gelingt, eben diese Schwäche zu überwinden. Er verlässt Laura, selbst als sie noch nicht verheiratet ist, weil er sich seiner Position als »Verstoßener« bewusst ist und sich gelobt »nicht elend zu machen, was [er] anbetete.«⁵³⁰ Als er sie dann als Frau seines Vaters wiedersieht, gelingt es ihm abermals, sein Verlangen zu bändigen: »[...] nie soll einer meiner

526 Wolzogen 2005, S. 29; Ahlefeld 1798, S. 81.

527 Siehe Ahlefeld 1798, S. 81, 87, 95, 225, 255.

528 Vgl. hierzu Jaquier 1998, S. 213–224 und Jaquier 2011, S. 13–19. In *Agnes von Lilien* wird auf die zahlreichen »Schweizeraussichten« verwiesen, die sich in ihres Vaters Portefeuille befinden, siehe Wolzogen 2005, S. 56. Auch in Germaine de Staëls *Delphine* wird »ce beau pays de la Suisse, où la nature est si poétique« erwähnt, siehe Staël 2017, S. 985.

529 Rousseau 1969, S. 426.

530 Ahlefeld 1798, S. 96.

Wünsche Ihre strenge Tugend beleidigen.«⁵³¹ Auffallend ist, dass Weser wiederholt von seinen Korrespondenzpartnern dazu aufgefordert wird, »männlich« und »stark« zu sein, womit abermals der Bogen zu Rousseaus Geschlechtscharaktertheorie gespannt werden kann. Die wesentliche Anziehungskraft eines Mannes ergibt sich laut Rousseau aus Stärke und Macht: »[...] son mérite est dans sa puissance, il plaît par cela seul qu'il est fort.«⁵³² Von Weser wird dementsprechend ganz eindeutig erwartet, dass er sich »stark« gibt und seine Gefühle im Zaum hält, was häufig durch die Isotopie des Sems »mann« ausgedrückt wird. Bei einer gemeinsamen Gedichtlektüre wird Weser beispielsweise so sehr von seinem Gefühl überwältigt, dass er nicht weiterlesen kann. Laure bittet ihn daraufhin: »Ermannen Sie sich, Prinz! [...] Sie müssen nicht so weich sein.«⁵³³ In ihrem letzten Brief fordert Laura Weser auf, seine Leiden »männlicher« zu tragen und sich mutig aufzurichten, »nicht zu klagen, sondern zu handeln«⁵³⁴ und wenig später schreibt sie gar: »Willst Du mir ihn [den Kummer] nicht nehmen, durch das Versprechen, ein Mann zu seyn?«⁵³⁵ Auch sein Jugendfreund fordert Weser auf, »männlich« zu handeln, wenn er ihm schreibt: »In Leiden, wo das Weib erliegt, muß sich der Mann auf die Kräfte seiner Seele zurückstemmen, und edel tragen, was das Schicksal über ihn verhängte.«⁵³⁶ Der Wert des Mannes wird in *Liebe und Trennung* mittels der Gestaltung der Figur Wesers durch emotionale »Selbstbeherrschung«⁵³⁷, Resilienz sowie seinen Nutzen für die Gesellschaft definiert, wie die folgende Aussage von Wesers Briefpartner veranschaulicht: »[Dein Los] vernichtete Deine liebste Hoffnung, aber es nahm Dir nicht alles, denn es ließ Dir noch Deinen innern Werth, die Macht und die Gelegenheit, nützlich zu seyn.«⁵³⁸ In *Liebe und Trennung* erscheint der Auslöser des Dilemmas demnach als konturloser Sympathieträger, dessen moralische Integrität einwandfrei ist und der vor dem Hintergrund der Liebesgeschichte bzw. seines überstandenen Liebesleids der zeitgenössisch-stereotypen Vorstellung eines »Ideal[s] des vollkommenen Mannes«⁵³⁹ entspricht. Noch 1811 greift Fanny Tarnow diesen Aspekt in *Natalie, ein Beitrag zur Geschichte des weiblichen Herzens* auf: »[...] der Geist eines Mannes darf sich nicht in Klagen und Jammern über den Verlust eines Weibes verzehren. Der Mann gehört der Welt, das Weib dem Mann.«⁵⁴⁰ In *Claire d'Albe* beginnt Claire die Beschreibung Frédéric's hin-

531 Ebd., S. 101.

532 Rousseau 1969, S. 693.

533 Ahlefeldt 1798, S. 132.

534 Ebd., S. 273.

535 Ebd., S. 275.

536 Ebd., S. 169f.

537 Ebd., S. 277.

538 Ebd., S. 170.

539 Ebd., S. 278.

540 Tarnow 1811, S. 235.

gegen direkt mit einem Aspekt, der in *Liebe und Trennung* und vielen anderen sentimental Romanen geflissentlich übergangen wird: seiner äußeren Erscheinung. Frédéric ist jung, hat eine noble Haltung, einen offenen Gesichtsausdruck und eine ganz entzückende Menschenscheu und Frische, die ihn in Claires Augen »interessant« machen. Er kommt geradewegs aus den Bergen der Cévennes, wovon sein geschmeidig-gelenkiger Körper, sein origineller Geist und sein offenes Wesen zeugen.⁵⁴¹ Im Folgenden geht Claire näher auf das alltägliche Verhalten Frédéric's ein. So wundert sie sich, in gleichem Maße wie sich darüber freut, dass Frédéric von der Etikette offenbar keine Kenntnis hat oder sie ignoriert: er bedient sich zu Tische selbst, geht als Erster durch die Tür und stellt indiscrete Fragen, wie Claire erwähnt: »[...] il ignore qu'on ne doit pas tout dire.«⁵⁴² An Frédéric gefällt Claire neben seiner äußeren Erscheinung besonders sein exotischer »caractère neuf qui se montre sans voile et sans détour [...] qui n'a point été émoussé encore par le frottement des usages.«⁵⁴³ Hier wird Rousseaus Einfluss abermals deutlich erkennbar, der Saint-Preux in *La Nouvelle Héloïse* etwa die folgenden Worte über seine Erfahrung in der Pariser Gesellschaft in den Mund legt: »Jusqu'ici j'ai vu beaucoup de masques; quand verrai-je des visages d'hommes? [...] Il semble que tout l'ordre des sentiments naturels soit ici renversé.«⁵⁴⁴ Die Figur Frédéric's funktioniert als exakter Gegenpol zu der vermeintlich affektierten und unnatürlichen städtischen Gesellschaft. So steht gerade die Wahrhaftigkeit und Natürlichkeit in Frédéric's Verhalten, welches durch sein gutes und sanftes Herz gesteuert wird, unentwegt im Zentrum der Aufmerksamkeit.⁵⁴⁵ Claires folgende Aussage bestätigt dies: »[...] c'est un sujet aussi neuf qu'intéressant. Je l'étudie avec cette curiosité qu'on porte à tout ce qui sort des mains de la nature. [...] La vérité n'est pas au fond du puits, mon Élise; elle est dans le cœur de Frédéric.«⁵⁴⁶ Des Weiteren berichtet Claire, dass Frédéric über nützliche Kenntnisse in allen Wissenschaften sowie über eine glühende Vorstellungskraft verfügt, die sich mit starker Leidenschaft vermengt.⁵⁴⁷ Als besonders nobel und solidarisch stellt Frédéric sich in dem Moment heraus, als er fälschlicherweise von M. d'Albe beschuldigt wird, einen Gegenstand in der Fabrik fahrlässig beschädigt zu haben und seine Unschuld verschweigt, um den tatsächlich verantwortlichen Arbeiter zu schützen.⁵⁴⁸ In *Claire d'Albe* wird darüber hinaus die Gretchenfrage zur Religion aufgegriffen, als Frédéric Claire in einem

541 Vgl. Cottin 1805, S. 20 ff.

542 Ebd., S. 21.

543 Ebd., S. 22, 28 f.

544 Rousseau 1964, S. 236 (Teil 2, Brief XIV), ebd. S. 270 (Teil 2, Brief XXI).

545 Vgl. Cottin 1805, S. 21 f, 53.

546 Ebd., S. 34.

547 Vgl. ebd., S. 28 f, 53.

548 Vgl. ebd., S. 57.

Brief schreibt, er habe es zunächst geschafft, seine Leidenschaft für sie mithilfe seines Glaubens an Gott zu besiegen.⁵⁴⁹ Als Frédéric Claire jedoch im Rausch einer regelrechten Epiphanie als »d^éit^é bienfaisante«⁵⁵⁰ wahrnimmt, während sie den Armen hilft, überkommen ihn seine Gefühle mit voller Wucht und er realisiert, dass seine gesamte Existenz ohne die Verbindung mit Claire den Sinn verliert: »[...] je veux devenir une partie de vous-m^ême, en d^ép^êt de vous-m^ême, c' est là mon destin [...] tout est fini pour moi, et ma vie est fix^ée.«⁵⁵¹ Im Gegensatz zum Erbprinzen in *Liebe und Trennung* kämpft Frédéric ab diesem Moment nicht mehr gegen seine Leidenschaft an. Ganz im Gegenteil wird sie für ihn zum sinnstiftenden Element seiner ganzen Person. In *Agnes von Lilien* erscheint derselbe Aktant wiederum in völlig anderer Gestalt. Im Gegensatz zu Frédéric und Weser tritt Nordheim als besonnener und bereits reifer Beschützer auf, der zusammen mit Gott und Agnes' Ziehvater eine Art männliche Dreifaltigkeit in Agnes' Leben bildet, welche die anfängliche Absenz ihrer leiblichen Eltern gewissermaßen kompensiert. Als erstes nimmt Agnes Nordheims einnehmende Stimme, seine große Statur und seine dunkelbraunen Augen, in denen etwas »unaussprechlich Anziehendes« liegt, wahr.⁵⁵² Anschließend richtet sich ihre Aufmerksamkeit auf Nordheims feingeformte Hand, was bereits auf Agnes' erwachende Sinnlichkeit hindeutet. Zu ihrem großen Bedauern befindet sich an dieser Hand allerdings bereits ein Ring. Das Dilemma bahnt sich ab ihrer ersten Begegnung an, was alle Beteiligten jedoch zunächst ignorieren, da der Fremde auf Anhieb mit den philosophischen und religiösen Ansichten des Ziehvaters übereinstimmt. Es entsteht nicht nur rationales Einverständnis zwischen Nordheim und dem Pfarrer, sondern auch empfindsame Anteilnahme seitens des Gastes: »Der Fremde wurde immer bewegter, und drückte meinem Vater mit feuchten Augen die Hand [...].«⁵⁵³ Auf diese Weise wird von Anfang an eine Spannung zwischen den Polen aussichtsreich und aussichtslos erzeugt, die erst im Moment des glücklichen Endes der Handlung vollends gelöst wird. Was Agnes an Nordheim während ihres ersten Treffens bezeichnenderweise am meisten gefällt, ist sein Schweigen ihr gegenüber: »[...] mir schien es, als läge eine Art von Achtung darinnen, und als hielte er mich für eine gewöhnliche unbedeutende Unterhaltung zu gut.«⁵⁵⁴ Es liegt direkt zu Beginn etwas Erhabenes und Feierliches in der Luft, als Nordheim und Agnes aufeinandertreffen. Die Liebe trifft Agnes, der neoplatonischen Tradition entsprechend, durch die Augen: »Die Augen des Fremden suchten mich oft, und leuchteten mir wie ein Blitz in die

549 Ebd., S. 126.

550 Ebd., S. 128.

551 Ebd., S. 133.

552 Wolzogen 2005, S. 17f.

553 Ebd., S. 26.

554 Ebd., S. 21.

Seele [...].⁵⁵⁵ Auch als Agnes erfährt, dass Nordheim gut 22 Jahre älter ist als sie, tut das ihrer Begeisterung für ihn keinen Abbruch. Am nächsten Morgen ergibt sich zwischen Agnes und Nordheim ein spirituell-religiöses, im Duett gesungenes Morgengebet, das ihre Liebe zueinander unausgesprochen besiegelt. Agnes erfährt nach Nordheims Abreise von dem Dienstmädchen, dass er ihren Ziehvater direkt im Anschluss an das Duett um ihre Hand gebeten hat und sich nicht um Agnes' Abstammung schert, da er selbst reich und von hoher Geburt sei. Hier zeigt sich Nordheims erhabene Seele, die sich zugunsten seiner wahren Gefühle über Standesgrenzen und höfische Etikette hinwegzusetzen vermag. Im Gegensatz zu den gefühlskalten und eitlen Menschen, die Agnes im weiteren Verlauf der Handlung am Hof kennenlernt, sticht Nordheim als moralische Instanz und seine Authentizität hervor: »Jeder spielte eine Rolle den Abend hindurch [...]. Nordheim allein spielte keine, sondern war mit der höchsten Freiheit und Unbefangenheit gegen jeden, was die Natur seines Wesens und des Verhältnisses forderte.«⁵⁵⁶ Als auffallend progressiv kann seine Einstellung gegenüber Frauen und Frauenbildung angesehen werden. So legt Karoline von Wolzogen ihm folgende Worte in den Mund:

[...] ich hoffe nicht, daß Sie mich für einen der Männer ansehen, die die Krücken der weiblichen Unwissenheit gern zu ihrem eigenen Fortkommen brauchen. Schon längst hielt ich es für ein schändliches Vorurtheil, daß man den Weibern in unsern höhern Ständen nicht durch eine sorgfältigere Erziehung die Bekanntschaft mit der alten Literatur erleichtere [...].⁵⁵⁷

Anhand dieser Aussage Nordheims schimmert bereits eine indirekte Kritik an zeitgenössischen Geschlechterrollen durch, die sich im Folgenden noch deutlicher manifestiert, als Nordheim hinzufügt:

Die unterdrückte Natur rächt sich; wir sind die Betrogenen, weil wir es seyn wollen. Weil die meisten unter uns Stärke an den Weibern nicht zu tragen und nicht zu lieben vermögen, so suchen sie nur die über alles gepriesene Sanftheit, und nehmen sie ohne Untersuchung hin.⁵⁵⁸

In *Agnes von Lilien* wird auf diese Weise ein Frauenbild propagiert, in dem Bildung und Charakterstärke gegenüber Unwissenheit und restlosem Nachgeben bevorzugt werden. Dass gerade Nordheim der Bote dieser Ansicht ist, kann als strategisch kluger Zug der Autorin angesehen werden, schließlich erscheint er in Sachen Seelenbildung und Weltauffassung neben Agnes selbst als Maßstab für alle weiteren Figuren des Romans. Die folgende Aussage der Gräfin Amalie

555 Ebd., S. 28.

556 Ebd., S. 212.

557 Ebd., S. 72.

558 Ebd., S. 80.

bestätigt dies: »Sahen Sie je einen schönern Mann, liebe Agnes? [...] je einen, dessen ganzes Wesen solchen Adel, solche Grazie zeigt? Und welche himmlische Einheit ist in seinem ganzen Wirken und Leben!«⁵⁵⁹ Nordheim erfüllt wie Weser und Frédéric die Figurenfunktion des Auslösers des Dilemmas, welches in *Agnes von Lilien* schließlich durch die bürgerliche Heirat am Ende gelöst wird. In *Laure d'Estell* wird der Auslöser des Dilemmas hingegen als melancholisch-mysteriöser Engländer entworfen, dem ein Ruf als Außenseiter vorausgeht. Laure schreibt an ihre Freundin: »Ce sir James est un personnage dont on redoute bien la censure. Tout ce que j'en entends dire m'intimide au point de craindre sa rencontre [...]«⁵⁶⁰ Als Laure ihn trifft, unterstreicht sie die »sombre mélancolie répandue sur toute sa personne« sowie »cette misanthropie qui détruisait le charme de tous les avantages qu'il avait reçus de la nature.«⁵⁶¹ Hier wird der Stereotyp des mysteriösen Helden aufgegriffen, der besonders deutlich etwa in Adélaïde de Souza's *Émilie et Alphonse* (1799), Félicité de Genlis' *Mademoiselle de Clermont* (1802) oder Germaine de Staëls *Corinne ou l'Italie* (1807) in Erscheinung tritt. Sir James spricht fließend Französisch, doch findet das erste Treffen in dem Englischen Garten seiner Schwester statt.⁵⁶² James ist der einzige Erbe eines bedeutenden Namens und noch bedeutenderen Vermögens und damit eine gute Partie. Zum Missfallen einiger pedantisch rückständigen Nebenfiguren und dem hinterlistigen und heuchlerischen abbé de Cérignan ist James Protestant, was Laure jedoch nicht im Geringsten bekümmert. Dieserart wird indirekt bereits an dieser Stelle die Toleranz in Religionsfragen beworben, welche im letzten Satz des Romans explizit angesprochen wird.⁵⁶³ Laut James' Schwester fußt seine melancholische Verstimmung auf eine unglückliche Liebesgeschichte in England, doch deuten James' eigene Aussagen bereits auf den wahren erbitterten Kampf mit seinem Gewissen und seine Selbstverachtung hin: »je ne suis qu'un sauvage [...] je ne suis bon à rien.«⁵⁶⁴ Trotz seiner misanthropischen Ausstrahlung ist James »toujours juste et généreux.«⁵⁶⁵ Zwar ist er unbeliebt, doch handelt er nach den Prinzipien seiner Tugend.⁵⁶⁶ Zu diesen Prinzipien gehört neben Gerechtigkeit auch Wohltätigkeit. James verwendet einen bedeutenden Teil seiner Zeit und seines Vermögens dafür, den Unglücklichen und Armen zu helfen. Auch in diesem Punkt entspricht Sir James dem im weiteren Verlauf des 19. Jahrhunderts

559 Ebd., S. 74.

560 Gay 1864, S. 11.

561 Ebd., S. 14, 18.

562 Silvia Lorusso spricht von einer regelrechten »anglomania« im französischen sentimental Roman, siehe Lorusso 2005, S. 64. Siehe zum »Kultphänomen« des englischen Landschaftsideals im 18. Jahrhundert auch Jung 2017, S. 23.

563 Siehe Gay 1864, S. 276.

564 Ebd., S. 22, 24.

565 Ebd.

566 Ebd., S. 49.

häufig anzutreffenden Figurentypus des unnahbaren, gesellschaftsfeindlichen aber im Grunde großherzigen und gerechten Protagonisten.⁵⁶⁷ Durch kalte Unhöflichkeit versucht James zunächst, sich von Laure fernzuhalten. Allerdings wird seine Leidenschaft genau dadurch noch mehr entfacht, bis sie sich im dramatischen Höhepunkt der Handlung entlädt und James, ähnlich wie Frédéric, seine Geliebte zum Sinn seines Lebens erhebt: »O ma Laure, dit James en se jetant à mes pieds, reçois les serments de celui qui t'adore! Apprends que depuis longtemps je ne vis que pour toi; que dis-je! ô ciel! je n'ai commencé à vivre qu'en t'aimant.«⁵⁶⁸ Als Laure dann herausfindet, dass James ihren Mann – aufgrund eines Irrtums – getötet hat, kann der Leser nicht umhin, ihm dennoch Mitleid und Empathie entgegenzubringen, da er effektiv »aufrichtig« leidet und seine Tat bereut. James Drymer kann hinsichtlich einiger seiner aufgezeigten Eigenschaften als eine partielle Präfiguration des Byron'schen Helden angesehen werden. Besonders seine englische Herkunft, seine düster-melancholische Ausstrahlung, sein geheimnisvolles und abweisendes Betragen, seine heftigen Gefühlsausbrüche und seine undurchsichtige Vergangenheit sprechen für diese Anschauungsweise. Zugleich weist James' Charakter auch zentrale empfindsame Eigenschaften wie Wohltätigkeit, Gerechtigkeitssinn und Rührseligkeit auf. Hier wird der bereits angesprochene Schwellencharakter der zwei Jahrzehnte vor und nach 1800 konkret greifbar.⁵⁶⁹ Abschließend lässt sich beobachten, dass drei der vier Auslöser des Dilemmas in Gefahrensituationen Mut und Tapferkeit an den Tag legen, wodurch sie als Verkörperung der Rolle des »starken Mannes« die Bewunderung der sentimental Helden, aber auch des Lesers gewinnen. Fabienne Bercegol unterstreicht diesen Aspekt in der Einleitung zum Sammelband *Métamorphoses du roman sentimental*: »Le personnage masculin est pour sa part souvent le héros d'épreuves qualifiantes qui lui permettent de faire montre de son courage et de gagner l'admiration de celle qu'il aime.«⁵⁷⁰ So stellt sich Frédéric in *Claire d'Albe* todesmutig einem wilden Stier entgegen (der freilich seine wilde Leidenschaft für Claire symbolisiert),⁵⁷¹ James setzt sein Leben aufs Spiel, um bei Nacht und Nebel den besten Arzt für Laures Tochter Emma zu holen und

567 Man denke beispielsweise an Mr. Darcy in Jane Austens *Pride and Prejudice* (1813).

568 Gay 1864, S. 233.

569 Der u. a. von Paul Tieghem und André Monglond geprägte Begriff »préromantisme« wird beispielsweise in Lagardes und Michards *Anthologie et histoire littéraire* als literaturgeschichtliche Kategorie angeführt, siehe Lagarde/Michard 2003, S. 259–263. Zur Entwicklung und Problematik des Begriffs siehe etwa Fayolle 1975, S. 38–56; Gaillard 1975, S. 57–72; Mortier 1975, S. 310–318; Didier 1976, S. 125 sowie Delon 2016, S. 37–49.

570 Bercegol 2015b, S. 32.

571 Diese Passage wird in Gustave Flauberts Novelle *Un cœur simple* (1877) parodistisch aufgegriffen, siehe Flaubert 1952, S. 597. Es sei darüber hinaus angemerkt, dass der Protagonist in Flauberts *L'Éducation Sentimentale* wahrscheinlich nicht vollkommen zufällig den gleichen Vornamen trägt wie der sentimentale Held in *Claire d'Albe*.

Nordheim ist zu allem bereit, als es darum geht, Agnes aus den Händen des Entführers zu befreien.⁵⁷² Allein Weser erhält nicht die Gelegenheit, seinen Mut und seine physische Kraft in einer brenzligen Situation unter Beweis zu stellen. Er bezeichnet sich jedoch freimütig selbst als »ausgerüstet mit männlicher Kraft«, die es ihm erlaube, sein Schicksal zu ertragen.⁵⁷³ So erfüllt auch er das grundsätzliche Kriterium der »männlichen Kraft«, das für den Auslöser des Dilemmas als Sympathieträger und Projektionsfläche für Wunschvorstellungen der sentimental Heldenin sowie der Leserin unabdingbar erscheint.⁵⁷⁴ Die Figurenfunktion des Auslösers des Dilemmas kann unterschiedliche Gestalten annehmen, ist aber grundsätzlich mit »männlichem« Mut, Energie, Stärke, einem edlen Herz und Gerechtigkeitsinn ausgestattet. Er hebt sich von den anderen Figuren ab und tritt als erhabene Gestalt oder gar als Außenseiter in Erscheinung. »Der wahre Muth«, so drückt es Agnes' leiblicher Vater aus, »der aus Kraft des Charakters entspringt, Besonnenheit und heller Blick in der Gefahr, bleibt immer die Krone des Mannes.«⁵⁷⁵ Wie die sentimentale Heldin gibt der Auslöser des Dilemmas den Blick auf herrschende Geschlechterrollenbilder im ausgehenden 18. Jahrhundert frei.

Der Opponent: die autoritäre Herrscherfigur

Der nächste Aktant, auf den die Aufmerksamkeit fällt, ist der Opponent, der häufig in der Gestalt eines autoritären und gefühlskalten betagten Vaters bzw. Ehemanns erscheint. Seine Funktion als Opponent ergibt sich hinsichtlich der Liebe der sentimental Helden zueinander, der er als verkörpertes Hindernis im Wege steht. In der Regel gehört der Opponent der Aristokratie an und repräsentiert im sentimental Roman die steife, rückständige Gesellschaftsordnung des *Ancien Régimes*. Der Prototyp lässt sich bereits 1761, vor der Französischen Revolution, in Gestalt des Baron d'Étange erkennen. Er stellt sich gegen die Verbindung seiner Tochter Julie mit dem standesuntergeordneten Saint-Preux und verspricht ihre Hand stattdessen seinem ehemaligen Waffenbruder M. de Wolmar, der ihm zuvor das Leben rettete. In dem vorliegenden Analysekorpus tritt der Opponent am markantesten in der Figur des Herzogs in *Liebe und Trennung* zutage, da er zugleich autoritärer Vater und ungeliebter Ehemann ist. Er wird von seinem Sohn, dem Erbprinzen Weser, als schwacher Regent be-

572 Siehe Cottin 1805, S. 95f; Gay 1864, S. 154f; Wolzogen 2005, S. 129f.

573 Ahlefeld 1798, S. 95.

574 Vgl. hierzu Michel Delons Ausführungen zum »l'homme d'énergie«, der sich im Rahmen eines spezifischen Elitismus sowohl im libertinistischen Roman als auch im sentimental Roman finden lässt, wodurch diese beiden vermeintlich entgegengesetzten Strömungen in diesem Punkt zusammenlaufen, Delon 1984, S. 10ff.

575 Wolzogen 2005, S. 136.

schrieben, der sich von seinen Leidenschaften leiten lässt.⁵⁷⁶ Passenderweise geht aus den Briefen der Nebenfigur Gräfin Wellenhof hervor, dass sie mit dem Herzog eine Affäre hatte und plant, ihn erneut zu verführen. Laura ahnt davon zunächst nichts und beschreibt ihren Ehemann als gefällig und gütig, auch wenn er den Fehler habe, Prunk und Pracht zu lieben und der Konvenienz zu gehorchen.⁵⁷⁷ Als der Herzog schließlich von Lauras und Wesers Liebe erfährt, tobt er vor Eifersucht und wird erst angesichts Lauras schriftlichem Unschuldsbekenntnis besänftigt. An ihrem Sterbebett schließt er endlich Frieden mit seinem Sohn. Als nächster auffälliger Opponent fällt der Fürst in *Agnes von Lilien* ins Auge. Er funktioniert ebenfalls in doppelter Hinsicht als Opponent, jedoch nicht als Vater und Ehemann, sondern als Vater und Großvater. So verursacht er das Leid von Agnes' biologischen Eltern, indem er sich ihrer Heirat aufgrund der nicht standesgemäßen Herkunft von Agnes Vater entgegensetzt und Letzterem gar droht, ihn zu töten, sollte er sich seiner Tochter nähern. Die Liebenden entscheiden sich für ein rastloses Leben im Verborgenen und übergeben Agnes in die Aufsicht des Dorfpfarrers. Der Groll des Fürsten fällt schließlich auch auf sie, als er erfährt, dass sie Nordheim liebt, dessen Vater mit Agnes' Vater befreundet war. Abermals setzt der Fürst alles daran, die Verbindung der Liebenden zu verhindern und scheut vor Entführungen und Drohungen nicht zurück. Agnes' Mutter beschreibt ihren Vater mit folgenden Worten: »Die Sklaverey des Scheins unterdrückte die freien Regungen seines Herzens, die Convenienz wurde aus seiner Tyrannin seine Göttin. Wie sein eignes Daseyn, so opfert er dieser auch jede andre Existenz, die ein unglückliches Schicksal an die seinige knüpfte.«⁵⁷⁸ Durch diese Aussage wird ein klarer Kontrast zwischen den empfindsamen und bescheidenen »Guten« und dem gefühlkalten und herrschsüchtigen »Bösen« erzeugt, wodurch dieser Roman, wie auch *Liebe und Trennung*, eine stark vereinfachte Weltsicht suggeriert. Auch in *Laure d'Estell* lässt sich ein Opponent finden, allerdings nur in der angedeuteten Nebenfigur von James' Vater, Lord Drymer. Er wird als konservativer und cholischer Aristokrat dargestellt, der an eingefahrenen Standesvorurteilen festhält und die erste Verbindung seines Sohnes verbietet.⁵⁷⁹ In *Claire d'Albe* hingegen fehlt der Opponent vollkommen. Statt autoritärer und gefühlkalter Herrscherfiguren lässt sich in diesem Roman allein die Figuration des sanften Vaters finden, auf die im folgenden Teil eingegangen wird.

576 Ahlefeld 1798, S. 29.

577 Ebd., S. 37.

578 Wolzogen 2005, S. 152f.

579 Siehe Gay 1864, S. 25, 252f.

Der allgegenwärtige Schöpfer: der sanfte Familienvater

Claire d'Albe ist nicht nur ein paradigmatisches Beispiel für die literarische Gestaltung von sentimentaler Leidenschaft, sondern auch für die Etablierung eines charakteristischen Vaterkults. So erfüllt die sanfte Vaterfigur im aktantiellen Schema die Funktion einer quasi-göttlichen Instanz in menschlicher Hülle, einem allgegenwärtigen Schöpfer, der stellvertretend für Gott über das Leben und die Seele der sentimental Helden wacht. Claires Aussage über ihren verstorbenen Vater verdeutlicht dies: »[...] il devint pour moi le précepteur le plus aimable et l'ami le plus tendre, et fit naître dans mon cœur des sentiments si vifs, que je joignais pour lui à toute la tendresse filiale qu'inspire un père, toute la vénération qu'on a pour un dieu.«⁵⁸⁰ Vor diesem Hintergrund überrascht es kaum, dass er als transzendente Instanz präsent ist, als Claire sich auf seinem Grab ihrem Geliebten hingibt. Ihre Vaterverehrung wird auf ihren bedeutend älteren Ehemann M. d'Albe erweitert, der sich selbst als »mari qui pourrait être son aïeul« bezeichnet.⁵⁸¹ M. d'Albe bildet als schöpferische und beobachtende Kraft das Zentrum des idyllischen und im Wohlstand florierenden Mikrokosmos, in dem Claire lebt, was sie ihrer Brieffreundin in klaren Worten schildert:

[...] dans tous les lieux, dit-il, il serait heureux par sa Claire; mais ici il l'est par tout ce qui l'entoure; le soin de sa manufacture, la conduite de ses ouvriers, sont des occupations selon ses goûts; [...] il est comme le centre et la cause de tout le bien qui se fait à dix lieues à la ronde [...].⁵⁸²

M. d'Albe bildet nach dem himmlischen und dem biologischen Vater die dritte Instanz in Claires allgegenwärtiger, über sie wachenden (und sie überwachenden) Vatertrias. Das prominenteste Vorbild für den Aktant des allgegenwärtigen Schöpfers in sentimental Romanen ist abermals in *La Nouvelle Héloïse* zu finden. Jean Starobinski schreibt bezüglich der Figur M. de Wolmars: »Le ›père de famille‹ devient [...] semblable à Dieu; il est présent dans tout ce qu'il possède et se suffit à lui-même.«⁵⁸³ M. de Wolmar entwickelt einen großen Hang zum Beobachten und sagt frei heraus: »Si je pouvois changer la nature de mon être et devenir un œil vivant, je ferois volontiers cet échange.«⁵⁸⁴ Starobinski bezeichnet ihn vor diesem Hintergrund als »l'œil tout-connaissant du maître patriarcal.«⁵⁸⁵ Folglich ist der schöpferisch-beobachtende Familienvater der *a priori* passiven sentimental Helden diametral gegenübergestellt, sodass sie den Eindruck

580 Cottin 1805, S. 70.

581 Ebd., S. 49.

582 Ebd., S. 17.

583 Starobinski 1971, S. 138.

584 Rousseau 1964, S. 491 (Teil 4, Brief XII).

585 Starobinski 1971, S. 114.

haben muss, tatsächlich auf eine gottgleiche Instanz zu treffen.⁵⁸⁶ Auch in *Claire d'Albe* lässt sich dieser Aspekt hervorheben. Die Lobpreisungen ihres Ehemannes nehmen einen bedeutenden Platz in Claires Briefen ein, was Félicité de Genlis spöttisch kommentiert: »Voilà un mari bien calme et généreux! mais c'est l'usage dans tous ces romans, les maris sont aussi flegmatiques que les amants sont furieux.«⁵⁸⁷ Claire rühmt vor allem M. d'Albes Sanftmut, seine Gerechtigkeit und seinen Ehrgeiz, Gutes zu tun: »Toute son ambition est d'entreprendre des actions louables, comme son bonheur est d'y réussir. [...] Excellent homme! il ne voit de bonheur que dans celui qu'il donne aux autres, et je sens que son exemple me rend meilleure.«⁵⁸⁸ Claires suggestive Frage »mon mari, n'est-il pas le meilleur des hommes?«⁵⁸⁹ klingt wie das Echo von Julies »Connaissez-vous quelqu'un plus plein de sens et de raison que M. de Wolmar?« nach.⁵⁹⁰ Die Macht des sanften Familienvaters wird nicht, wie im Falle des Opponenten, durch Dominanz und rücksichtslose Autorität erzwungen, sondern durch die moralisch-empfindsame Dimension seines Handelns im Bewusstsein der sentimental Helden selbst erzeugt. Dies lässt sich sehr deutlich am Beispiel des Baron d'Étange beobachten, als er Julie im Streit um ihre Beziehung zu Saint-Preux schlägt, sich ihr gegenüber daraufhin beschämt und reuig verhält, um sie dann weinend auf seinen Schoß zu ziehen. Letztlich sind es vor allem seine Tränen und nicht sein autoritäres Verbot, die Julie davon abhalten, mit Saint-Preux zu fliehen: »Je voyois, je sentois tout cela, mon ange, et ne pus tenir plus longtems à l'attendrissement qui me gagnoit. [...] Je ne puis bien te dire quelle révolution s'est faite en moi, mais depuis ce moment je me trouve changée.«⁵⁹¹ Hat die Vaterfigur einmal das Herz der sentimental Helden gerührt, legt sie ihr Leben mit ergebenheit in seine schaffenden Hände. Der Status des sanftmütigen Familienvaters gilt im sentimental Roman letztlich mehr als jener des Regenten, wie Lauras Aussage in *Liebe und Trennung* veranschaulicht: »Bereiten Sie Sich zu dem schönen Berufe, einst Vater, nicht bloß Herrscher vieler Tausende zu seyn [...].«⁵⁹² Die sanfte Vaterfigur ist aber nicht nur für die sentimentale Helden ein wichtiger Bezugspunkt, sondern auch für den jungen Auslöser des Dilemmas. In vielen sentimental Romanen ist daher jene Konstellation anzutreffen, die Eckhardt Meyer-Krentler als »Glückseligkeits-Triangel«⁵⁹³ bezeichnet und in der alle Beteiligten der

586 Vgl. ebd., S. 140. Siehe hierzu auch Michael Bernsens These, der Baron d'Étange trage Züge des alttestamentlichen Gottes, Bernsen 1996, S. 204.

587 Genlis 1811, S. 355f.

588 Cottin 1805, S. 20, 25.

589 Ebd., S. 17.

590 Rousseau 1964, S. 700 (Teil 6, Brief VIII).

591 Vgl. ebd. 176f (Teil 1, Brief LXIII).

592 Ahlefeld 1798, S. 105.

593 Siehe Meyer-Krentler 1984, S. 91.

Dreiecksgeschichte – zumindest vorübergehend – harmonisch zusammenleben. Auch hier steht *La Nouvelle Héloïse* Modell und inspiriert beispielsweise Adélaïde de Souza's *Adèle de Sénange* (1794), Barbara Juliane de Krüdeners *Valérie* (1804) und auch *Claire d'Albe*. Die »Glückseligkeits-Triangel« zeichnet sich dadurch aus, dass auch zwischen Ehemann bzw. sanfter Vaterfigur und dem jungen männlichen Protagonisten eine Vater-Sohn Beziehung entsteht, die maßgeblich auf Respekt und Ehrgefühl basiert. So äußert sich Saint-Preux über M. de Wolmar ausschließlich in positiver Weise, anstatt in ihm das Hindernis zwischen sich und Julie zu sehen: »Non, quand j'aurois été son fils, je ne l'aurois pas plus parfaitement honoré. En vérité, je ne connois point d'homme plus droit, plus franc, plus généreux, plus respectable à tous égards que ce bon gentilhomme.«⁵⁹⁴ In *Claire d'Albe* wird die Beziehung zwischen Frédéric und M. d'Albe noch inniger beschrieben, weil Frédéric ihn tatsächlich »père« und »bienfaiteur« nennt.⁵⁹⁵ Auch in *Liebe und Trennung* liegt zwischen Weser und Lauras Ehemann eine (biologische) Vater-Sohn Beziehung vor. Auf diese Weise entstehen zwischen den Beteiligten der »Glückseligkeits-Triangel« Beziehungen, die Brigitte Louichon als »symboliquement incestueuses« bezeichnet.⁵⁹⁶ Die Bezeichnungen, die Weser und Laura in *Liebe und Trennung* füreinander verwenden, bestätigen diese Beobachtung. So nennt Weser Laura nach ihrem Wiedersehen schmerz erfüllt »Mutter«, während sie ihn »mein Freund, mein Bruder« nennt.⁵⁹⁷ Diese pseudo-inzestuöse Dimension ist aber nicht als Tabubruch zu verstehen, sondern ganz im Gegenteil als Bestreben, mittels der familiären Liebe jenseits von Sexualität eine legitime Beziehung aufrechtzuerhalten. Diese Art des symbolischen Inzests lässt sich bereits in der mittelalterlichen Korrespondenz zwischen Héloïse und Abélard finden, wenn sie ihn in ihrem ersten Brief etwa mit »À son maître, ou plutôt son père; à son époux, ou plutôt son frère; sa servante, ou plutôt sa fille; son épouse, ou plutôt sa sœur« anspricht.⁵⁹⁸ In *Claire d'Albe* weigert sich Frédéric jedoch, Claire als Mutter anzusprechen, obschon er M. d'Albe als Vater bezeichnet: »Je me souviens de ma mère, et ce que je sentais pour elle ne ressemblait en rien à ce que vous m'inspirez.«⁵⁹⁹ Hier liegt bereits ein Hinweis vor, dass sich diese Liebe nicht durch Verzicht auf Sexualität legitimeren lassen wird. Blickt man nun auf *Agnes von Lilien*, tritt der Vaterkult noch deutlicher in Erscheinung. So könnte man annehmen, dass die folgende Aussage von Agnes ihrem Geliebten gelte, doch spricht sie in Wahrheit von ihrem Ziehvater, dem Pastor: »Wenn ich

594 Rousseau 1964, S. 605 (Teil 5, Brief VII).

595 Siehe z. B. Cottin 1805, S. 34, 58.

596 Louichon 2009, S. 139f.

597 Siehe Ahlefeld 1798, S. 98, 103, 160, 199.

598 »Domino suo, immo patri; conjugii suo, immo frati, ancilla sua, immo filia; ipsius uxor, immo soror«, siehe Hicks/Moreau 2007, S. 136f.

599 Cottin 1805, S. 35.

den geliebten Mann dachte, lagen alle Verhältnisse unter mir, so wie einer gläubigen Seele in dem Gedanken des Himmels alles Irrdische [*sic!*] entschwindet.«⁶⁰⁰ Auch für ihren später wiedergefundenen biologischen Vater empfindet sie »unaussprechliche Liebe«⁶⁰¹ und selbst Nordheim ist letztlich eine Figuration der sanften Vaterfigur, wie Gräfin Amalies Aussage belegt: »Als ein Genius wachte er über dein Glück, und die zärtlichste Sorge eines liebenden Vaters beherrschte selbst sein Hoffen und Begehren nach dir.«⁶⁰² Es wird anhand dieser Beispiele ersichtlich, inwieweit *Agnes von Lilien* dem Empfindsamkeitsdiskurs verhaftet ist, in dem das Verhältnis zum väterlichen Gesetz selbst als eine Art Liebesbeziehung konzipiert wird.⁶⁰³ Auch zwischen Nordheim und Agnes' Ziehvater entsteht bezeichnenderweise direkt zu Beginn des Romans ein tiefes Verständnis noch bevor die Liebe zwischen Agnes und Nordheim greifbar wird. So richtet Nordheim zunächst beseelte Worte an den Pastor und nicht an Agnes: »Du wahrer Jünger Deines Herrn, sagte er mit sanftgehobener Stimme, indem er meines Vaters beide Hände faßte; Du besitzt seine Milde und seinen großen Sinn; wie lange suchte ich vergebens eine Seele, wie die Deine?«⁶⁰⁴ Agnes ist von dieser Szene hinreichend erregt, sodass über ihre Wangen »eine glühende Röthe« fliegt.⁶⁰⁵ Wenig überraschend erscheint es vor diesem Hintergrund, dass Nordheim schließlich zuerst bei ihrem Ziehvater mit folgendem Wortlaut um Agnes' Hand anhält: »Vater gib sie mir zum Weibe! und ich gelobe es Ihnen, sie soll ein glückliches Weib werden.«⁶⁰⁶ In der erlösenden bürgerlichen Heirat am Ende des Romans findet der Vaterkult in *Agnes von Lilien* schließlich seine Apotheose, als Agnes' leiblicher Vater sie zu Nordheim führt, dem gegenüber bereits ihr Ziehvater, der Pastor, wartet, um sie in Gottes Namen zu trauen. Mehr väterliche Präsenz auf einmal ist nur schwerlich vorstellbar. Noch auffälliger als in *Claire d'Albe* wird der sanfte Vater hier zu einer quasi-göttlichen Figur und zum Stellvertreter Gottes auf Erden erhoben, vor dem Agnes' Seele offenliegt: »Der Gedanke, mit ihm allein zu seyn, mit ihm, in dessen Gegenwart kein Geheimniß in meiner Seele bleiben konnte, ergriff mich [...]. [...] ich blickte gelassen zu meinem Vater und zum Himmel auf.«⁶⁰⁷ Aufschlussreich ist hinsichtlich der Figurenfunktion des sanften Vaters auch ihr erstes Treffen mit ihrem biologischen Vater, der sich als Künstler ausgibt und ihr Portrait anfertigt. Durch diese

600 Wolzogen 2005, S. 43.

601 Ebd., S. 252.

602 Ebd., S. 229.

603 Vgl. Frömmer 2008, S. 73.

604 Wolzogen 2005, S. 20.

605 Ebd.

606 Ebd., S. 42.

607 Ebd., S. 36, 39. Vgl. auch Pierre Faucherys Bemerkung: »La forme archétypique du Père est donc divine dans son principe [...].«, Fauchery 1972, S. 132.

Handlung wird er, wie Ingeborg Klettke-Mengel anmerkt, zu Agnes' geistigem »dieu créateur« noch bevor sie herausfindet, dass er auch ihr biologischer Erzeuger ist.⁶⁰⁸ Sie selbst wird zum *Bild* einer jungen unschuldigen Frau und erfüllt damit als »trefliche [*sic!*] Kopie von Raphaels Madonna della Sedia« als Kunstwerk ihre bereits erläuterte Vorbildfunktion.⁶⁰⁹ In *Laure d'Estell* kommt der Aktant des allgegenwärtigen Schöpfers nicht in vergleichbarem Ausmaß zum Tragen. Zwar kann im »bon curé de Varannes«, M. Bomard, eine Variation des sanften Vaters erkannt werden, doch ist seine Bedeutung für die sentimentale Heldin und den Auslöser des Dilemmas nicht essentiell. Vielmehr funktioniert er als repräsentative Nebenfigur, die einen scharfen Kontrast zum abstoßenden und verschlagenen abbé de Cérignan bildet. Im Rahmen der Betrachtung des Aktants des allgegenwärtigen Schöpfers in Gestalt des sanften Familienvaters fällt darüber hinaus auf, dass mit Zunahme seiner Bedeutung im Text die Figur der Mutter nahezu vollkommen verblasst. Sieht man davon ab, dass Laure, Claire und die erzählende Agnes selbst Mütter sind, tritt die einzige ansatzweise wichtige Mutterfigur in *Agnes von Lilien* zutage. Bezeichnenderweise lebt sie im Verborgenen und erscheint während des ersten heimlichen Treffens mit Agnes als geisterartige, kränkliche Gestalt in weißem Gewand, die ermattet und umgeben von krampfstillenden Essenzen und Arzneigläsern im Halbdunkel auf dem Sofa darniederliegt.⁶¹⁰ Sie dient im Verlauf der Handlung vornehmlich der Aufklärung von Agnes' Herkunft und wird nach der Erzählung ihrer eignen Geschichte kaum mehr erwähnt. Selbst bei der Hochzeit am Ende des Romans ist sie nicht anwesend. Unwillkürlich lässt die kränkliche Mutter von Agnes an die Baronne d'Étange denken, die bereits im ersten Teil der *Nouvelle Héloïse* als »languissante et valetudinaire« beschrieben wird und zu Beginn des dritten Teils stirbt.⁶¹¹ Zwar äußert Nordheim sich positiv über seine Mutter, jedoch indem er betont, sie habe einen »männlichen Geist« gehabt.⁶¹² Aufschlussreich ist im Zusammenhang der schwachen Mutterfigur auch Wesers Aussage in *Liebe und Trennung*: »Meine Mutter war eingeschränkt und durfte und wollte nicht für mich sprechen.«⁶¹³ Der Revers des allgegenwärtigen Schöpfers in Gestalt des (sanften) Familienvaters ist im sentimental Roman augenscheinlich die Absenz oder Schwäche der Mutterfigur.⁶¹⁴ Selbst in die Kategorie der Nebenfiguren kann sie – alle vier Romane

608 Klettke-Mengel 2017, S. 104.

609 Wolzogen 2005, S. 45.

610 Siehe ebd., S. 60.

611 Rousseau 1964, S. 175 (Teil 1, Brief LXIII). Auch in *La Princesse de Clèves* leidet die Mutter der Protagonistin an einer »maladie considérable«, siehe Lafayette 2014, S. 365.

612 Wolzogen 2005, S. 79.

613 Ahlefeld 1798, S. 86.

614 Zur Ergänzung sei auf Renate Möhrmanns Artikel zu den »vergessenen« Müttern im bürgerlichen Trauerspiel verwiesen, siehe Möhrmann 1996, S. 71–91.

zusammengenommen – aufgrund der mangelnden Präsenz im Text nicht eingeordnet werden.

Kontrast: Die Nebenfiguren

Im sentimentalroman erfüllen die recht spärlichen Nebenfiguren vornehmlich die Funktion der Kontrastbildung. So wird der Wert der sentimentalheldin oder des Auslösers des Dilemmas wesentlich gesteigert, indem sich die Nebenfiguren durch verwerfliche Eigenschaften auszeichnen. Besonders deutlich wird dieser Vorgang in *Claire d'Albe*, als die junge Adèle de Raincy eingeladen wird, Frédéric kennenzulernen. Das sechzehnjährige Mädchen ist schön, hält dem Vergleich zu Claire in Frédéric's Augen jedoch nicht ansatzweise stand.⁶¹⁵ Es ist Claires äußere und innere Schönheit, die den Sieg davonträgt. So bleibt sie bescheiden mit den Kindern zu Hause, während Adèle auf einem Ball glänzt und ihre Schönheit feiern lässt. Auch nach dem Vorfall mit dem wilden Stier entsteht ein scharfer Kontrast zwischen Claire, die dem Verletzten erste Hilfe leistet, und Adèle, die darum bittet, sofort nach Hause gebracht zu werden. Angesichts Adèles Oberflächlichkeit und Egoismus, zeigt sich Frédéric von dem kaum verhehlten Verkuhlungsversuch regelrecht erniedrigt: »[...] je fus humilié que vous puissiez penser qu'après vous avoir connue, je pusse me contenter d'Adèle, et que vous m'estimassiez assez peu pour croire que si la beauté pouvait m'émouvoir, il ne me fallût pas autre chose pour me fixer.«⁶¹⁶ Auch in *Agnes von Lilien* wird eine Nebenfigur entworfen, durch die Agnes' Eigenschaften an Überzeugungskraft gewinnen. Es handelt sich um die Gräfin Amalie, die in einem mysteriösen Verhältnis zu Nordheim steht und Agnes am Hofe einerseits zärtlich und andererseits mit einer gewissen Rivalität und Spott begegnet.⁶¹⁷ In ihrem Geständnis gegenüber Agnes, das im zweiten Teil erfolgt, erläutert Amalie, dass sie ein oberflächliches und eitles Leben führte, bis sie Nordheim traf und erst durch die – wenn auch unerwiderte – Liebe zu ihm geläutert wurde. Sie habe sich zuvor Zerstreungen hingeeben, kokettiert, sich nicht für Bücher oder Bildung interessiert und ihre Pflichten vernachlässigt. Sie und ihre Geschwister wurden von einer »alten Französin« erzogen, »die weder Herz noch Kopf hatte« und die ihre Schützlinge mit Erinnerungen »angenehmer Zeiten« unterhielt.⁶¹⁸ Anhand dieser Bemerkung wird abermals das als überholt, frivol und gar sittenwidrig angesehene französische *Ancien Régime* kritisiert, wohingegen die bürgerlichen Werte, durch Agnes verkörpert, in der Kehrseite hervorgehoben werden. Seien sie auch im weiten Sinne Rivalinnen der sentimentalheldin, Adèle de Raincy und

615 Cottin 1805, S. 123.

616 Ebd., S. 124.

617 Vgl. Wolzogen 2005, S. 69.

618 Ebd., S. 217.

Gräfin Amalie sind beide weit davon entfernt, die Bezeichnung »mauvaise femme« zu verdienen, wie Ellen Constans es formuliert: »Quant à la rivale, c'est toujours ›une mauvaise femme‹, souvent une figure de femme fatale [...]«. ⁶¹⁹ Ihre Behauptung muss demnach nuanciert werden. Völlig Unrecht hat Constans allerdings nicht, da in einigen sentimentalens Romanen durchaus auf eine betont schlechte Frauenfigur zurückgegriffen wird, die sich durch ihr »comportement de conquérante, sa volonté de domination« und »une vie trop libre« auszeichnet. ⁶²⁰ In *Liebe und Trennung* kann das Beispiel der Gräfin Wellenhof angeführt werden, die hinter Lauras Rücken intrigiert, um den Herzog für sich zurückzugewinnen und Laura in seinen Augen zu verunglimpfen. Hier tritt eine Variation des altbekannten Modells der verfolgten Unschuld als Erbe des bürgerlichen Romans zutage, wie Ilse Nolting-Hauff es ausdrückt. ⁶²¹ Wichtig ist zu ergänzen, dass die Gräfin Wellenhof am Ende des Romans selbst von Lauras Leid gerührt ist und eine Bekehrung erfährt, statt bestraft zu werden. ⁶²² Vergleichsweise viele Nebenfiguren lassen sich in *Laure d'Estell* finden. Zunächst sei auf das Kontrastpaar der beiden religiösen Figuren des curé Bomard und des abbé de Cérignan verwiesen. Ersterer zeichnet sich als 60-jähriger »bon curé de Varannes« durch Güte, Toleranz und Sanftmut aus, wie Laure es ausdrückt: »[...] sa bonté lui attire la confiance de tous ses paysans; il ne leur fait pas de longs sermons, [...] enfin, ma Juliette, j'ai rencontré un prêtre qui est à la fois pieux, tolérant et bienfaisant.« ⁶²³ M. de Bomard ist pädagogisch aufgeschlossen und praktiziert eine sanfte und spielerische Erziehungsmethode für Kinder, die im Kontext der Zeit als äußerst progressiv bezeichnet werden kann. Laure vertraut ihm, zum Unmut ihrer konservativen Schwiegermutter, ihre Tochter an, während James ihn in seinen wohlthätigen Zwecken mit finanziellen Mitteln unterstützt. Mittels der Nebenfigur des M. Bomard bezieht Sophie Gay eindeutig Position zugunsten eines toleranten und aufgeklärten Religionsverständnisses sowie eines pädagogisch progressiven Erziehungsmodells. Schließlich gilt selbst der letzte Satz des Romans M. Bomard, der als Vorbild einer toleranten Frömmigkeit auch noch wirkt, als Laure und James nicht mehr sind. Der kaum 30-jährige abbé de Cérignan hingegen bildet das negative Gegenstück zu M. Bomard. So blickt er auf James wegen seines protestantischen Glaubens als »hérétique« herab und tritt im Roman durch Insensibilität, Intoleranz und Ruchlosigkeit hervor. Er geht gar soweit, Laures junge und naive Schwägerin Caroline zu verführen, sie anschließend zu verleugnen und schwanger zu verlassen. Laure schreibt bestürzt an ihre Freundin: »Je contemplai cette malheureuse victime du fanatisme et de

619 Vgl. Constans 1999, S. 20.

620 Vgl. ebd.

621 Vgl. Nolting-Hauff 1974/6b, S. 452.

622 Ahlefeld 1798, S. 238.

623 Gay 1864, S. 80f.

l'hypocrisie, et je me dis: – Voilà le fruit de nos institutions!⁶²⁴ Auf diese Weise bezieht Sophie Gay unmissverständlich Stellung gegen eine fanatische und unreflektierte Auslebung des Katholizismus. Eine weitere interessante Nebenfigur ist darüber hinaus Mme de Gercourt, eine alte Freundin von Laures Schwiegermutter. Sie zieht sich auf das Land zurück, da ihre »manie d'écrire« ihr heftige Kritik bescherte. Sie wird von Laure als äußerst pedantisch beschrieben: »elle ne [...] parle que morale.«⁶²⁵ Darüber hinaus kritisiert sie Mme Gercourts Haltung gegenüber weiblicher Textproduktion:

[...] elle qui, dans ses ouvrages, interdit aux jeunes femmes la permission de parler sur aucune passion! qui les croit déshonorées quand elles ont fait imprimer une romance; [...] J'avoue qu'elle est moins scrupuleuse pour les femmes de son âge: elle leur permet d'écrire, mais seulement sur l'éducation; l'amour maternel est l'unique amour dont elles doivent parler.⁶²⁶

An dieser Stelle tritt Sophie Gays eigene Frustration angesichts des sie umgebenden literarischen Felds und der den Frauen zugedachte Rolle darin allzu deutlich hervor. Wegen ihres Bekanntheitsgrades und ihres großen Einflusses auf den Erziehungsdiskurs zwischen 1770 und 1789 liegt es auf der Hand, Félicité de Genlis als konkretes Ziel dieser Kritik zu vermuten. So schreibt auch Sainte-Beuve bezüglich *Laure d'Estell*: »Madame de Genlis y est fort maltraitée: elle figure sous le nom de madame de Gercourt, sentencieuse, pédante, adroite et flatteuse, visant une perfection méthodique, fort suspecte de mettre les vices en action et les vertus en préceptes.«⁶²⁷ Die fiktive Mme Gercourt besteht darüber hinaus darauf, dass Liebe und Leidenschaft allein in gehobener Gesellschaft überhaupt eine Rolle spielen können.⁶²⁸ Diese Ansicht wird von Laure heftig dementiert, wodurch sie als sentimentale Heldin an Authentizität und Sympathie gewinnt. Folglich funktioniert auch Mme de Gercourt als Kontrastmittel: Einerseits in Bezug auf die Protagonistin des Romans, andererseits aber auch in Bezug auf die Autorin Sophie Gay selbst, die sich indirekt für eine offene Schreibweise ausspricht, in der weiblicher Leidenschaft Ausdruck gegeben werden kann. Als letzte Nebenfigur sei auf Laures jüngeren Schwager verwiesen, der Laure schwärmerisch und vergebens anhimmt und sich für *La Nouvelle Héloïse* begeistert. Sein Name wurde von Sophie Gay höchstwahrscheinlich nicht rein zufällig gewählt: er heißt wie der Protagonist in *Claire d'Albe* – Frédéric.

624 Ebd., S. 214. Vgl. hierzu die religiös-fanatische Figur Matilde in Germaine de Staëls *Delphine*.

625 Gay 1864, S. 78.

626 Ebd., S. 82f.

627 Sainte-Beuve 2014/6, S. 67.

628 Gay 1864, S. 176.

Die Adressaten: die Briefpartner und die Kinder

Die Namen der jeweiligen Busenfreundin und Briefpartnerin der sentimental Helden in *Claire d'Albe*, *Laure d'Estell* und *Liebe und Trennung* lauten Élise, Juliette und Sophie. Mehr konkrete Informationen liegen nicht vor, sodass die Figuren vollkommen konturlos und im wahrsten Sinne funktional bleiben. Ellen Constans spricht in diesem Zusammenhang passenderweise von »utilités«.⁶²⁹ So erfüllen die Briefpartnerinnen in den drei genannten Texten die reine Figurenfunktion des Adressaten und ermöglichen auf diese Weise die dialogisch angelegte Struktur des Briefromans. Im Rahmen der Korrespondenz zwischen sentimentaler Heldin und Briefpartnerin, erhält der Leser ausschließlich Einblick in die von der sentimental Helden verfassten Briefe, sodass Aussagen der Briefpartnerinnen nur mittels indirekter Rede zutage treten.⁶³⁰ Élise, Juliette und Sophie sind vor diesem Hintergrund eher als Mittel zum Zweck, denn als präsenzte Handlungsträger anzusehen. In *Claire d'Albe* und *Laure d'Estell* treten Élise und Juliette allerdings gegen Ende des Romans doch handelnd hervor, indem sie die Erzählung nach dem Tod der sentimental Helden – und Briefschreiberin – beenden. Was dies für die narratologische Struktur der Romane bedeutet, wird im Laufe dieser Arbeit im Detail untersucht. An dieser Stelle sei angemerkt, dass die Briefpartner allein durch ihre Funktion als Adressat, ebenso wie die anderen Figurenfunktionen, Teil dessen sind, was Starobinski den »corps social« des Romans nennt.⁶³¹ Unter die Kategorie der Adressaten fallen interessanterweise auch Claire, Laure und Laura sowie Frédéric, James und Weser selbst, da sich die sentimentale Helden und der Auslöser des Dilemmas bisweilen ebenfalls Briefe und *billets* zusenden. An dieser Stelle wird der bereits angesprochene Synkretismus aus den Aktanten Subjekt/Objekt und Adressant/Adressat deutlich erkennbar.⁶³² Anders verhält es sich in *Agnes von Lilien*, da hier kein Briefroman, sondern eine Erzählung *a posteriori* vorliegt. Dennoch gibt es einen expliziten Adressaten, welcher in der kurzen Vorrede »An meine Kinder« zum Vorschein kommt: »Für Euch, meine Kinder, entriß ich diese Blätter dem Strome der Vergangenheit!«⁶³³ Dies ist das einzige Mal, dass der Adressat in diesem Roman explizit erwähnt wird. Abermals erscheint er somit als reine Zweckmäßigkeit, durch die Agnes' Erzählung motiviert wird.

629 Constans 1999, S. 19.

630 Im Rahmen jener bedeutend weniger präsenten Korrespondenzen, an denen die sentimentale Helden nicht beteiligt ist, wie z. B. zwischen Élise und M. d'Albe, Weser und seinem Freund Graf Anton von Halmen oder Gräfin Wellenhof und dem Kammerherrn Kieselstein, erhält der Leser jedoch Einblick in beide Seiten des Austauschs.

631 Vgl. Starobinski 1971, S. 107.

632 Siehe Greimas 1971, S. 162.

633 Wolzogen 2005, S. 9.

2.2.1.3. Das Ende: Heirat oder Tod⁶³⁴

Sentimentale Romane zeichnen sich durch ein vorhersehbares Ende aus, das in der Regel aus zwei Möglichkeiten besteht, nämlich dem Tod eines oder mehrerer Protagonisten oder der Heirat der Liebenden. Die vier ausgewählten Romane ermöglichen auch in dieser Hinsicht einen repräsentativen Einblick in die Gattung, da drei der vier sentimental Heldinnen sterben und allein Agnes am Ende der Erzählung heiratet. Was die Auslöser des Dilemmas angeht, so lässt sich eine Art Staffelung des Leidens etablieren: James begeht Suizid, Frédéric kündigt den seinen an, Weser überlebt nur aus Pflichtgefühl und lediglich Nordheim erreicht sein Liebesglück mit Agnes. Das märchenhafte Heiratsende in *Agnes von Lilien*, das den Triumph des aufgeklärten Bürgertums und die väterliche Ordnung symbolisiert, erschöpft sein Bedeutungspotential schnell. Es steht als finale Belohnung der sentimental Heldin – und der Leserinnen und Leser – am Ende der Erzählung und schließt endgültig mit den Leidenserfahrungen sowie der Leidenschaft der Protagonisten ab. Die Idealisierung der Ehe ist seit Richardsons sentimentalem Gründungstext *Pamela; or, virtue rewarded* ein Leitmotiv in der empfindsamen Literatur und kann im Zusammenspiel mit dem Grauen vor sexuellen Annäherungsversuchen außerhalb der Ehe als Folge des in England verbreiteten Puritanismus gedeutet werden. Die Überhöhung der Heirat als Krönung der bürgerlich-tugendhaften Existenz ist ohnehin unverkennbar im Protestantismus verwurzelt, sind die ehrenvollsten Karrieren im Katholizismus doch mit dem Zölibat verbunden.⁶³⁵ Wendet man die Aufmerksamkeit nun den anderen drei Romanen zu, so lohnt sich eine genauere Betrachtung der Todesarten der Protagonisten, denn »c'è morte e morte«, wie Silvia Lorusso richtig beobachtet.⁶³⁶ *Claire d'Albe* bietet im Vergleich zu *Laure d'Estell* und *Liebe und Trennung* das spektakulärste Ableben der sentimental Heldin. Ihr Tod erscheint nach dem Geschlechtsakt mit Frédéric als unmittelbare Buße von ihrem Willen regelrecht erzwungen zu werden. So droht sie ihm in einem »transport prophétique«: »[...] que cet instant où je te vois est le dernier où mes yeux s'ouvriront sur toi; si tu demeures encore, je saurai trouver une mort prompte [...]«. ⁶³⁷ Claires Tod ist jedoch mit oder ohne Frédéric's Anwesenheit beschlossene Sache: »[...] il fallait mourir alors [...] du moment que Claire fut coupable, elle a dû renoncer au jour.« ⁶³⁸ Es liegt eine spezifisch sentimentale Art des gewollten Todes vor, ein punktuell angesetztes und ostentatives Sterben, das ohne

634 In Anlehnung an den Titel Silvia Lorusso's Monographie *Matrimonio o morte – Saggio sul romanzo sentimentale francese (1799–1830)*, Lorusso 2005.

635 Vgl. Watt 1987, S. 155.

636 Lorusso 2005, S. 106.

637 Cottin 1805, S. 270.

638 Ebd., S. 267, 277.

äußere Einwirkung vonstattengeht. In abgewandelter Form lässt es sich beispielsweise auch in dem *Second dénouement* von Germaine de Staëls Roman *Delphine* wiederfinden, als Delphine im letzten Brief an ihren Geliebten Léonce schreibt: »En effet, n'est-il pas temps que votre pauvre amie ne souffre plus? Mon cœur est épuisé; il a reçu je ne sais quelle blessure qui m'empêche de respirer, et tout, dans ma nature désolée, appelle le sommeil de la mort.«⁶³⁹ Kurz darauf stirbt sie, wie gewünscht, in den Armen ihres Geliebten, nicht jedoch ohne ihm noch ein letztes »Adieu« ins Ohr zu hauchen.⁶⁴⁰ Léonce zieht anschließend in den Kampf in die Vendée und lässt sich bei der ersten Gelegenheit töten, sodass ein quasi-Suizid vorliegt. Laura in *Liebe und Trennung* stirbt ebenfalls einen äußerst planmäßigen Tod, kurz nachdem sie sich mit »Lebe wohl, lebe glücklich, wir sehnen uns wieder!« von ihrem Geliebten verabschiedet.⁶⁴¹ Weser bringt die Bedeutung ihres Todes anschließend auf den Punkt, wenn er an seinen Freund schreibt: »[...] sie ist nicht mehr, und starb aus Liebe für mich!«⁶⁴² Wo Claire einen Buß-Tod für ihre Sünde stirbt, erscheint Laura in dem Akt des Sterbens als unschuldige Märtyrerin der wahren Liebe. Anhand dieser sentimental Sterbearten wird bereits eine explizit religiöse Dimension der Handlungsstruktur sinnfällig, die im Laufe der Arbeit genauer untersucht wird. In *Laure d'Estell* wiederum zieht sich der Tod der sentimental Helden über drei Jahre hin, sodass ihr Ableben im wahrsten Sinne als kummervolles Dahinsiechen bezeichnet werden kann. Sie verzichtet darauf, sich selbst mit James' Schwert zu erstechen und ergibt sich resigniert ihrem traurigen Schicksal. Angesichts dieser unterschiedlichen Varianten des Ablebens der sentimental Helden lassen sich drei essentielle gattungspoetologische Beobachtungen formulieren. Erstens repräsentieren jene Romane, in denen die sentimentale Heldin stirbt, das Prinzip einer absoluten *amour passion*, die in der widrigen Realität nicht ausgelebt werden kann. Brigitte Louichon formuliert hierzu passend: »[...] tous, toutes meurent d'amour, de leur impossible amour. Et tous, en mourant, dénoncent un monde dans lequel amour et bonheur sont inconciliables. [...] Les romans de la passion mortelle relèvent une soif d'absolu qui s'affirme comme le déni d'une réalité insatisfaisante [...]«⁶⁴³ Dass die *amour passion* ihre eigene Erfüllung jedoch *per*

639 Staël 2017, S. 997. In der ersten Fassung des Romanendes nimmt Delphine Gift ein und begeht somit »aktiv« Suizid, siehe Staël 2017, S. 965. Besonders dieser Teil des Romans wird allerdings von der zeitgenössischen Kritik als unmoralisch bezeichnet und heftig attackiert, was die Autorin dazu bewegt, zunächst *Quelques réflexions sur le but moral de Delphine* zu verfassen und das Ende schließlich ganz umzuschreiben, sodass Delphine schließlich an einer unheilbaren »langueur« stirbt. Siehe zur Kritik an *Delphine* etwa Balayé 1986, S. 39–48, besonders S. 45.

640 Staël 2017, S. 1002.

641 Ahlefeld 1798, S. 282.

642 Ebd., S. 283.

643 Louichon 2009, S. 158, 164.

se nicht dauerhaft überleben kann, wird durch Denis de Rougemonts lakonische Aussage verdeutlicht, die leidenschaftlich Geliebte (in diesem Fall Isolde) sei »le type de femme qu'on n'épouse point, car alors on cesserait de l'aimer, puisqu'elle cesserait d'être ce qu'elle est.«⁶⁴⁴ Dieser Satz ist auf Claire, Laura und Laure übertragbar. Sie müssen unerreichbar bleiben, um die Leidenschaft aufrecht zu erhalten und ihre moralische Integrität nicht zu verlieren – und schließlich sterben, um den doppelten Imperativ zwischen Liebe und Pflicht, Leidenschaft und Tugend zu lösen.⁶⁴⁵ Pierre Faucherys Bezeichnung des Romantods als »commode échappatoire« erscheint somit nicht deplatziert.⁶⁴⁶ Für jene sentimentalischen Heldinnen (und Helden), die ihre starke Leidenschaft nicht mittels der Heirat in eine legitime bürgerliche Partnerschaft umwandeln können, bleibt nur der erlösende Tod, wie Silvia Lorusso es treffend ausdrückt:

Questa fedeltà alla passione, divenuta l'unico valore, conduce ineluttabilmente alla scelta in favore della morte, che [...] libera dalla realtà governata dalle forze che si oppongono all'amore. Tutti gli eroi affetti da questa malattia sono condannati a morire, qualunque sia il loro comportamento. Se resistano all'amore in nome della virtù, muoiono di dolore.⁶⁴⁷

Zweitens kann der Tod der sentimentalischen Heldin auch unter der Prämisse einer spezifischen finalen Resignation als Auflösung der Spannung oder Nachgeben betrachtet werden, wie Starobinski es bezüglich *La Nouvelle Héloïse* ausdrückt:

La mort de Julie ne sera pas seulement une catastrophe attendrissante, qui fera pleurer les lectrices. Mourir représente la seule détente possible: Julie mourra heureuse, délivrée de la nécessité d'agir, découvrant dans la joie qu'elle n'a désormais plus à accomplir l'effort que lui imposait la loi du devoir.⁶⁴⁸

Julie entzieht sich als Prototyp der sentimentalischen Heldin im Akt des Sterbens der Verantwortung und kann nun weder entscheiden noch handeln – noch sündigen. So schreibt sie in ihrem letzten Brief an Saint-Preux: »Un jour de plus, peut-être, et j'étois coupable! [...] Quels dangers j'ai courus sans le savoir! A quels dangers plus grands j'allois être exposée! [...] Mon ami, je pars au moment favorable; contente de vous et de moi; je pars avec joie, et ce départ n'a rien de cruel.«⁶⁴⁹ Der aufmerksame M. de Wolmar bemerkt in Julies letzten Blicken denn auch eine

644 Rougemont 1972, S. 46f.

645 Eine Ausnahme bildet Adélaïde de Souza's Roman *Adèle de Sénange* (1794). Hier findet eine legitime Neuvermählung der sentimentalischen Heldin statt, allerdings nachdem ihr voriger greiser Ehemann eines natürlichen Todes gestorben ist und er dem jungen Paar zuvor seinen Segen gab.

646 Siehe Fauchery 1972, S. 101.

647 Lorusso 2005, S. 24f.

648 Starobinski 1971, S. 114.

649 Rousseau 1964, S. 741 (Teil 6, Brief XII).

geheime Freude, die zu verstehen er nicht in der Lage ist.⁶⁵⁰ Sie setzt sich einerseits aus einer großen Erleichterung und andererseits aus jenem Gefühl zusammen, das von Paolo Amalfitano, Francesco Fiorentino und Giuseppe Merlino als »ambiguo piacere della giustificazione di sé« bezeichnet wird.⁶⁵¹ Eine ähnliche Form des erleichterten Nach- oder Aufgebens wird in *Liebe und Trennung* erkennbar, als Laura seufzt: »Mein ohnmächtiges Ringen nach Stärke löste meine Kräfte auf, ich wollte meine Liebe besiegen, aber sie war stärker als ich!«⁶⁵² Die Grundspannung des Romans wird gelöst, indem die Heldin sich ihrem Schicksal ergibt und ihren unausweichlichen Tod nicht nur akzeptiert, sondern durch ihren eigenen Willen auch zu steuern scheint: »[...] wenig Tage, und meine blasse Gestalt wird von der Erde bedeckt.«⁶⁵³ Ein »aktiver«, d. h. von außen erwirkter Suizid ist für sentimentale Heldinnen in der Regel keine Option. Sie sind in ihrem christlich geprägten und »weiblich-sanften« Wesen zum Erleiden, zum Resignieren und Nachgeben erzogen. Germaine de Staël unterstreicht in ihren 1813 publizierten *Réflexions sur le suicide* bezüglich des Suizids und des christlichen Glaubens im Allgemeinen passenderweise: »Le suicide réfléchi est inconciliable avec la foi chrétienne, puisque cette foi repose principalement sur les différents devoirs de la résignation.«⁶⁵⁴ Anhand zweier der hier vorliegenden Romane wird gleichwohl deutlich, dass der aktive Suizid der männlichen Figuren durchaus den Konventionen der Gattung entspricht. Diese Beobachtung kann über den von den Autorinnen bewusst oder unbewusst aufgegriffenen Gemeinplatz Aufschluss geben, Männer hätten einen weniger innigen Bezug zum Glauben als Frauen und wären infolgedessen geneigter, sich gegen das Schicksal bzw. die göttliche Vorhersehung aufzulehnen. Um Germaine de Staëls Gedanken aufzugreifen, mangelt es denen die Suizid begehren an Seelenstandhaftigkeit und Leidensfähigkeit, kurz dem *savoir-souffrir*.⁶⁵⁵ Im Gegensatz zu den männlichen Protagonisten werden die sentimental Heldinnen damit jedoch äußerst großzügig ausgestattet, weswegen aktive Suizide von ihnen in der Regel nicht vorgenommen werden. Viel eher geben sie sich dem »natürlichen« Sterben in bisweilen melodramatischer, bisweilen seliger Resignation hin und werden im selben Moment von ihrem Leiden erlöst, in dem der Basiskonflikt des Romans gelöst wird. Die dritte gattungspoetologische Beobachtung, die angesichts der Sterbearten der Protagonisten gemacht werden kann, lässt sich unter dem Stichwort der Verewigungsfrist der Tugend zusammenfassen. So kommt dem Tod der sentimental Heldin ironischerweise die Funktion zu, sie als Sinnbild der Tugend un-

650 Siehe ebd., S. 731 (Teil 6, Brief XI).

651 Amalfitano/Fiorentino/Merlino 1990, S. xvii.

652 Ahlefeld 1798, S. 281.

653 Ebd.

654 Staël 2000, S. 276.

655 Vgl. ebd., S. 263.

sterblich zu machen. Pierre Trahard formuliert hierzu treffend: »Par une sorte d'ironie du sort, ou du langage humain, il faut, pour devenir immortel, commencer par mourir.«⁶⁵⁶ Die Tugend der Heldin wird durch ihren Tod wiederhergestellt und validiert – und zwar in Analogie mit einer Heiligenfigur »nicht im Individuum, sondern an sich«, wie André Jolles es ausdrückt:

Die tätige Tugend muß sich vollenden, sie ist nicht nur losgelöst vom lebendigen Menschen, sondern losgelöst vom Leben überhaupt denkbar; erst wenn sie nach dem Tode des Menschen selbstständig geworden ist, steht sie auch wirklich auf sich selbst, gelangt sie zu ihrer völligen Eigenkraft. Die tätige Tugend hat sich *vergegenständlicht*.⁶⁵⁷

An dieser Stelle wird bereits die Nähe zu spezifischen Elementen der Heiligenlegende greifbar, auf die im Folgenden näher eingegangen wird.

2.2.1.4. Elemente der Heiligenlegende

Eine Annäherung des sentimentalen Romans an die Heiligenlegende mag auf den ersten Blick fraglich erscheinen, da eine Verwandtschaft weder formal noch »genetisch«⁶⁵⁸ nachgewiesen werden kann. Eine pauschale Zusammenstellung von gemeinsamen formalen Merkmalen würde, wenn überhaupt, nur zufällige Kongruenzen aufweisen. Schließlich gehören Legenden wie Märchen zu einem bedeutenden Teil dem präliterarischen Stadium an.⁶⁵⁹ Auch auf der Ebene der Handlungsstruktur bestehen keine auf Anhub ersichtlichen Berührungspunkte, da im sentimental Roman weder von einer spirituellen Entwicklung der Protagonisten noch von Wundern, Martyrien oder Reliquien im ursprünglichen bzw. rein christlichen Sinne die Rede ist. Bei genauerer Untersuchung der sentimental Texte offenbaren sich dennoch spezifische Anknüpfungspunkte zu grundlegenden Elementen der Heiligenlegende, für deren Herausstellung sich der Bezug zu André Jolles' *Einfachen Formen* eignet.⁶⁶⁰ Er definiert einfache Formen als

Formen, die weder von der Stilistik, noch von der Rhetorik, noch von der Poetik, ja, vielleicht nicht einmal von der ›Schrift‹ erfaßt werden, die, obwohl sie zur Kunst gehören, nicht eigentlich zum Kunstwerk werden, die, wenn auch Dichtung, so doch keine Gedichte darstellen, kurz [...] Formen, die man als Legende, Sage, Mythe, Rätsel, Spruch, Kasus, Memorabile, Märchen oder Witz zu bezeichnen pflegt.⁶⁶¹

656 Trahard 1932/2, S. 271.

657 Jolles 1968, S. 31f.

658 Die Verwendung dieses Adjektivs geht auf Vladimir Propps *Morphologie des Märchens* zurück, siehe Propp 1972, S. 114.

659 Vgl. Nolting-Hauff 1974/6a, S. 135.

660 Vgl. hierzu ebenfalls Michael Bernsens Analyse von Félicité de Genlis' *Histoire de la Duchesse de C...* und Diderots *La Religieuse*, Bernsen 1992, S. 37–64, besonders S. 41.

661 Jolles 1968, S. 10.

Der sentimentale Roman erscheint um die Jahrhundertwende und in den ersten Jahrzehnten des 19. Jahrhunderts aufgrund seiner sich auffallend häufig wiederholenden rudimentären Stereotype als bemerkenswertes, in der Forschung jedoch unterrepräsentiertes literarisches Phänomen. Es ähnelt insofern einer einfachen Form im Sinne Jolles', als dass es nicht nur die individuellen Worte des Verfassers oder der Verfasserin zutage fördert, sondern auch die kennzeichnenden Worte der Form selbst reproduziert.⁶⁶² Der sentimentale Roman kann vor diesem Hintergrund als Kreuzpunkt zwischen einfacher Form und individueller ästhetischer Kunstform betrachtet werden.⁶⁶³ Angesichts dieses Ausgangspunktes besteht der erste Reflex darin, den sentimental Roman der einfachen Form des Märchens anzunähern. Schließlich weckt das Wort »märchenhaft« unter anderem Assoziationen zu den Adjektiven »ideal«, »romantisch«, »pittoresk«, »wunderbar«, »idyllisch« und »realitätsfern«, womit eine Überschneidung mit gängigen Assoziationen zum Adjektiv »sentimental« vorliegt. In ihrer bereits genannten Studie widmet Brigitte Louichon dem Zusammenhang von Märchen und dem sentimental Roman besondere Aufmerksamkeit.⁶⁶⁴ Sie begründet die Zusammenführung dieser beiden Gattungen mit der folgenden zentralen Aussage:

Toutes les aventures des personnages de romans sentimentaux paraissent de fait assez irréelles et l'amour y est décrit comme une chimère insaisissable. Et cette évidence se double de quantité de petits faits qui autorisent un rapprochement entre le roman sentimental féminin et le conte merveilleux.⁶⁶⁵

Sie bezieht sich besonders auf Romane von Adélaïde de Souza und Claire de Duras und argumentiert, dass die Nähe zum Märchen bei der ersten Autorin vor allem durch die vergleichsweise häufig anzutreffenden, versöhnlichen Romanenden und bei der zweiten mittels der starken Idealisierung einer vergangenen Epoche sichtbar wird.⁶⁶⁶ Die Leseinstanz sei »enchanté par la représentation de cet enchantement« und akzeptiere, wie im Märchen, die »imprécision temporelle« und das »sentiment d'irréalité«.⁶⁶⁷ Dieser Beobachtung soll nicht *per se* widersprochen werden. Dennoch erscheinen die Argumente, die für eine Verbindung des sentimental Romans mit dem Märchen sprechen, bei genauerer Betrachtung vage und an der Textoberfläche verbleibend. Schließlich ist die Zauberwelt, das *merveilleux*, das den Dreh- und Angelpunkt des Märchens

662 Vgl. ebd., S. 235.

663 Zur Beziehung zwischen einfacher Form und narrativer Großform siehe Ilse Nolting-Hauuffs Arbeiten zum Märchen und Märchenroman sowie zu Märchenromanen mit leidendem Helden, Nolting-Hauff 1974/6a und Nolting-Hauff 1974/6b.

664 Siehe Louichon 2009, S. 74–81.

665 Ebd., S. 74.

666 Vgl. ebd., S. 77–80.

667 Ebd., S. 75f.

ausmacht,⁶⁶⁸ in sentimental Romanen nicht in vergleichbarer Form enthalten, selbst wenn sich punktuelle Anspielungen darauf finden lassen, wie Louichon belegt.⁶⁶⁹ Darüber hinaus werden die Grundstrukturen der Handlung bzw. die Figurenfunktionen des Märchens im sentimental Roman auch in abgewandelter Form nicht als solche erkennbar.⁶⁷⁰ Ganz im Gegenteil geraten außerordentliche oder fabelhafte Ereignisse im Roman um die Jahrhundertwende unbestreitbar aus der Mode, wie Germaine de Staël in *De la littérature* bekräftigt:

Les romans qui ne contiendraient que des événements extraordinaires, seraient bientôt délaissés. [...] On n'est donc curieux que des ouvrages qui peignent les caractères, qui les mettent en action de quelque manière, et l'on n'admire que les écrits qui développent dans notre cœur la puissance de l'exaltation.⁶⁷¹

Überzeugender ist in Anbetracht dieser Beobachtungen und der genauen Lektüre der vorliegenden repräsentativen Romane eine Annäherung an die einfache Form der Heiligenlegende. Als erstes Kernargument lässt sich diesbezüglich anführen, dass die Liebe im sentimental Roman weniger als märchenhafte »chimère insaisissable« erscheint, sondern viel eher zu einer regelrechten Religion erhoben wird, die sich im Gewand christlichen Vokabulars manifestiert und das Fundament des gesamten narrativen Unterfangens bildet. Die Fusion von Liebe und Religion in der zeitgenössischen Literatur wird bereits von Germaine de Staël erkannt und in *De l'Allemagne* auf den Punkt gebracht: »Sans doute la puissance d'aimer tient de très près à la morale et à la religion [...]«. ⁶⁷² Auch in ihrem Roman *Corinne ou l'Italie* wird auf die »mélange singulier d'amour et de religion« verwiesen, als Oswald sein Portrait in Corinnes Schlafzimmer entdeckt, das genau gegenüber von einem Marienbildnis hängt.⁶⁷³ Liebe gewinnt zu Beginn des bürgerlichen Zeitalters nachweisbar zunehmend an quasi-religiöser Bedeu-

668 Im 18. Jahrhundert überwiegen die Bezeichnungen »Feenmärchen« und »Zauber- oder Geistermärchen«, siehe Jolles 1968, S. 218. Auch Vladimir Propp bezeichnet im Vorwort zu seiner *Morphologie des Märchens* das »Zaubermärchen« als »Märchen im eigentlichen Sinne des Wortes«, siehe Propp 1972, S. 9. Vgl. auch die heute noch gebräuchlichen Bezeichnungen »conte de fées« und »fairy tale«.

669 Vgl. Louichon 2009, S. 78f.

670 Frei nach Propp etwa: Mangelsituation – Entschluss der Gegenhandlung – Hilfe von Schenkern – Kampf gegen Widersacher – Empfang des Zaubermittels – Bestrafung des Feindes – Heirat und Thronbesteigung, vgl. Propp 1972, S. 31–65. Michael Bernsen bezeichnet *La Nouvelle Héloïse* hinsichtlich der Unterwerfung der Protagonisten, des Liebesverzichts und dem Tod der Heldin als »Antimärchen« und erörtert im Folgenden die These, die Handlung des Romans basiere insgesamt auf zentralen Erzählfunktionen des Märchenromans, da beide Protagonisten als leidende und suchende Helden in Erscheinung treten. Bernsen unterstreicht gleichwohl, dass der Einsatz von den wichtigsten Märchenfunktionen in der *Nouvelle Héloïse* offenkundig verfremdet sei, siehe Bernsen 1996, S. 201 f.

671 Staël 2017, S. 256.

672 Staël 1968/2, S. 213.

673 Staël 2017, S. 1187.

tung, wie Anne-Charlott Trepp präzisiert: »In der Liebe wurde [...] weit mehr gesehen als ein profanes Mittel zur Selbsterfahrung. In einer Gemengelage von Säkularisierungs- und Sakralisierungsprozessen gewann sie eine Art Offenbarungscharakter respektive den Stellenwert einer quasi-Religion.«⁶⁷⁴ Diese »quasi-Religion« oder »Tugendreligion«⁶⁷⁵ der Liebe fußt auf eine Gemeinschaft, die den Glauben an einen empfindsamen philanthropisch motivierten und universalen Verhaltenskodex teilt, der sich aus wahrer Liebe und Tugend ergibt und mittels Sprache vermeintlich authentisch ausgedrückt werden kann. Trepp bringt diesen Aspekt auf den Punkt indem sie hervorhebt, dass Liebe als quasi-religiöse Sinnstiftung und Medium individueller Selbstfindung gegen Ende des 18. Jahrhunderts an die Spitze der bürgerlichen Emotions- und Werteskala rückt: »Liebe wurde zum Programm für wahres Menschsein, für Ganzheit und Einheit, für gesteigerte Empfindungsfähigkeit, für Welterkenntnis und individuell erfahrene, gleichsam gefühlte Religiosität.«⁶⁷⁶ Es kann im Kontext des entstehenden Bürgertums laut Trepp durchaus von einer religiösen Überhöhung, einer regelrechten Sakralisierung der Liebe ausgegangen werden.⁶⁷⁷ Der empfindsame Briefroman ist eine der sichtbarsten künstlerischen Erscheinungsformen des Mythos der sinnstiftenden, quasi-religiösen Liebe und des vermeintlich authentischen Ausdrucks derselben. Auch wenn dieser Mythos, zusammen mit der literarischen Form des Briefromans, spätestens ab Choderlos de Laclos *Les Liaisons dangereuses* (1782) immer weiter an Überzeugungskraft einbüßt, wird sein Fortbestehen im sentimentalens Roman bis ins 19. Jahrhundert hinein garantiert. Die sentimentale Poetik baut auf das empfindsame Ideal der Liebe, das als quasi-Religion in der wachsenden Verunsicherung hinsichtlich der politischen und ökonomischen Lage sowie der Säkularisierung der Gesellschaft weiterhin Halt geben soll. Sehr deutlich tritt dieser Aspekt etwa in Benjamin Constants Roman *Adolphe* (1816, begonnen 1806) hervor, in dem der gleichnamige, junge und ungefestigte Protagonist ein »besoin de sensibilité« verspürt seine Liebe zu Ellénore mit einem Kult vergleicht.⁶⁷⁸ Rebekka Habermas spricht bezüglich der zahlreichen Beteuerungen des hohen Stellenwerts der quasi-religiösen Liebe in der Literatur um 1800 passenderweise von einer »Notwendigkeit, durch Rückgriff auf stereotype Formeln, sich seiner selbst immer wieder neu zu vergewissern.«⁶⁷⁹ Vor diesem Hintergrund kann die quasi-religiöse Dimension der Liebe im sentimentalens Roman in einem ersten Schritt diskursgeschichtlich bereits hinreichend belegt werden. Ferner ist es plausibel, die sentimentale Heldin als eine

674 Trepp 2000, S. 28.

675 Habermas, R. 2000, S. 170.

676 Trepp 2000, S. 24.

677 Siehe ebd., S. 52.

678 Constant 1957, S. 14f, 33.

679 Habermas, R. 2000, S. 171.

Variation der Heiligenfigur oder gar, wie Anita Runge es ausdrückt, als »Märtyrerin des Gefühls« zu identifizieren. So schreibt Runge:

Wenn ich diese Heldinnen [sie bezieht sich auf die Protagonistinnen in Sophie von La Roches *Geschichte des Fräuleins von Sternheim* und Johann Karl Wezels *Wilhelmine Arend, oder die Gefahren der Empfindsamkeit*, G.L.] als »Märtyrerinnen des Gefühls« bezeichne, so geht es mir nicht um die religiösen Wurzeln der Empfindsamkeit. [...] Mir geht es um eine säkularisierte Übernahme des hagiographischen Modells des Auserwähltseins im Leiden und Sterben für eine unerschütterliche Überzeugung [...].⁶⁸⁰

Anhand dieses Zitats wird die strukturelle Nähe zwischen sentimentalem Roman und Heiligenlegende *in puncto* (Gefühls-)Martyrium der sentimental Heldinnen erkennbar. Die sentimentale Heldin zeichnet sich allerdings bereits vor dem Martyrium – bzw. im Falle Agnes' auch ganz ohne das Martyrium – wie die Heiligenfigur durch das aus, was Jolles als »tätige Tugend« bezeichnet:

In einem kleinen, örtlich begrenzten Kreise lebt ein Mensch, der seinen Mitmenschen durch seine besondere Art auffällt. Seine Lebenshaltung, seine Lebensweise sind anders als die der andern; er ist tugendhafter als andere Menschen, aber seine Tugend ist nicht nur quantitativ, sondern qualitativ von jener der anderen verschieden. [...] wir definieren die Haltung des eingangs geschilderten Menschen, [...] als: tätige Tugend.⁶⁸¹

Wie im Folgenden anhand konkreter Textbeispiele gezeigt wird, fallen auch Claire, Laure, Laura und Agnes aufgrund ihrer Tugend und Wohltätigkeit im Vergleich zu ihren Mitmenschen auf und werden wiederholt mit christlichen oder religiösen Attributen und Symbolen versehen. Sie scheinen nicht für sich zu existieren, sondern »von der Gemeinschaft aus und für die Gemeinschaft«, wie Jolles es bezüglich der Heiligenfigur ausdrückt.⁶⁸² Am deutlichsten tritt dieser Aspekt in *La Nouvelle Héloïse* zutage, wenn Julie schreibt:

[...] je suis environnée de tout ce qui m'intéresse, tout l'univers est ici pour moi; je jouïs à la fois de l'attachement que j'ai pour mes amis, de celui qu'ils me rendent, de celui qu'ils ont l'un pour l'autre; leur bienveillance mutuelle ou vient de moi ou s'y rapporte; je ne vois rien qui n'étende mon être, et rien qui le divise; il est dans tout ce qui m'environne [...].⁶⁸³

Anhand dieser Bemerkung kündigt Julie im Wesentlichen ihre eigene (empfindsame) Heiligsprechung an, wie Starobinski hellstichtig erkennt.⁶⁸⁴ Sie ist die omniprésente Seele der intimen Gesellschaft die sie umgibt – und des Textes selbst, wie Rousseau im *Entretien sur les romans* schreibt: »Cette Julie, telle

680 Runge 2006, S. 31.

681 Jolles 1968, S. 29f.

682 Ebd., S. 35.

683 Rousseau 1964, S. 689 (Teil 6, Brief VIII).

684 Vgl. Starobinski 1971, S. 146.

qu'elle est, doit être une créature enchanteresse; tout ce qui l'approche doit lui ressembler; tout doit devenir Julie autour d'elle, tous ses amis ne doivent avoir qu'un ton [...].⁶⁸⁵ Gleiches gilt für die vier betrachteten sentimentalens Heldinnen in *Liebe und Trennung*, *Agnes von Lilien*, *Laure d'Estell* und *Claire d'Albe*. Ohne die sentimentale Heldin gäbe es schlicht keinen sentimentalens Roman. Auch wenn die Präsenz eines Geliebten bzw. eines Auslösers des Dilemmas durchaus ein invariables Gattungscharakteristikum darstellt, so steht dennoch die Protagonistin im Mittelpunkt des Geschehens und der Aufmerksamkeit der Leserinnen und Leser.⁶⁸⁶ Die sentimentale Heldin verfügt über eine Fähigkeit und Macht, die Antia Runge als »unerklärbaren Rest« und als »eine im christlichen Sinne als Gnade anzusehende seelische Disposition« bezeichnet:

Wie der christlichen Heiligen ein direkter Zugang zur göttlichen Wahrheit durch Zeichen, Erscheinungen oder Visionen möglich ist, so besitzt Sophie [in *Geschichte des Fräuleins von Sternheim*, G.L.] aufgrund ihrer besonderen Empfindungsfähigkeit einen direkten Zugang zu den Wahrheiten ihres inneren Selbst und damit zum Bewusstsein der eigenen Vollkommenheit.⁶⁸⁷

Es lässt sich festhalten, dass die sentimentale Heldin als vergegenständlichte Tugend wie die Heiligenfigur eine Überlegenheitsposition einnimmt, durch die sie als *exemplum* Macht und Einfluss ausübt, sei es auch posthum. Die Heiligenfigur und die sentimentale Heldin triumphieren aus ihrer (vermeintlichen) Schwäche heraus und zeichnen sich jeweils durch eine Mystik der reinen (Gottes-)Liebe aus, die auf der Dialektik zwischen Verzweigung und willentlicher Selbstaufgabe fußt, wie Michael Bernsen treffend anmerkt.⁶⁸⁸ Genau wie die Heiligenfigur hat die sentimentale Heldin letztlich die Funktion, das Gute und das Böse sichtbar werden zu lassen und klar voneinander zu unterscheiden, denn, um Jolles zu zitieren:

Erst wenn die Tugend meßbar, greifbar, faßbar geworden ist, erst wenn sie bedingungslos, uneingeschränkt in dem Heiligen vor uns steht, haben wir einen sicheren Maßstab: der Heilige bringt uns zum Bewußtsein, was wir auf dem Wege der Tugend tun und erfahren und sein möchten; er selbst ist dieser Weg zur Tugend, wir können ihm selbst folgen.⁶⁸⁹

685 Rousseau 1964, S. 28.

686 In einigen späteren sentimentalens Romanen steht der männliche sentimentale Held im Zentrum der Aufmerksamkeit, so etwa in *Edmunds Wege und Irrwege* (1815) von Caroline de la Motte Fouqué oder *Adolphe* (1816) von Benjamin Constant.

687 Runge 2006, S. 34.

688 Siehe Bernsen 1992, S. 42. Bernsen bezieht sich hier insbesondere auf Fénelons *Explication des Maximes des Saints sur la vie intérieure* (1697), siehe ebd., S. 42f.

689 Jolles 1968, S. 36.

An die Stelle von Jolles Begriff des Heiligen kann hier ohne Probleme jener der sentimental Helden, wie sie in dieser Arbeit erscheint, gesetzt werden. Es wird ersichtlich, inwiefern die Vorbildfunktion, die *imitatio*, den sentimental Roman letztlich mehr belebt und seine Handlung mehr motiviert, als die Liebesgeschichte selbst. Auf diese Weise tritt eine Analogie zur essentiellen Funktionsweise der Heiligenlegende deutlich zutage. Beruft man sich außerdem auf die um 1800 noch sehr gängige Lektürepraxis des Vorlesens, kann dem sentimental Roman auch eine soziale und nahezu rituelle Dimension zugeschrieben werden.⁶⁹⁰ Die gemeinsame Lektüre von sentimental Romanen dient nicht nur der rein unterhaltenden Freizeitgestaltung, sondern hat vor allem das konkrete Ziel der moralischen Erbauung und Rührung, die gemeinsam empfunden und dadurch validiert wird.⁶⁹¹ Man erinnere sich an Diderots Appell im *Éloge de Richardson*: »[...] venez, nous pleurerons ensemble sur les personnages malheureux de ses fictions [...]«⁶⁹² In zahlreichen sentimental Romanen, wie in *Liebe und Trennung*, *Laure d'Estell* und *Agnes von Lilien*, wird die gemeinsame Lektüre der Protagonisten zudem explizit erwähnt, sodass eine *mise en abyme* entsteht, in der sich die realen Leserinnen und Leser während des Vorlesens widerspiegeln finden können. Die Ausbildung einer sentimental (Glaubens-) Gemeinschaft basiert im Kontext der Jahrhundertwende zu einem großen Teil auf dem gegenseitigen Vorlesen. Es fördert nicht nur das Textverständnis, sondern regt auch zu Diskussionen an, was besonders für die im sozialen Umgang ansonsten oftmals stark eingeschränkten Frauen interessant ist. Das äußerst beliebte Lesen mit verteilten Rollen⁶⁹³ trägt überdies dazu bei, sich noch mehr mit dem moralischen Vorbild zu identifizieren und bestimmte Verhaltensweisen oder Redensarten zu verinnerlichen, sodass letztlich relevante soziale Kompetenzen ausgebildet werden können. Erneut bietet sich ein Seitenblick auf den *Éloge de Richardson* an: »[...] on prend, malgré qu'on en ait, un rôle dans tes ouvrages, on se mêle à la conversation; on approuve, on blâme, on admire, on s'irrite, on s'indigne.«⁶⁹⁴ Ein regelrecht grell ins Auge springendes Beispiel für die Tragweite der konkreten Lektürepraxis um 1800 ist die hitzige Diskussions-, Anfechtungs- und Nachahmungswelle, die von Karoline von Wobesers 1795 erschienenen Roman *Elisa, oder das Weib wie es seyn sollte* ausgelöst wird. Das Lesen sentimentaler Romane ist um 1800 keinesfalls reine Privatangelegenheit ohne Auswirkungen auf gesellschaftliche und besonders genderspezifische Diskurse. Margaret Cohen unterstreicht diesen Aspekt, wenn sie schreibt: »This

690 Vgl. Schön 1990, S. 25 und Cohen 1999, S. 71.

691 Hier kann ein etymologischer Bezug zur Legende als »das zu Lesende«; »das Vorzulesende« hergestellt werden.

692 Diderot 1951, S. 1062.

693 Vgl. Becher 1992, S. 41.

694 Diderot 1951, S. 1060.

[sentimental] community does not constitute a private refuge from public life. Rather, it exemplifies in microcosm the liberal public sphere where unity takes the form of debate and conflict [...].«⁶⁹⁵ Anders gesagt werden Verhaltensweisen im mikro-Kontext der jeweiligen Romanlektüre durchgespielt und diskutiert, die dann im makro-Kontext der sozialen Interaktion zur Anwendung kommen. Erneut rückt die Bedeutung der *imitatio* somit in den Vordergrund. Sucht man das Wunder⁶⁹⁶ als literarisches Motiv im sentimental Roman vergeblich, so lassen sich aus dem vorgeschlagenen Blickwinkel gleichwohl zahlreiche Reliquien finden. Sie manifestieren sich teils in Form von fetischisierten Objekten wie einer Locke, einer Busenschleife, verwelkten Blumen, Zeichnungen, einem Billett oder einem Sessel, auf dem die Angebetete saß. Aber auch Orte wie das Grabmal oder die Gartenlaube können die Geliebte oder den Geliebten *in absentia* repräsentieren. Um es nun mit Jolles auf den Punkt zu bringen: »wir haben die Person, wir haben das Ding, wir haben die Sprache. In allen dreien vollzieht sich diese Geistesbeschäftigung, diese Welt der *imitatio*.«⁶⁹⁷ Darüber hinaus verschwindet im sentimental Roman der allergrößte Teil des alltäglichen Lebens hinter den Höhepunkten der tätigen Tugend, wodurch er sich außerhalb einer historischen Zeit positioniert – oder zumindest zu positionieren scheint.⁶⁹⁸ So geht es im sentimental Roman in der Regel nicht vorrangig um eine an einen realhistorischen Kontext gebundene individuelle Liebes- oder Leidensgeschichte, sondern letztlich um das Etablieren und Verfechten eines allgemeingültigen moralisch-empfindsamen Verhaltenskodex. Bevor konkrete Textbeispiele aus den vier repräsentativen Romanen genauer in Augenschein genommen werden, sei noch auf den Titel von Rousseaus empfindsamem Gründungstext verwiesen. *Julie ou La Nouvelle Héloïse* spielt bekanntermaßen auf die mittelalterliche Äbtissin Héloïse an, die kraft der Liebe zu ihrem Hauslehrer, dem Theologen und Philosophen Pierre Abélard, kein Opfer scheut und ihm absolute Vollmacht über ihr Leben überlässt. Eine offizielle Heirat, die Abélards und ihre eigene geistliche Karriere beendet hätte, lehnt sie allerdings ab. So lebt sie nach einer geheimen und sehr ereignisreichen Beziehung mit Abélard schlussendlich von ihm getrennt im Nonnenkloster des Paraklet, das ab 1136 unter ihrer Leitung steht. Bis heute erhalten und immer wieder neu übersetzt ist der literarische und gelehrte Briefverkehr zwischen Héloïse und Abélard, der nach mehr als zehn Jahren der Trennung von Héloïse initiiert wird. Über die Jahrhunderte, von Jean de Meun über Petrarca, der eine Kopie des Briefwechsels besaß und diese

695 Cohen 1999, S. 71.

696 Z. B.: Eine Stimme aus dem Himmel ruft dem Gemarterten zu; eine himmlische Erscheinung in weißen Kleidern reicht ihm die Hand; Götzenbilder zerspringen; der Enthauptete trägt seinen eigenen Kopf, usw.

697 Jolles 1968, S. 39.

698 Vgl. ebd., S. 62.

reichlich mit Anmerkungen versah, über Bussy-Rabutin oder Alexander Pope, bis hin zu Rousseau und Chateaubriand, entwickelt und verfestigt sich Héloïses legendärer Status als Symbol der weiblichen Liebe überhaupt.⁶⁹⁹ In der Gestalt der Héloïse mischen sich Literatur, Liebesdiskurs, Religion und Legende in außergewöhnlicher, wenn nicht einzigartiger Weise. Vor diesem Hintergrund lässt Rousseaus Titelwahl den Konnex zwischen sentimentalem Roman und Legende sinnfällig werden. Wendet man die Aufmerksamkeit nun dem konkreten Textkorpus zu, so lassen sich anhand der vier vorliegenden repräsentativen Romane verschiedene Arten der Annäherung zwischen Legende und sentimentalem Roman bzw. Heiligenfigur und sentimentaler Heldin hervorheben. An erster Stelle sei auf die Protagonistin in *Liebe und Trennung* verwiesen. So erfüllt Laura mittels ihrer Bescheidenheit und Selbstbeherrschung (*temperantia*), ihren ernsten Betrachtungen über sich selbst (*prudencia*), ihrer Wohltätigkeit, Güte und Nächstenliebe (*caritas*), ihrer Leidensfähigkeit und Unerschrockenheit angesichts des Todes (*fortitudo*), ihrer Hoffnung auf das ewige Leben (*spes*) und vor allem aufgrund ihrer Opferbereitschaft, die sich aus ihrem Glauben an Tugend und die göttliche Belohnung derselben im Himmelsreich (*fides*) speist, essentielle Eigenschaften einer Heiligenfigur.⁷⁰⁰ Sie selbst stilisiert sich indirekt als solche, wenn sie in ihrem letzten Brief an Weser schreibt:

Wenn Du dann glücklich bist [...] und Du blickst ausgesöhnt mit dem Leben, um Dich her, und findest es schön, o so wird ein Strahl der sanftesten Freude mein Herz durchschauen, und ich werde dankbar und zufrieden auf Dich herunter sehn. Auch in den höhern Sphären, in die ich eile, würde der Zweifel: ist er auch glücklich? Kummer in meine Seligkeit mischen.⁷⁰¹

Weser wiederum beschreibt den Anblick Lauras wie eine Art Epiphanie: »Wenn sie ihr Auge aufschlägt, liegt Dir der Himmel offen, wenn sie lächelt, schwindet die Erde!«⁷⁰² Eine Assoziation zu Francesco Petrarca, dessen Figur des Liebenden beim bloßen Anblick der »Madonna Laura« in Ekstase gerät, drängt sich spätestens an dieser Stelle auf. Auch Laure d'Estell weckt mit ihrem Namen die positive Assoziation zum Petrarkismus (lat. *aurum* = gold, lat. *laurus* = Lorbeer), die durch ihren Nachnamen (lat. *stella* = Stern) ergänzt wird. Tatsächlich lässt sich der gegen Ende des 18. Jahrhunderts immer noch immense Einfluss des petrarkistischen Liebesmodells, das in der italienischen Renaissance mit neuplatonischen Ideen angereichert wird, an der Figur der Laura in *Liebe und Trennung* besonders deutlich ablesen. So wird die weibliche Schönheit als Abglanz der göttlichen Vollkommenheit angesehen, während die unerreichbare

699 Vgl. Duby 1996, S. 64–93 und Tilliette 2007, S. 9–35, besonders S. 11–14.

700 Siehe Ahlefeld 1798, S. 8, 35, 47, 123, 233, 269f, 289.

701 Ebd., S. 275.

702 Ebd., S. 117.

Frau selbst angebetet wird. Der Liebende kann sein Verlangen zwar ausdrücken, jedoch niemals erfüllen. In *Liebe und Trennung* wird die Liebe zwar als »Becher des heiligsten Entzückens«⁷⁰³ bezeichnet, als noch erstrebenswerter erscheint jedoch die Verleugnung der verbotenen Liebesgefühle: »Die Verläugnung [*sic!*] unsrer Gefühle wird wie eine stille Glorie das Bild der Welt umgeben [...].«⁷⁰⁴ Durch ihr Sterben erscheint Laura schließlich vollends als Märtyrerin der Liebe bzw. der Tugendliebe, indem sie sich gleichzeitig für den Erhalt der Ordnung, für das Allgemeinwohl (die Versöhnung zwischen Vater und Sohn) und für den Erhalt ihres Glaubens an die wahre tugendhafte Liebe aufopfert. An zweiter Stelle bietet sich ein Blick auf *Agnes von Lilien* an. Wo Laura als leidende Märtyrerin der Gefühle erscheint, lässt Agnes sich eher als ein Bild der Keuschheit und als Marien-Abbild ansehen. So findet das erste Treffen der Liebenden unter der Prämisse einer »gravité solennelle, presque religieuse« statt, wie Ingeborg Klettke-Mengel es ausdrückt.⁷⁰⁵ Kurz darauf wird Agnes von ihrem (ihr noch unbekanntem) leiblichen Vater als »treffliche [*sic!*] Kopie« der Madonna della Sedia portraitiert und noch weiter im Text wird sie gar als heilige Botin der Jungfrau Maria dargestellt:

Ja, das ist sie! das ist die Gestalt, die du mir als meine Beschützerin zeigtest, heilige Jungfrau! So schwebte sie aus goldenen Wolken zu mir hernieder; das sind dieselben blonden Locken, wie sie jenes himmlische Haupt umwallten. [...] Ich flehte oft zur Mutter Gottes [...], endlich erschien sie mir im Traum, hielt eine Heilige an der Hand, und sagte zu mir: Dieser vertraue!⁷⁰⁶

Ferner wird Agnes ein »heiliges Herz« zugeschrieben, ein neutestamentliches Motiv, das im zweiten Teil bezüglich Nordheim wieder aufgegriffen wird.⁷⁰⁷ Nordheim erscheint zwar nicht direkt als Heiliger, gleichwohl strahlt er heilige Herrlichkeit aus, wie Agnes feststellt: »Bey seiner Berührung bebten meine Nerven, und eine hohe Heiligkeit schwebte um sein Wesen, die schauernd meinen Busen beklemmte. [...] Die Glorie des Geistes schien mir um seine ganze Gestalt zu leuchten, und eine sonderbare heilige Stille war in seinem Wesen.«⁷⁰⁸ In *Agnes von Lilien* garantieren Liebe und Wahrheit als Grundpfeiler der Religion und Philosophie laut Nordheims Aussage die »Grazie der Empfindung«, während der Mensch seine volle Kraft allein in der Liebe fühlen könne.⁷⁰⁹ Mit dieser letzten Aussage schließt der Roman, sodass klar wird, dass die quasi-religiöse, sinnstiftende Bedeutung der Liebe im Leser möglichst intensiv nachklingen soll. In

703 Ebd., S. 279.

704 Ebd., S. 109f.

705 Klettke-Mengel 2017, S. 98.

706 *Agnes von Lilien*, S. 45, 106f.

707 Siehe ebd., S. 82, 133.

708 Ebd., S. 29, 81.

709 Ebd., S. 19, 264.

Claire d'Albe ist die sentimentale Heldin in ihrer quasi-Heiligkeit wiederum anders gestaltet. Zunächst erscheint sie den zeitgenössischen Lesererwartungen entsprechend als »céleste Claire«, *ergo* als eine Art himmlische Lichtgestalt (lat. *clarus* = hell, leuchtend, klar; lat. *albus* = weiß gekleidet, blass, hell; ital./span. *alba* = Morgendämmerung), die in ihrem Umfeld eine »active bienfaisance« verbreitet und von Frédéric geradeheraus als »délite bienfaisante« bezeichnet wird, da sie die Armen heilt und pflegt.⁷¹⁰ Nachdem sich Claire und Frédéric zum ersten Mal körperlich näher gekommen sind, wird Claire gar als Engel und Objekt der Idolatrie stilisiert:

[...] si tu n'es pas un ange qu'il faille adorer, et que le ciel ait prêté quelques instants à la terre; si tu es réellement une créature humaine, dis-moi pourquoi toi seule as reçu cette âme, ce regard qui la peint, ce torrent de charmes et de vertus qui te rendent l'objet de mon idolâtrie?⁷¹¹

Frédéric's Liebe zu Claire nimmt tatsächlich zunehmend die Form der Vergötterung an, die er wiederholt explizit anspricht:

O céleste Claire! laisse-moi te voir, t'entendre, t'adorer [...]. Je vous promets de révéler en silence l'objet sacré de mon culte. [...]
 Sous les pôles glacés, sous le brûlant tropique, tant que mon cœur battra dans mon sein, Claire y sera adorée [...].
 [...] femme angélique, objet de ma profonde vénération [...].⁷¹²

Die an Blasphemie grenzende Apotheose der Idolatrie wird erreicht, als Claire Frédéric bittet, sich vor ihrem Ehemann nichts von seiner Liebe anmerken zu lassen und er ihr schreibt: »Je crus qu'il était plus facile de mourir que d'obéir, je me trompai; l'impossible n'est plus quand c'est Claire qui le commande; son pouvoir sur moi est semblable à celui de Dieu même [...].«⁷¹³ Auf diese Weise wird ersichtlich, wie Claire zur engelsgleichen Heiligenfigur stilisiert und im wahrsten Sinne abgöttisch geliebt wird. Darüber hinaus bezeichnet sie ihre Heirat mit M. d'Albe ohne Umschweife als Opfer, das sie ihrem sterbenden Vater darbrachte, um sein Hinscheiden möglichst zu verlangsamen und ihm Kummer zu ersparen.⁷¹⁴ Hier wird Claires exemplarische Hingabe und »Opferfreude«⁷¹⁵ für ihren Vater greifbar. Das Bild der »céleste Claire« wird am Ende des Romans jedoch gebrochen, als sie sich der körperlichen Leidenschaft mit Frédéric hingibt und sich in schwerster Weise an Gott, ihrem Ehemann und ihren Überzeugungen versündigt. In diesem Punkt unterscheidet Claire sich von den anderen hier

710 Siehe Cottin 1805, S. 132, 49, 128.

711 Ebd., S. 100. Siehe auch ebd., S. 47f.

712 Ebd., S. 132f, 149, 159.

713 Ebd., S. 129.

714 Vgl. ebd., S. 70.

715 Weigel 1988b, S. 140.

betrachteten sentimentalen Heldinnen und stellt auch im Kontext der meisten anderen sentimental Romane um die Jahrhundertwende eine Ausnahme dar. Die Handlung schließt allerdings nicht mit diesem im zeitgenössischen Kontext äußerst skandalös wirkenden Zustand. Stattdessen wird die Ordnung sowohl irdisch als auch jenseitig wiederhergestellt, indem Claire mittels ihres *gewollten* Ablebens für ihre Sünde büßt, ohne jedoch aktiv Suizid zu begehen. Ihr irdisches Leben hat Claire durch die körperliche Hingabe an Frédéric im Sinne des herrschenden Moralkodex verwirkt, doch erhält sie ob ihrer extremen, dem Delirium nahen Reue die Vergebung von M. d'Albe (sowie von den Leserinnen und Lesern) und kann im Jenseits ebenfalls auf Vergebung hoffen. Claire lässt sich als himmlische, reuevolle Sünderin und letztlich als Variation eines gefallenen Engels ansehen. Darüber hinaus werden *vage* Assoziationen zur Heiligenfigur der Maria-Magdalena, der geliebten »pardonnée«, hervorgerufen, besonders wenn Georges Duby bezüglich des sie betreffenden Pilgertourismus schreibt: »Tout est là: les guérisons, le péché, l'amour, les larmes, le rachat.«⁷¹⁶ Gründe genug, so Duby, den eklatanten Erfolg einer Pilgerreise zu erklären – oder eben eines Romans. Was hier vorliegt, ist, wie Jolles es ausdrückt, die »Formel einer Form, und diese Formel ist so gefaßt, daß wir in ihr die Form noch erkennen und sie aus ihr ableiten können.«⁷¹⁷ Auch in *Laure d'Estell* lassen sich direkte Textbeispiele finden, mittels derer die Protagonistin als quasi-Heilige erscheint. Laure wird als »idole«, »femme divine« und »ma divine amie« bezeichnet, während ihre Schwägerin ihr gegenüber ausruft: »O vous [...] dont les vertus auraient dû me servir de modèle, je m'abandonne à votre céleste bonté.«⁷¹⁸ Bereits an dieser Stelle deutet sich an, dass Laure eine »Heiligenrolle« einnimmt, die sich von jenen der zuvor genannten sentimental Heldinnen unterscheidet. Sie erscheint weniger als Gefühlsmartyrerin (Laura), Marienbild (Agnes) oder als Büsserin (Claire), sondern eher als halb irdische, halb himmlische Richtinstanz. Die folgenden Ausrufe von Sir James bekräftigen diese Beobachtung, wenn er sie als »arbitre de son sort« bezeichnet und sie um die Vergebung ihres Herzens anfleht:

O Laure! que tant d'amour obtienne son pardon [...]. [...] non, la pitié, peut-être encore l'amour, t'engageront à pardonner un malheureux coupable. [...] Ma Laure, laisse échapper ce pardon de ta bouche!...Permetts que j'aie le recueillir à tes pieds!...que je les baigne encore de mes larmes [...]. [...] Puisse mon repentir fléchir ta colère, et t'inspirer une douce pitié...⁷¹⁹

James' Ausdrucksweise stützt sich auf die Begriffe Schuld, Reue und Vergebung, die unverkennbar religiöse Assoziationen aufweisen. Darüber hinaus spielt er

716 Duby 1996, S. 38.

717 Jolles 1968, S. 28.

718 Gay 1864, S. 234, 57, 233, 204.

719 Ebd., S. 250, 267f.

direkt auf jene Stelle des Lukasevangeliums an, in der eine anonyme Sünderin, die gemeinhin mit Maria-Magdalena identifiziert wird, Jesu Füße mit ihren Tränen benetzt, sie küsst, salbt und anschließend seine Vergebung erhält (Lk 7, 36–50). Die Tatsache, dass sich James mit der biblischen Sünderin gleichsetzt, bedeutet im Umkehrschluss, dass Laure die (göttliche) Macht über Vergebung und Verdammung zugeschrieben wird. Abermals kann die sentimentale Heldin somit einer Heiligenfigur angenähert werden, die in diesem Fall über moralisches Recht und Unrecht entscheiden soll. Es lässt sich resümierend festhalten, dass sich die Annäherung der einfachen Form der Heiligenlegende an die narrative Großform des sentimental Romans in einem ersten Schritt anhand des erläuterten Status der Liebe als quasi-Religion sowie des Erscheinens der sentimental Heldin als engelhafte quasi-Heilige begründen lässt. Es kann hervorgehoben werden, dass sowohl die Heiligenlegende als auch der sentimentale Roman die grundlegende Funktionsweise der *imitatio* aufweisen. Aus dieser Perspektive werden im sentimental Roman somit »verschüttete« Elemente der einfachen Form der Heiligenlegende sichtbar. Erneut sei auf Jolles verwiesen, wenn er schreibt: »[...] es ist auch, wenn wir die Heiligenlegende des katholischen Abendlandes so deutlich und scharf umrissen vor uns sehen, nicht ganz leicht zu verstehen, daß die gleiche Geistesbeschäftigung unter dem Sportteil unserer Zeitung liegen kann«⁷²⁰ – oder dass sie im sentimental Roman zum Vorschein kommt. Aber, um Jolles abschließend das Wort zu überlassen, »auch dort Formen aufzusuchen, wo sie nicht mehr in voller Kraft, wo sie verschüttet sind [...] ist ein wesentlicher Teil unserer Aufgabe.«⁷²¹ Weitere konstitutive Elemente der Handlungsstruktur und Funktionsweise des sentimental Romans lassen sich in der literarischen Gattung des Dramas wiederfinden. Im nächsten Abschnitt werden diese Aspekte im Hinblick auf die rührende Komödie bzw. das bürgerliche Trauerspiel hervorgehoben und erläutert.

2.2.1.5. Elemente des bürgerlichen Trauerspiels

Dass sich der Empfindsamskeitsdiskurs und der daraus entstehende sentimentale Stil nicht allein in Briefromanen oder Erzählliteratur, sondern ebenfalls in der dramatischen Gattung manifestiert, ist keine neuartige Entdeckung. Es überrascht angesichts der Forschungslage zum sentimental Roman jedoch, dass bisher kaum fundierte Bezugnahmen zu Entwicklungen des Dramas im 18. Jahrhunderts vorliegen. Vor diesem Hintergrund ist eine nähere Betrachtung besonders der rührenden Komödie (*comédie larmoyante*) bzw. des bürgerlichen Trauerspiels (*drame bourgeois*) in Frankreich und später auch im deutschsprach-

720 Jolles 1968, S. 61.

721 Ebd.

chigen Raum im Zusammenhang mit Handlungsstrukturen und Funktionsweisen des sentimentalen Romans sinnvoll. Zunächst sei das Augenmerk auf die *comédie larmoyante* gerichtet, wie sie in Gustave Lanson 1887 erstmals publizierter einflussreicher Studie *Les origines du drame contemporain: Nivelles de la Chaussée et la comédie larmoyante* beschrieben wird. Gustave Lanson differenziert darin nicht zwischen rührender Komödie und bürgerlichem Trauerspiel, da es nach seiner Auffassung keine hinreichenden charakteristischen Unterschiede gibt.⁷²² Er ernennt Pierre-Claude Nivelles de la Chaussée zum Erfinder dieser Gattung, sodass dieser Dramenautor bis heute gemeinhin direkt mit der französischen *comédie larmoyante* assoziiert wird. Tatsächlich können seine Stücke, wie z. B. *La Fausse Antipathie* (1733), *Le Préjugé à la mode* (1735), *L'École des amis* (1737), *Mélanide* (1741) und schließlich das in Anlehnung an Richardsons Erfolgsroman verfasste Stück *Paméla* (1743) als repräsentative Werke der Gattung angesehen werden. Bereits an dieser Stelle wird die Verbindung zur bürgerlich-empfindsamen Erzählliteratur anhand der intertextuellen Bezugnahme auf Richardson greifbar. Bezeichnenderweise betitelt Lanson das zweite Kapitel seiner Arbeit darüber hinaus mit »L'action et le romanesque« und äußert darin sein Bedauern, Nivelles de la Chaussée habe seine Stücke derart mit »romanhaften« komplizierten Verstrickungen angereichert, dass der angestrebte Realitätseffekt größtenteils zerstört wird. Zwar spiele sich die Handlung im mittleren, bürgerlichen Milieu ab, doch träfen derartig unwahrscheinliche Dinge im Leben der Protagonisten ein, dass ihr Unglück den ästhetisch gebildeten Zuschauer nur wenig rühren könne. Dies wiederum bedeutet keinesfalls, dass die *comédie larmoyante* im Allgemeinen keinen erfolgreichen Rührungseffekt beim zeitgenössischen Publikum hat. Lanson bezeichnet die *comédie larmoyante* unverblümt als unterhaltende »art inférieur« und hebt vornehmlich ihre »surcharge romanesque« sowie das ihr immanente »intérêt mélodramatique« hervor.⁷²³ Anhand dieser Aussage wird deutlich, inwiefern die *comédie larmoyante* von der frühen französischen Literaturgeschichte für die Lanson repräsentativ steht, in ähnlicher Weise wie der sentimentale Roman durch ein »stigmaté de vulgarité« markiert wird, wie Pierre Frantz es ausdrückt.⁷²⁴ Gleiches gilt bis auf einige wenige Ausnahmen für das deutsche bürgerliche Trauerspiel, wie ein Blick in Christian Rochows Einführung *Das bürgerliche Trauerspiel* belegt.⁷²⁵ Lanson

722 Der gleichen Ansicht ist auch Peter Szondi, der 1968 in seiner Vorlesung zur Theorie des bürgerlichen Trauerspiels im 18. Jahrhundert argumentiert, die Grenze zwischen beiden Zwischengattungen zu ziehen, also das bürgerliche Trauerspiel vom rührenden Lustspiel zu trennen, sei nur anhand spezifischer Einzelfälle, aber nicht als abstrakte Vorentscheidung möglich, siehe Szondi 1973a, S. 21 f.

723 Vgl. Lanson 1903, S. 192.

724 Frantz 1998, S. 40.

725 Vgl. Rochow 1999, S. 7 f.

Beobachtung bezüglich des »Romanhaften« im Drama wird an dieser Stelle darüber hinaus in ihrer genauen Umkehrung interessant. So ist das Ziel der folgenden Argumentation, wiederum dramatische Elemente in der Handlungsstruktur des sentimentalischen Romans hervorzuheben. Besonders ergiebig ist hierfür der von Lanson erwähnte, jedoch nicht weiter erläuterte Begriff des Melodramatischen, der sich sowohl im Kontext der *comédie larmoyante* als auch im sentimentalischen Roman als relevant erweist.⁷²⁶ Als einschlägige Referenz lässt sich hierzu Peter Brooks 1976 veröffentlichte Studie *The Melodramatic Imagination* (vorliegend in der französischen Übersetzung unter dem Titel *L'Imagination mélodramatique*) heranziehen, auch wenn sich der Verfasser vornehmlich auf spätere Romane aus der Feder Balzacs und Henry James' bezieht. In seinem Vorwort benennt Brooks den melodramatischen Modus zunächst als »un certain substrat théâtral employé et retravaillé dans les représentations romanesques«.⁷²⁷ In den folgenden Kapiteln untersucht er spezifische Erscheinungsformen des melodramatischen Modus im Roman und hebt diesbezüglich ein wesentliches Merkmal hervor, durch das die Nähe zum sentimentalischen Roman um 1800 deutlich wird:

La volonté de tout dire semble être une caractéristique fondamentale du mode mélodramatique. Rien n'est épargné puisque rien n'est passé sous silence; les personnages sont sur une scène, disent l'indicible, donnent à entendre leurs sentiments les plus profonds et ce qu'ils mettent en scène, à grand renfort de paroles et de gestes violents et lourds de sens, c'est la grande leçon de leurs relations.⁷²⁸

Zu unterstreichen ist Brooks Bemerkung zur imaginären (Roman-)Bühne, auf der sich die Figuren zu präsentieren scheinen. Es wird indirekt ein Stilmittel evoziert, das mit Rückbesinnung auf Horaz' Leitsatz *Ut pictura poesis* als literarisches Tableau bezeichnet werden kann. Es handelt sich hierbei um eine theatralisch-bildliche Veranschaulichung und Realisierung von Gefühlen im Text. In seiner Studie *L'esthétique du tableau dans le théâtre du XVIIIe siècle* hebt Pierre Frantz den Unterschied zwischen dem literarischen Tableau und der Hypotyposis hervor, die als rhetorisches Mittel besonders in der französischen Klassik häufige Anwendung findet und beispielsweise von Nicolas Boileau aufgrund ihrer abstrahierenden und zugleich suggerierenden Wirkung im Diskurs geschätzt wird. Das Tableau ist, so Frantz, als das dramaturgische Gegenstück der Hypotyposis anzusehen.⁷²⁹ Diderot definiert das Tableau in den *Entretiens sur le*

726 Der Klarheit halber sei hier auf den Unterschied zwischen dem Melodramatischen und dem Melodrama verwiesen, das als kulissenreiche und äußerst manichäische Dramengattung seine wahre Blütezeit in Frankreich erst in der Restauration erlebt.

727 Brooks 2011, S. 7.

728 Ebd., S. 12f.

729 Siehe Frantz 1998, S. 13; 181.

Fils naturel 1757 als »une disposition de [...] personnages sur la scène, si naturelle et si vraie, que, rendue fidèlement par un peintre, elle me plairait sur la toile«⁷³⁰, wozu Frantz präzisiert: »Quel qu'il soit, le tableau doit faire un effet vif, né de l'énergie morale qu'il dégage. [...] Le tableau réussi ne montre pas un acte mais des sentiments.«⁷³¹ Laut Peter Szondi löst das Tableau das unerwartete Ereignis bzw. den »coup de théâtre« im Laufe des 18. Jahrhunderts als dramaturgisches Mittel vollends ab.⁷³² Die neuartige Anwendung des Tableaus im Drama verändert das, was man heute als Inszenierung bezeichnen würde, sowie die daraus resultierende Aufführungspraxis bis ins 19. Jahrhundert hinein. Das dramatische Tableau ist ab der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts auf den französischen Bühnen derartig präsent, dass ironisch-sarkastische Kommentare in der Presse nicht ausbleiben, was folgendes, von M. A! A! A! unterzeichnetes *Traité du mélodrame* aus dem Jahr 1817 belegt:

A la fin de chaque acte, il faut avoir soin de réunir en groupe tous les personnages, et de les mettre chacun dans l'attitude qui convient à la situation de son âme. Par exemple: la douleur placera une main sur son front; le désespoir s'arrachera les cheveux, et la joie aura une jambe dans l'air. Cet aspect général est désigné sous le nom de *tableau*. On sent combien il est agréable au spectateur de ressaisir d'un coup d'œil l'état moral de chaque personnage.⁷³³

Die Verflechtung der Begriffe des Tableaus einerseits und des Melodramatischen andererseits tritt anhand dieses Zitats äußerst klar hervor. Das Tableau nimmt über die Aufführungspraxis hinaus ebenfalls Einfluss auf die dramatische Narration an sich. Auf diese Weise wird es schließlich nicht nur in dramatischen Erzählungen angewandt, sondern tritt auch in anderen Textformen und besonders markant im sentimental Roman in Erscheinung. Schließlich beabsichtigt das Tableau maßgeblich den Effekt der maximal-intensiven Rührung der Zuschauer bzw. Leser und kann somit zum wirksamen Stilmittel der sentimental Poetik nutzbar gemacht werden. Im Gestus des *theatralischen* Tableaus, wie Diderot es definiert, ist der melodramatische Modus der Romane um die Jahrhundertwende bereits in seiner »un-erzählten« Essenz vorhanden. In anderen Worten findet der melodramatische Modus des Romans im *literarischen* Tableau seine sprachliche Ausgestaltung. Kurzum, es werden Gefühle verdichtet, veranschaulicht und intensiviert, und zwar mit großen, schweren Worten und Gesten, um Brooks zuvor zitierte Worte aufzugreifen. Sehr anschaulich kommt das li-

730 Diderot 1951, S. 1211.

731 Frantz 1998, S. 167, 178.

732 Szondi bezieht sich maßgeblich auf Diderots Dramentheorie, siehe Szondi 1973b, S. 21. Szondis pauschalisierende Aussage muss angesichts der spektakulären Peripetien und Knalleffekte des Melodramas der Restaurationszeit zu Beginn des 19. Jahrhunderts allerdings nuanciert werden.

733 Zitiert aus Frantz 1998, S. 168.

terarische Tableau mitsamt melodramatischem Modus etwa in *Laure d'Estell* zur Geltung, als Laure mit ihrer Tochter am Strand Muscheln sammelt und von James überrascht wird: »[...] il s'écria avec transport: – Grand Dieu! soutenez mon courage! Puis me serrant contre son cœur: – Épargne-moi, ajouta-t-il, ou je meurs. En disant ces mots il me repoussa et s'enfuit.«⁷³⁴ Auch in *Claire d'Albe* lassen sich literarische Tableaus finden, z. B. als M. d'Albe Claire tot auf dem Grabmal ihres Vaters findet: »[...] à la lueur des rayons argentés qui percent à travers les tremblants peupliers, il aperçoit un objet....une robe blanche.... il approche.... c'est Claire étendue sur le marbre et aussi froide que lui.«⁷³⁵ Dass das literarische Tableau auch in deutschsprachigen Romanen Einzug hält, wird repräsentativ von den Beispielen der vorliegenden beiden Romane belegt. So lesen wir in *Liebe und Trennung* beispielsweise:

Weißt Du noch, Sophie, wie glücklich wir waren [...] im Sommer, wenn wir in der großen Geisblatt-Laube saßen, und [...] [die] gute Hausmutter Milch und Früchte unter uns austeilte. Damals war Weser noch bey uns und die sanften Melodien seiner Flöte stahlen sich in meine Seele [...].⁷³⁶

Dieser Roman enthält darüber hinaus ein literarisches Tableau, das die zuvor zitierte, spöttische Bemerkung aus dem *Traité du mélodrame* in Erinnerung ruft, als Weser und Laura zusammen Ludwig Christoph Heinrich Hölty's Gedichte lesen und Laura in tiefe Traurigkeit versinkt: »Sie saß mir gegenüber, und stützte ihr müdes Haupt auf einen ihrer Arme, dessen Hand ihr Auge verdeckte.«⁷³⁷ Auch in *Agnes von Lilien* wird auf das literarische Tableau zurückgegriffen, etwa als Nordheim ihre Mutter kennenlernt: »Meine Mutter und Nordheim standen in der Vertiefung eines Fensters. Ich hielt ihre Hände vereinigt in den meinen, drückte sie an meine Lippen, und empfing ihre zärtlichen Küsse. Wir waren alle drey zu bewegt um zu sprechen.«⁷³⁸ Darüber hinaus ist die Szene des Dorftanzes ein anschauliches Beispiel eines literarischen Tableaus:

In der Mitte des Dorfes war ein Rasenplatz für die Tänzer, hohe Linden überschatteten ihn, an beyden Seiten waren Tische mit Speisen und Getränken bereitet, und rings herum Bänke für die Zuschauer. [...] Nordheim bot mir die Hand. In welchen süßen einzigen Klang der Liebe löste sich gleichsam mein ganzes Wesen auf, als ich von seinen Armen umschlossen, unter dem klaren weiten Himmel dahin flog.⁷³⁹

Angesichts der körperlichen Bewegung bzw. Nicht-Stasis, der Sprache oder der von Laura vernommenen Musik könnte man geneigt sein, die Bezeichnung des

734 Gay 1864, S. 191.

735 Cottin 1805, S. 272.

736 Ahlefeld 1798, S. 49.

737 Ebd., S. 129.

738 Wolzogen 2005, S. 211.

739 Ebd., S. 92.

Tableaus für unpassend zu halten. Vor dem Hintergrund der restlichen sentimental Erzählweise stechen diese Szenen allerdings durch ihre theatralische Bildhaftigkeit derartig hervor, dass die Verwendung des Begriffes dennoch legitim erscheint, zumal Rousseau selbst in der zweiten Vorrede der *Nouvelle Héloïse* bzw. im *Entretien sur les romans* auf ihn zurückgreift, als er über die Szene im *bosquet* schreibt: »Montrez-moi une scene de théâtre qui forme un tableau pareil à ceux du bosquet de Clarens et du cabinet de toilette.«⁷⁴⁰ Peter Szondi findet für die Beschreibung des Tableaus sehr passende Worte: »Es ist als wollte darüber die Zeit, wie im Bild, stehenbleiben.«⁷⁴¹ Im Roman kann über die Beschreibung eines primären visuellen Reizes (d. h. vor allem die Körperlichkeit und die Disposition der Figuren sowie das Dekor) hinaus auch auf Beschreibungen anderer, meist einfacher und dadurch eindrücklicher taktiler und auditiver Reize zurückgegriffen werden. Welche Sinneseindrücke im literarischen Tableau genau angesprochen werden, ist irrelevant, solange es den Zweck erfüllt, einen Gemütszustand maximal intensiv darzustellen. Genau wie beim dramatischen Tableau wird die Leseinstanz in der paradoxalen Spannung zwischen Ausgrenzung als Zuschauender und Einbeziehung als Mitführender gehalten, wie Frantz hervorhebt: »Le tableau révèle et organise une conception nouvelle de l'illusion, fondée sur un paradoxe: il exclut le spectateur du spectacle, aussi fortement que possible; mais c'est pour le toucher au cœur, l'émouvoir violemment [...].«⁷⁴² Das Tableau erscheint sowohl im Drama als auch im Roman als vom Rest der Darstellung bzw. Erzählung abgekoppelt und tritt mittels seines intensiven Pathos hervor. Auch Margaret Cohen beruft sich in ihrer bereits genannten Studie auf das literarische Tableau. So schreibt sie:

The sentimental novel reinforces the reader's sympathy for its protagonist with the topos of the tableau. When the novel's underwriting conflict reaches such a level of intensity that it threatens to explode, the narration loses access to the protagonist's interiority, as if overcome by the tension it represents. Instead of following the movements of the soul, the narration offers a picture.⁷⁴³

Cohen nennt als beispielhaftes Tableau in *Claire d'Albe* jene Szene, in der Frédéric Claire seine Liebe gesteht und sie küsst, woraufhin sie sich aus seinen Armen befreit und zu seinen Füßen fallend ausruft: »ne me rends pas vile.«⁷⁴⁴ Mit Bezug auf dieses Beispiel und Jay Caplans Monographie *Framed Narratives: Diderot's genealogy of the beholder* unterstreicht Cohen die auffällige Kongruenz von Tableau und Opferbringung. Ihr Argument ist schlüssig, da die intensivsten

740 Rousseau 1964, S. 25.

741 Szondi 1973b, S. 18.

742 Frantz 1998, S. 5.

743 Cohen 1999, S. 65.

744 Vgl. Cottin 1805, S. 158.

Momente der sentimental Handlung tatsächlich überwiegend mit einem (Tugend-)Opfer verbunden sind. Eine Rückbesinnung auf Diderots Satz »Qu'est-ce que la vertu? C'est, sous quelque face qu'on la considère, un sacrifice de soi-même«⁷⁴⁵ vermag diesen Aspekt an dieser Stelle hinreichend in Erinnerung zu rufen. Das Tableau eignet sich als handlungsstrukturierendes Element bestens dazu, das Leid und Opfer der Protagonisten zu veranschaulichen und letztlich mittels der Beschreibung ihrer Körper im erzählten Raum zu vergegenständlichen. Caplan formuliert dazu treffend, das Tableau fordere den Betrachter bzw. Leser dazu auf, »to be partial to the suffering of the represented characters, and thereby also to define himself as the missing part.«⁷⁴⁶ Er bezieht sich auf ein Tableau, dessen Zentrum, wie im bereits genannten Beispiel aus *Claire d'Albe*, ein bereits toter Körper ist, sodass letztlich ein Vergleich zwischen Tableau und einer Art Leichenschau gezogen werden kann.⁷⁴⁷ Auf frappierende Weise erscheint das literarische Tableau als im Text tatsächlich stattfindende Leichenschau bezeichnenderweise noch ein halbes Jahrhundert später in Emily Brontës 1847 publiziertem Roman *Wuthering Heights*, als der Protagonist Mr. Heathcliff den Sarg seiner verstorbenen Geliebten Catherine ausgraben lässt und verzückt ihr Gesicht betrachtet.⁷⁴⁸ An dieser Stelle wird die Nähe zur *gothic novel* greifbar, die sich stets reichlich an der sentimental Poetik bedient.⁷⁴⁹ Wie Caplan und Cohen richtig erkennen, beschränkt sich die Anwendung des Tableaus im sentimental Roman jedoch nicht auf das Moment des zugleich ethisch und erotisch fetischisierten Leidens der Protagonisten. Auch harmonisch-idyllische Tableaus lassen sich in zahlreichen Variationen finden, wie die angeführten Beispiele aus *Liebe und Trennung* und *Agnes von Lilien* belegen. Dem heutigen Leser mag diese Art der Handlungsdarstellung und -strukturierung äußerst befremdlich und artifiziell erscheinen. Für das zeitgenössische Publikum wird allerdings lediglich das erzählend weitergeführt, was einerseits auf den öffentlichen Bühnen, andererseits aber auch im privaten Raum während gesellschaftlicher Lustbarkeiten zu sehen und erleben ist. Das Nachstellen berühmter Bilder mittels »lebendiger« Tableaus wurde im Frankreich des späten 18. Jahrhunderts zu einer äußerst beliebten Vergnüungspartie. So hat etwa Félicité de Genlis für ihre Schüler, die Kinder des Duc de Chartres, das Nachstellen von Bildern mit historischen und mythologischen Motiven als gesellschaftliche Erheiterung eingeführt, was selbstverständlich einen erzieherischen Mehrwert erzielen sollte.

745 Diderot 1951, S. 1061.

746 Caplan 1986, S. 19.

747 Vgl. ebd., S. 20.

748 Siehe Brontë 2014, S. 376.

749 Es sei an dieser Stelle auf Edward Youngs *Night Thoughts* (1742–1745) verwiesen, deren 1769 erschienene Übersetzung ins Französische von Pierre Le Tourneur sich immenser Beliebtheit erfreut und die Blütezeit des Schauerromans einläutet.

Der Maler Jacques-Louis David war mit viel Vergnügen an der Gestaltung dieser lebendigen Tableaus beteiligt. Auch die Malerin Élisabeth Vigée-Lebrun erwähnt in ihren *Mémoires* ein »souverain-grec«, das als lebendiges Tableau nachgestellt wurde.⁷⁵⁰ Im deutschsprachigen Raum ist die gesellschaftliche Praxis dieser speziellen Kurzweil ebenfalls beliebt. Noch 1819 wird sie etwa im ersten Band von Johanna Schopenhauers Roman *Gabriele* beschrieben, als die Protagonistin ungewollt die Hauptprobe einer für den folgenden Abend bestimmten Darstellung von Tableaus unterbricht.⁷⁵¹ Angesichts dieser Aspekte stellt sich der Gebrauch des literarischen Tableaus als durchaus wirkungsvoller, wenn nicht unabdingbarer Bestandteil der sentimental Poetik um die Jahrhundertwende heraus. Die Nähe zum bürgerlichen Trauerspiel manifestiert sich jedoch nicht allein mittels des literarischen Tableaus. Eine auffallende Parallele wird darüber hinaus in der Kombination von maßlosem Pathos und einem äußerst beengten Handlungsraum augenfällig. So schreibt Erich Auerbach in seinem Kapitel zu Schillers *Kabale und Liebe*: »Die Welt, in die der Beschauer hier blickt, ist zum Verzweifeln eng, räumlich wie moralisch.«⁷⁵² Hierzu passt Silvia Lorusso Beobachtung, die Klaustrophilie sei ein invariables Gattungsmerkmal des sentimental Romans.⁷⁵³ Die Handlung spielt sich sowohl im bürgerlichen Trauerspiel als auch im sentimental Roman innerhalb eines nahezu bedrückend engen Raumes ab, sodass die Privatisierung des Lebens mit Händen zu greifen ist, wie Peter Szondi es bezüglich Diderots *Le Père de famille* formuliert.⁷⁵⁴ Die Ähnlichkeit zwischen bürgerlichem Trauerspiel und sentimentalem Roman wird darüber hinaus frappierend, wenn Auerbach bekräftigt, in dem gemütvollen Ernst der einfachen Redlichkeit der Ehrbegriffe und auch im Sprachausdruck läge »etwas Bürgerliches, zuweilen beinahe Hausbackenes, so daß man leicht geneigt ist, die adligen Hauptpersonen [...] in einem bürgerlich-häuslichen Rahmen lebend zu empfinden.«⁷⁵⁵ Der tatsächliche gesellschaftliche Status der Protagonisten des bürgerlichen Trauerspiels spielt letztlich eine untergeordnete Rolle. Dies merkt auch Peter Szondi an, indem er Georg Lukács' Aussage widerspricht, das vornehmliche Ziel des bürgerlichen Dramas sei es, der Gefühls- und Denkweise einer um Freiheit und Macht kämpfenden Klasse Ausdruck zu geben.⁷⁵⁶ Viel eher geht es im bürgerlichen Trauerspiel laut Szondi darum, dem Leser und Zuschauer einerseits eine Fluchtmöglichkeit aus der »bösen« Realität anzubieten und ihm andererseits den ästhetischen Schein der vergegenständ-

750 Siehe Frantz 1998, S. 175.

751 Schopenhauer 1834/1, S. 9f.

752 Auerbach 2015, S. 408.

753 Lorusso 2005, S. 64.

754 Vgl. Szondi 1973b, S. 21.

755 Auerbach 2015, S. 406.

756 Vgl. Szondi 1973a, S. 17f.

lichten Tugend als die wahre Wirklichkeit zu präsentieren, wodurch eine Versöhnung mit der Welt möglich wird.⁷⁵⁷ Dies kann überzeugend auf die Lektüre sentimentaler Romane übertragen werden. Interessant ist an dieser Stelle ein erneuter Bezug zum Melodramatischen, das laut Brooks besonders dann zum Tragen kommt, wenn das übergeordnete gesellschaftliche System, genau wie das transzendent-heilige System, an Autorität und Gültigkeit einbüßt.⁷⁵⁸ In der Zeit des Umbruchs während und nach der Französischen Revolution trifft dies nicht nur auf Frankreich, sondern auf ganz Zentraleuropa zu. Nun bringt der melodramatische Modus laut Brooks primäre ethische Gebote erneut zu einer, wenn auch ephemeren, textuellen Existenz.⁷⁵⁹ Auf diese Weise wird ersichtlich, dass eben jener melodramatische Modus mit der sentimental Poetik aufs fruchtbarste Zusammenwirkt, um empfindsame Werte und Normen bzw. die Illusion von empfindsamen Werten und Normen in einem unübersichtlichen und instabilen Gesellschaftssystem zu rekonstruieren. Mit dem melodramatischen Modus geht schließlich jene bereits erläuterte Formgebung einher, die Norbert Elias als »Kitschstil« bezeichnet. Elias erkennt den »Kitsch im negativen Sinne« als mehr oder minder unterschwellige Grundsituation bzw. als Teil des Kunstschaffenden selbst an, was zu einem unablässigen Kampf mit der Formlosigkeit führe.⁷⁶⁰ Diese Unsicherheit der Form ist bereits im ausgehenden 18. Jahrhundert und weit bis ins 19. Jahrhundert hinein der perfekte Nährboden für den melodramatischen Modus, in dem keine Geste zu übertrieben, keine Aussage zu pathetisch sein kann. Darüber hinaus erwähnt Elias die Evasionsfunktion des übermäßig Gefühlvollen, das einen Halt in der idealisierten Welt und der schönen Form ermöglicht.⁷⁶¹ Diese sowohl für das bürgerliche Trauerspiel als auch für den sentimental Roman spezifische Gefühlsdominanz kann im ausgehenden 18. Jahrhundert demnach als gesellschaftlich relevanter Prozess der Verarbeitung des politischen Umbruchs – der schließlich in der Französischen Revolution kulminiert – bzw. als Suche nach Halt und positiven Werten gedeutet werden. Auch Brigitte Louichons Beobachtung, die Revolution habe ihre Spur in zahlreichen sentimental Romanen hinterlassen, spricht für die Gültigkeit dieser Annahme.⁷⁶² Weitere überzeugende Argumente für eine Annäherung des sentimental Romans an das bürgerliche Trauerspiel werden im Vergleich der

757 Vgl. Szondi 1973b, S. 30f.

758 Vgl. Brooks 2011, S. 246.

759 Vgl. ebd. Vor diesem Hintergrund verwundert es nicht, dass in den politischen Diskursen illustrier Revolutionäre auffallend viele melodramatische Elemente zu finden sind, wie etwa Robespierres Rede vom 26. Juli 1794 veranschaulicht, vgl. hierzu das Online-Archiv der *Assemblée Nationale*, URL 1. Siehe diesbezüglich auch Anne Vincent-Buffaults Kapitel »Pleurer sous la Révolution«, Vincent-Buffault 2001, S. 119–143.

760 Elias 2004, S. 9f, 19.

761 Ebd., S. 35.

762 Louichon 2009, S. 223.

grundlegenden Prämissen, die den Handlungsablauf bestimmen, erkennbar. Hierzu bietet sich erneut der Bezug auf Diderots Dramentheorie an, die er in den Abhandlungen *Entretiens sur le fils naturel*, *De la poésie dramatique* und *Paradoxe sur le comédien* ausformuliert. So wird in *De la poésie dramatique* zunächst auf die Existenzberechtigung eines ernsten und rührenden Schauspiels eingegangen, indem Diderot den potenziellen Einspruch seiner Zeitgenossen geschickt vorwegnimmt: »À quoi bon ce genre? [...] Pourquoi donner entrée à la tristesse jusque dans nos amusements?« Diderots Antwort folgt prompt, indem er bekräftigt: »Ils parleraient comme des gens étrangers au plaisir de s'attendrir et de répandre des larmes.«⁷⁶³ Wenn Diderot auch den »verniss romanescque«⁷⁶⁴ des Dramas grundsätzlich bedauert, so ist er mittels der Kreation einer neuartigen Dramengattung zwischen Komödie und Tragödie dennoch letztlich darauf aus, eben jene Versöhnung mit der Welt im Publikum zu erzeugen, die er selbst während der Lektüre der Romane Richardsons erfährt und im *Éloge de Richardson* formuliert: »Hommes, venez apprendre de lui à vous réconcilier avec les maux de la vie [...]«⁷⁶⁵ Die Schnittstelle zwischen bürgerlichem Trauerspiel und sentimentalem (bzw. empfindsamem) Roman wird besonders deutlich, wenn Diderot in seinen Überlegungen zu den Romanen Richardsons wiederholt auf die Ausdrücke »scène« und »drame« zurückgreift.⁷⁶⁶ Der übergeordnete wünschenswerte Effekt sowohl des bürgerlichen Trauerspiels als auch des empfindsam-sentimentalen Romans ist es, das (lesende) Publikum zu rühren, es mit der Welt zu versöhnen und ihm letztlich Vergnügen im Mitfühlen, Mitleiden und im Vergießen von Tränen zu bereiten. Laut Diderot fällt der Rührungseffekt dann am stärksten aus, wenn das Ende dem Leser oder Zuschauer im Voraus bekannt ist. Während der Zuschauer laut Diderot alles wissen und klar vor sich sehen soll, bleiben die Protagonisten blind ihrem Schicksal unterworfen und sind höchstens in der Lage, dunkle Vorahnungen zu äußern, die sich über ihren Köpfen zusammenzubrauen scheinen. Folgende Beispiele aus dem Analysekorpus veranschaulichen diesen Aspekt:

Ein geheimnisvolles Gewebe umspannt uns unsichtbar, aber gewaltsam, und alle Kraft unsers Herzens vermag nicht die eisernen Fäden zu durchbrechen. [...]

Aber ein finstres Schicksal hält mich gebunden.⁷⁶⁷

[...] in der Hand des Schicksals liegt das Unglück meines Lebens nun entschieden.⁷⁶⁸

763 Diderot 2005, S. 165.

764 Ebd., S. 215.

765 Diderot 1951, S. 1062.

766 Ebd., S. 1060–1605.

767 Wolzogen 2005, S. 122f, 133.

768 Ahlefeld 1798, S. 3.

[...] je soupçonne que mon sort n'est pas rempli comme il aurait pu l'être [...].⁷⁶⁹

Sir James gardait le silence, et nous avions les yeux fixés sur lui pour chercher à deviner sa pensée, lorsque sortant de sa rêverie, il s'écria: – Bizarre destinée!⁷⁷⁰

Mittels dieser Art der Äußerungen wird eine Klimax im Handlungsablauf realisiert, die schließlich in der Katastrophe bzw. im Falle von *Agnes von Lilien* in der Überwindung der Katastrophe kulminiert. Es gilt, die Konzentration des (Lese-) Publikums möglichst gezielt auf einzelne Seelenregungen der Figuren zu richten, wie Diderot festhält: »[...] il ne s'agit pas d'élever dans mon âme différents mouvements, mais d'y conserver celui qui y règne, et de l'accroître sans cesse. C'est un dard qu'il faut enfoncer depuis la pointe jusqu'à son autre extrémité [...].«⁷⁷¹ Dieses – im Sinne Brooks melodramatische – Prinzip der maßlosen Gefühlssteigerung kommt nicht nur im bürgerlichen Trauerspiel, sondern ebenfalls im sentimentalischen Roman zum Tragen. Hinsichtlich der dramatischen Höhepunkte der sentimentalischen Handlung mag man nun geneigt sein, die Ereignisse oder Figuren selbst als *tragisch* zu bezeichnen. Von der klassisch-antiken Tragödie, wie sie in Aristoteles' *Poetik* behandelt wird, ist das bürgerliche Trauerspiel, genau wie der sentimentale Roman, jedoch streng genommen zu weit entfernt, um die Verwendung dieses Begriffes hier zu legitimieren. Bereits Diderot spricht die unterschiedliche Wirkung eines tragischen Ereignisses und eines rührenden Berichts in seiner Abhandlung *Paradoxe sur le comédien* explizit an:

Avez-vous jamais réfléchi à la différence des larmes excitées par un événement tragique et des larmes excitées par un récit pathétique? On entend raconter une belle chose: peu à peu la tête s'embarrasse, les entrailles s'émeuvent, et les larmes coulent. Au contraire, à l'aspect d'un accident tragique, l'objet, la sensation et l'effet se touchent; en un instant, les entrailles s'émeuvent, on pousse un cri, la tête se perd, et les larmes coulent; celles-ci viennent subitement; les autres sont amenées.⁷⁷²

Angesichts der hier betrachteten vier sentimentalischen Romane wird deutlich erkennbar, dass auch während der dramatischen Höhepunkte der Handlung durchweg die sorgfältig über den restlichen Handlungsablauf kontinuierlich aufgebaute Rührung zum Tragen kommt, während das eigentlich tragische Schockmoment im Sinne Aristoteles' *Peripetie* als grundlegende Wende in der Handlungsstruktur ausbleibt.⁷⁷³ Auch Brooks unterstreicht den Unterschied zwischen dem Tragischen und dem Melodramatischen und warnt vor einer fal-

769 Cottin 1805, S. 15.

770 Gay 1864, S. 99.

771 Diderot 2005, S. 223.

772 Diderot 1951, S. 1011.

773 Vgl. zur näheren Erläuterung der *Peripetie* in Aristoteles' *Poetik* Schmitt 2008, S. 429.

schen »tragification« der Handlung.⁷⁷⁴ Wo das tragische Moment im aristotelischen Sinne eine kathartische Erleuchtung im Zuschauer bzw. Leser hervorruft und zugleich die Ordnung einer göttlichen Macht etabliert, kann das melodramatische Moment lediglich Mitgefühl oder die Anerkennung des heroischen Leidens hervorbringen. Brooks präzisiert hierzu treffend:

[Le mélodramatique] ne peut pas, contrairement à la tragédie, offrir une réconciliation arbitrée par le manteau sacré ou définie en termes d'une plus grande synthèse. Forme des temps séculaires, il offre *l'approche* la plus proche des valeurs sacrées et cosmiques dans un monde où elles n'ont plus d'ontologie et d'épistémologie certaines.⁷⁷⁵

Auch ein Seitenblick auf Hegels Abhandlung über das Prinzip der Tragödie vermag den Unterschied zwischen einer eigentlich tragischen Geschichte und einem lediglich rührenden »Unglück als Unglück« zu verdeutlichen, wenn er schreibt: »Daher dürfen wir denn auch das Interesse für den tragischen Ausgang nicht mit der einfältigen Befriedigung verwechseln, daß eine traurige Geschichte, ein Unglück als Unglück, unsere Teilnahme in Anspruch nehmen soll.«⁷⁷⁶ Bezeichnenderweise wird die von Diderot zuvor so hoch gepriesene Rührung des Zuschauers bzw. Lesers bei Hegel über ein halbes Jahrhundert später unverblümt als »einfältige Befriedigung«, *ergo* trivialer Zeitvertreib abgetan. Abermals wird die Nähe zwischen bürgerlichem Trauerspiel und sentimentalem Roman erkennbar, die sich nicht nur hinsichtlich der prinzipiellen Handlungsstrukturen, sondern auch anhand des jeweiligen späteren Status in der Literatur- und Kulturgeschichte manifestiert.

Es kann an dieser Stelle festgehalten werden, dass sich sentimentale Romane durch einen Basiskonflikt auszeichnen, der sich durch die Unvereinbarkeit von individuellem Liebesglück und der gesellschaftlichen Ordnung ergibt. Einerseits wird den Leserinnen und Lesern Empathie für die leidende Figur entlockt, andererseits wird aber auch ein nahezu voyeuristisches Vergnügen befriedigt. Auf metatextlicher Ebene wird der übergeordnete Konflikt der individuellen Positionierung innerhalb der hybriden postrevolutionären Gesellschaft sichtbar, während die Figurenfunktionen des sentimentalen Romans grundsätzlich der Stabilisierung der patriarchalen Gesellschaftsordnung dienen. Der sentimentale Roman kann als Kreuzpunkt zwischen einfacher Form und individueller ästhetischer Kunstform der Heiligenlegende angenähert werden und lässt auffällige Parallelen zum bürgerlichen Trauerspiel erkennbar werden. Die Handlungsstrukturen des sentimentalen Romans weisen bei näherem Hinsehen eine Bedeutungsvielfalt auf, die in der Forschung oft vernachlässigt wird. Im Folgenden wird die Domäne der Handlungsstrukturen (*histoire*; »parole-action

774 Vgl. Brooks 2011, S. 251.

775 Brooks 2011, S. 252.

776 Hegel 1970/15, S. 526.

comme information«) des sentimentalen Romans verlassen, um den Blick auf die narrative Beschaffenheit des Textes (*récit*; »parole-récit comme discours«) zu richten.⁷⁷⁷

2.2.2. Narrative Strukturen

Um sich einem Erzähltext auf der Ebene seiner narrativen Gestaltung anzunähern, bietet sich der Rückgriff auf Gérard Genettes »Discours du récit« aus dem Jahr 1972 an. Darin etabliert er einen nützlichen Begriffsapparat zur Erzähltextanalyse und unterscheidet zwischen den Rubriken Ordnung (*ordre*), Dauer (*durée*), Frequenz (*fréquence*), Modus (*mode*) und Stimme (*voix*).⁷⁷⁸ Mittels dieser übergeordneten Analysekatogorien können unterschiedliche Erzählebenen, Rhythmusseffekte, iterative Erzählgesten, Grade der narrativen Informationsdichte und Erzählperspektiven bzw. Fokalisierungen präzise herausgearbeitet werden. Auch der Rückgriff auf bestimmte Aspekte von Franz Stanzels *Theorie des Erzählens* erweist sich hinsichtlich der folgenden narratologischen Analyse als nützlich. So sind besonders Stanzels Beobachtungen zu dem, was er als »quasi-autobiographische Ich-Erzählung« bezeichnet, zur Innenperspektive und zur Glaubwürdigkeit der Erzählerfiguren aufschlussreich. Darüber hinaus stellt die von Vera und Ansgar Nünning herausgegebene Studie *Erzähltextanalyse und Gender Studies* interessante Beobachtungen und Überlegungen bereit, auf die im Folgenden zurückgegriffen wird. Die folgende narratologische Analyse gliedert sich in drei Teile, die sich mit der Erzählstimme und dem Erzählmodus, mit der erzählten Zeit und den Rhythmusseffekten und schließlich mit erzählten Räumen und ihrer Darstellung befassen.

2.2.2.1. Das Prinzip der absoluten Präsenz

Das Erste, was im Rahmen einer Untersuchung der narrativen Beschaffenheit der vorliegenden sentimental Romane auffällt, ist die Tatsache, dass die dominierende bzw. die einzige Erzählstimme die sentimentale Heldin ist, die ihre eigenen Erlebnisse, Gedanken und Gefühle einer Adressateninstanz schildert, die sich auf derselben narrativen Ebene befindet wie sie und Teil der erzählten Welt ist.⁷⁷⁹ Der vorliegende Analysekorpus setzt sich aus drei Briefromanen und einer autodiegetischen Erzählung zusammen, sodass diese in deutschen und franzö-

⁷⁷⁷ Siehe Todorov 1978, S. 26 und Genette 1972, S. 72.

⁷⁷⁸ Ein prägnanter Überblick über diese Kategorien findet sich z. B. im Sammelband *Erzähltextanalyse und Gender Studies*, siehe Kilian 2004, S. 72ff.

⁷⁷⁹ In seltenen Fällen ist die Erzählinstanz der männliche Protagonist, etwa in Adélaïde de Souza's *Adèle de Sénange* oder Benjamin Constant's *Adolphe*.

sischen sentimental Romanen äußerst prominenten Erzählweisen in den Fokus genommen werden können. Es darf jedoch nicht übersehen werden, dass sentimentale Romane mit extradiegetischer Erzählinstanz ebenfalls sehr häufig anzutreffen sind. Sie sind in der Regel mit einer interne Fokalisierung auf die sentimentale Heldin und bisweilen auf den Auslöser des Dilemmas ausgestattet und erzählen somit aus dem jeweiligen beschränkten Blickwinkel der Figur. Die narrative Ausgestaltung sentimentaler Romane verfolgt im Allgemeinen das immer gleichbleibende Ziel, die affektiven Wahrnehmungen und Gefühlsregungen der sentimental Protagonisten ins Zentrum der Aufmerksamkeit der Leserinnen und Leser zu rücken. Treffend beobachtet Ellen Constans, dass die beiden Liebenden in der Erzählung kontinuierlich präsent sind, entweder als aktive Erzählinstanz, als fokalisierte Figur oder als Gesprächsstoff.⁷⁸⁰ Die Erzählstimmen sind auch in den vorliegenden Briefromanen und der autodiegetischen Erzählung *Agnes von Lilien* notgedrungen sehr präsent, da die Diegese allein über ihren Blickwinkel und mittels ihrer Erzählung erzeugt werden kann. In den drei vorliegenden Briefromanen werden Erlebnisse geschildert, die bereits in der mehr oder weniger nahen Vergangenheit liegen, wenn der Erzählakt einsetzt, wobei der Erzählakt aufgrund der Briefform immer wieder unterbrochen wird und somit eine spezifische Form der »narration intercalée«⁷⁸¹ vorliegt. *Agnes von Lilien* hingegen ist als kontinuierliche Erzählung *a posteriori* bzw. als »narration ultérieure«⁷⁸² konzipiert. Trotz dieser Tatsache wecken alle vier hier betrachteten Romane an zahlreichen Stellen den Eindruck, die erzählten Geschehnisse passierten in der Gegenwart der Erzählinstanz, d.h. simultan zum Erzählakt. Mit Rückgriff auf Stanzels Beobachtung zur »quasi-autobiographischen Ich-Erzählung« kann diesbezüglich zunächst festgehalten werden, dass sich in autodiegetischen sentimental Romanen eine spezifische Beziehung bzw. eine enge Verflechtung von erzählendem Ich und erlebendem Ich herausbildet.⁷⁸³ Rein faktisch gesehen besteht zwischen beiden Instanzen ein klarer Unterschied, der sich aus der – wenn auch teils geringen – zeitlichen Distanz zwischen dem Erlebnis und dem Akt des Erzählens ergibt. Im Erzählakt wird dem ungeachtet jedoch eine derartige Annäherung zwischen erzählendem Ich und erlebendem Ich erzeugt, dass sie im Geiste der Leserinnen und Leser an zahlreichen Stellen unbewusst zu einer scheinbaren Interferenz wird. Anders ausgedrückt tritt das erzählende Ich besonders während der melodramatischen Höhepunkte der Handlung hinter dem erlebenden Ich zurück, sodass sich die

780 Vgl. Constans 1999, S. 18.

781 Genette 1972, S. 229.

782 Ebd.

783 Siehe Stanzel 1995, S. 268.

Erzähldistanz insgesamt bedeutend verringert. Genette bringt diesen Aspekt treffend auf den Punkt, wenn er schreibt:

Le journal et la confidence épistolaire allient constamment ce qu'on appelle en langage radiophonique le direct et le différé, le quasi-monologue intérieur et le rapport après coup. [...] les sentiments du soir ou du lendemain sont pleinement du présent, et ici la focalisation sur le narrateur est en même temps focalisation sur le héros.⁷⁸⁴

Dieser Vorgang wird dadurch bestärkt, dass es sich bei den vorliegenden Erzählinstanzen jeweils um ein »Ich mit Leib«⁷⁸⁵ handelt, das eine existenzielle Motivation zum Erzählen hat, die direkt mit seinen intensiven Gefühlerlebnissen zusammenhängt. Die Erzählung in Form von Briefen oder als kontinuierliche Nacherzählung des eigenen Lebens ist nichts anderes als »der letzte Akt der Selbstdramatisierung«, wie Stanzel es ausdrückt.⁷⁸⁶ So wird das Erlebte durch den Erzählakt im Geist der Figur – sowie der Leserinnen und Leser – sprachlich ausgeformt, nachempfunden und intensiviert. Das grundsätzliche Ziel ist nicht die möglichst realitätsgetreue Nacherzählung der Szene an sich, sondern die möglichst wirkungsvolle sprachliche Darstellung von Gefühlen. Es kann von einem durch die Narration erzeugten mimetischen Gefühlseffekt bzw. einer affektbetonten »illusion de mimésis«⁷⁸⁷ gesprochen werden, die maßgeblich durch verschriftliche Dialoge oder ausgiebige Passagen indirekter Rede sowie durch präzise Anmerkungen zur Körpersprache und Mimik erzeugt wird. Für den Handlungsablauf an sich sind diese (pseudo-)dialogischen Passagen und Anmerkungen zur Körpersprache zumeist nicht von konstitutiver Bedeutung und generieren demnach »une sorte de *luxé* de la narration.«⁷⁸⁸ Der von Roland Barthes' beschriebene »effet de réel«⁷⁸⁹ kann an dieser Stelle demnach zum »effet de réel sentimental« erweitert werden, sodass die in der Forschung oftmals zu bereitwillig gezogene Grenze zwischen sentimental und sogenannten realistischen Codes an dieser Stelle nuanciert werden muss.⁷⁹⁰ Sehr deutlich tritt die durch die Narration erzeugte »illusion de mimésis« anhand des folgenden Beispiels aus *Claire d'Albe* zutage:

Le cœur plein de toutes les émotions que j'avais éprouvées, je marchais en silence [...] j'ai jeté les yeux sur lui; la lune éclairait doucement son visage, je l'ai vu baigné de larmes. Attendrie, je me suis approchée, mon bras s'est appuyé sur le sien, il l'a pressé avec violence contre son cœur, ce mouvement a fait palpiter le mien. Claire, Claire, a-t-il dit d'une voix étouffée, que ne puis-je payer de toute ma vie la prolongation de cet instant; je

784 Genette 1972, S. 230. Siehe zur Erzähldistanz auch ebd., S. 184f.

785 Siehe Stanzel 1995, S. 127.

786 Ebd., S. 127f.

787 Genette 1972, S. 185.

788 Barthes 1984, S. 180.

789 Siehe ebd., S. 179–187.

790 Vgl. Reid 2010.

la sens là contre mon cœur, celle qui le remplit tout entier; je la vois, je la presse: en effet, j'étais presque dans ses bras.⁷⁹¹

Die zitierte Passage versetzt die Adressatin sowie die Leserinnen und Leser in eine scheinbare Gegenwart (»cet instant«), im Rahmen derer sich die Szene nahezu filmisch abzuspielen scheint. Jede durch ein Gefühl motivierte Bewegung wird im kurzen, nahezu aufzählenden Stil nacherzählt. Der Fokus der Passage liegt eindeutig auf den körperlichen Reaktionen der Liebenden, die von ihren Gefühlen ausgelöst werden und diese für die Adressatin sowie für die Leserinnen und Leser sichtbar machen. Die Leserinnen und Leser sehen in ihrer Vorstellung Claire an dieser Stelle nicht mit der Feder in der Hand den vorliegenden Brief schreiben, sondern verbildlichen sich die Figur in der erzählten Sequenz. Dieser narrative Vorgang der gewollten, aber faktisch nicht vorliegenden Überschneidung von erlebendem Ich und erzählendem Ich ist ein gattungsspezifisches Merkmal der meisten sentimental Romane, wie auch Genette anmerkt: »On sait comment, de *Paméla* à *Oberman*, le roman du XVIIIe siècle a exploité cette situation narrative propice aux contrepoints les plus subtils et les plus ›agaçants‹: celle de la plus petite distance temporelle.«⁷⁹² Grundsätzlich sollen die Leserinnen und Leser stets so nah wie möglich an der sentimental Erzählung beteiligt sein, was dazu führt, dass auch die Erzählinstanz möglichst wenig Distanz zu dem Erzählten aufkommen lässt. Hierzu passend merkt Stanzel an, dass für eine analysierende Betrachtung von Briefromanen nicht die Zahl der am Briefwechsel beteiligten Korrespondenten maßgeblich ist, sondern die zeit-räumliche bzw. psychologische Distanz, die zwischen der Briefschreiberin oder dem Briefschreiber und dem erzählten Erlebnis liegt.⁷⁹³ Sehr auffällig wird die narrative Strategie der scheinbaren Interferenz von erlebendem Ich und erzählendem Ich auch in *Agnes von Lilien* angewandt. So ist die erzählende Agnes, wie das Vorwort zeigt, mittlerweile Mutter geworden und erzählt ihren Kindern von ihrem früheren Leben. Zwischen der erzählenden Agnes und der erzählten Agnes müssen demnach zumindest einige Jahre liegen. Dennoch wird die Lebensgeschichte der früheren Agnes so erzählt, als gäbe es keinen Unterschied zwischen erzählendem und erlebendem Ich, wie folgendes Zitat beispielhaft belegt:

Aber was soll ich hier, hier in diesem Hause, wenn mich seine Liebe nicht hierher rief? Warum traute ich Rosinens Geschwätz, und nahm das bedeutungsvolle Schweigen meines Vaters nicht einzig zum Leitstern meiner Gefühle. Er liebt ja diese Amalie... warum hörte ich nicht auf den Nahmen [*sic!*], der mir in der ersten Viertelstunde warnend von seinem Ringe entgegen rief?⁷⁹⁴

791 Cottin 1805, S. 99f.

792 Genette 1972, S. 230.

793 Vgl. Stanzel 1995, S. 270.

794 Wolzogen 2005, S. 68.

Durch die Einflechtung von Gedanken, die im Präsens stehen, wird die Grenze zwischen Gegenwart und Vergangenheit hier auch auf syntaktischer Ebene gewollt verwischt. Es lässt sich keine Distanz zwischen Erzählinstanz und erzählter Instanz ausmachen, selbst wenn sie rein objektiv betrachtet bestehen muss. Ziel ist es abermals, die Kinder als Adressaten bzw. die Leserinnen und Leser an der Geschichte möglichst intensiv teilhaben zu lassen und sie zu diesem Zweck in eine künstliche und gewissermaßen absolute Textgegenwart zu versetzen. In *Agnes von Lilien* sowie in den meisten sentimental-romanischen mit autodiegetischer Erzählinstanz herrscht folglich das Prinzip einer pseudo-Präsenz, das durch die narrative Strategie der Distanzverringering zwischen erzähltem Ich und erlebendem Ich erzeugt und aufrechterhalten wird. Ein nicht zu ignorierendes Problem, das sich im Rahmen des autodiegetischen Erzählmodus auftut, besteht in der Tatsache, dass die Erzählinstanz insbesondere in einstimmigen Briefromanen während des Handlungsverlaufs die Fähigkeit des Schreibens durch Schwäche oder Tod verlieren kann, die Handlung jedoch weitererzählt werden muss, um den gewünschten moralischen Mehrwert erzielen zu können. Dieser Fall liegt sowohl in *Claire d'Albe* als auch *Laure d'Estell* vor. So tritt gegen Ende beider Romane eine zuvor nicht präsente, »editorische« und extradiegetische Instanz auf, die der Leserin oder dem Leser mitteilt, dass die Briefe von Claire und Laure nun aufhören und ihr Schicksal fortan von ihrer jeweiligen Brieffreundin weitererzählt wird. Das unvermittelte Auftreten einer extradiegetischen Instanz innerhalb der Diegese stellt eine narrative Transgression dar, die von Genette als »métalepse narrative« bezeichnet wird.⁷⁹⁵ Diese wird sowohl in *Claire d'Albe* als auch in *Laure d'Estell* offensichtlich zugunsten der sentimental-moralischen Intention der Romane von den Verfasserinnen in Kauf genommen. Im Falle von *Claire d'Albe* wird von der extradiegetischen Stimme nun geschickt Claires Tochter als diegetische Adressatin von Élisés Abschlussbericht angegeben. Sie soll durch die Geschichte ihrer Mutter vor den Folgen der Leidenschaft gewarnt werden. Die narrative Transgression wird hier gewissermaßen kaschiert, da Élise durch die Aussage der extradiegetischen Instanz sowohl eine direkte Adressatin (Claires Tochter) als auch eine Motivation zur Erzählung (Warnung) innerhalb der Diegese erhält. Die extradiegetische Instanz in *Laure d'Estell* hingegen stellt keine diegetische Erzählmotivation für Juliette bereit, sodass die zuvor etablierte narrative Form des Briefromans an dieser Stelle vollständig aufgegeben wird. Der melodramatische Erzählstil nimmt ohne Rücksicht auf erzähltechnische Widersprüche die Überhand und verdrängt die narrative Logik des Romanendes bis zu dem Punkt, an dem die vermeintliche Erzählinstanz Juliette von sich selbst in der dritten Person spricht und sich etwa als »Juliette,

795 Genette 1972, S. 244.

cette tendre amie« bezeichnet.⁷⁹⁶ Spätestens an dieser Stelle wird deutlich, dass die Stimme der Brieffreundin in diesem Romanende lediglich als vorgeschobene Instanz einer plötzlich präsenten, allwissenden Erzählstimme eingesetzt wird, für die es schlicht keine logische narrative Existenzberechtigung gibt. Es handelt sich ab der narrativen Metalepse genau genommen auch nicht mehr um einen Briefroman, sondern um eine auktoriale Erzählung, in die zwei Briefe von James an Laure eingefügt sind. Diese zwei Briefe verlieren vor dem Hintergrund der sie umfassenden auktorialen Erzählung freilich ihre narrative Autonomie.⁷⁹⁷ Indes wird die grundlegende Absicht des Textes dafür offen dargelegt, als die allwissende Erzählstimme festhält: »De telles peines se sentent et ne s'experiment point. Ceux dont les cœurs sensibles auront connu l'amour, donneront une larme au malheur de ces deux amans, et comprendront ce qu'éprouva Laure en lisant les mots que lui adressa James, au moment de sa mort.«⁷⁹⁸ Auf diese Weise beugt sich die narrative Logik in *Laure d'Estell* dem übergeordneten Rührungseffekt in eklatanter Weise. In mehr oder weniger evidenten Form ist diese Hierarchie zugunsten des Rührungseffektes in sentimental Romanen generell erkennbar. So tritt die narrative Logik hinter dem Ziel, eine absolute Gegenwart, einen Augenblick der vollkommenen Transparenz der Gefühle zu erschaffen, deutlich zurück. Sentimentale Romane, seien es Briefromane, autodiegetische Erzählungen oder auch Erzählungen mit interner Fokalisierung auf die Protagonistin oder den Protagonisten, weisen zudem in der Regel zahlreiche Passagen auf, die Tagebucheinträgen ähneln. Genette spricht diesbezüglich von »monologues après coup à position temporelle indéterminée, voire incohérente«,⁷⁹⁹ die im Rahmen einer narratologischen Analyse aufgrund ihrer zeitlichen Unbestimmtheit oftmals schwierig zu klassifizieren sind. Zugleich verblasst die – falls vorhandene – diegetische Adressateninstanz während dieser pseudo-dialogischen Texteinheiten nahezu vollkommen und wird bisweilen gar durch einen abstrakten, irrealen Ansprechpartner ersetzt, wie die Schlusspassage aus dem zwölften Brief in *Liebe und Trennung* exemplarisch aufzeigt. Hier richtet Laura das Wort über eine Seite lang an den Mond, der ihren Schmerz mildern soll, während sie ihre Brieffreundin Sophie nicht im Geringsten einbezieht.⁸⁰⁰ Anhand dieser Passage wird exemplarisch erkennbar, inwiefern die Aufmerksamkeit der sentimental Erzählinstanz letztlich auf sich selbst, d. h. auf ihre eigenen Erlebnisse, Gefühle und Wahrnehmungen gerichtet ist und die Erzählung somit eine rein emotive Funktion hat.⁸⁰¹ Der Text ist folglich zugleich Ausdruck der

796 Siehe Gay 1864, S. 268.

797 Vgl. Calas 2007, S. 40.

798 Gay 1864, S. 272.

799 Genette 1972, S. 229.

800 Ahlefeld 1798, S. 81 f.

801 Vgl. Genette 1972, S. 262.

empfindsamen Seele und Erzeugung derselben im Erzählprozess. Das Erzählen der Lebensgeschichte wird »zu einem wesentlichen Faktor der Subjektformation« bzw. der narrativen Identität eines Subjektes.⁸⁰² Die Annäherung zwischen erzählendem und erlebendem Ich in einer künstlichen und absoluten Gegenwart wird erzähltechnisch schließlich zur Identifikation und Empathie der Leserinnen und Leser mit der Erzählinstanz nutzbar gemacht. So tritt auch die Frage nach dem, was Wayne C. Booth als Verlässlichkeit (*reliability*)⁸⁰³ der Erzählinstanz bezeichnet, hinter ihrer Authentizität und Glaubwürdigkeit vollkommen zurück. Die subjektive und daher »per definitionem parteiliche und [...] unverlässliche«⁸⁰⁴ Darstellung von Erlebnissen seitens der autodiegetischen Erzählinstanz bzw. mittels des Blickwinkels der intern-fokalisierten Figur kann als narratives Gattungsmerkmal des sentimentalen Romans hervorgehoben werden. Gerade der »unverlässliche«, subjektive Erzählmodus generiert die gewünschte Glaubwürdigkeit, Authentizität und letztlich Nahbarkeit der Erzählinstanz bzw. der intern-fokalisierten Figur.

2.2.2.2. Rhythmus-effekte und Dynamik

Richtet man die Aufmerksamkeit nun auf die Anordnung und jeweilige Dauer von erzählten Ereignissen, so fällt im Laufe der Lektüre der vorliegenden sentimental Romane auf, dass sich stets ein spezifischer Rhythmus zwischen kurzen, handlungstragenden und zumeist melodramatischen Szenen und langen, »psychologisierenden« tagebuchartigen Passagen herausbildet. In anderen Worten entwickeln die ausgewählten Texte eine auffallende Dynamik zwischen »Außenschau« in Form des literarischen Tableaus und »Innenschau« in Form des subjektiven Ausdrucks von Gefühlen und Gedanken der Erzählinstanz. Bereits Germaine de Staël kommt in *De la littérature* auf diese Dynamik zu sprechen.⁸⁰⁵ Die Erzählzeit wird in der Wahrnehmung der Leserinnen und Leser im ersten Fall scheinbar verschnellert und im zweiten scheinbar verlangsamt, sodass ein Rhythmus-effekt zwischen Spannung und Entspannung entsteht. Genette bezeichnet die handlungstragenden Passagen der Erzählung, in denen die erzählte Zeit mit der Erzählzeit übereinzustimmen scheint, als »scènes« und die handlungsarmen oder -losen Passagen ohne genaue zeitliche Bestimmung als »pauses«.⁸⁰⁶ Zwar spricht Genette explizit von »pauses descriptives«, in denen die Handlung zurückgestellt wird, um einer ausführlichen, von der Wahrnehmung

802 Vgl. Kilian 2004, S. 78.

803 Vgl. Booth 1983, S. 158f. Vgl. zum Unzuverlässigen Erzählen auch Allrath/Surkamp 2004, S. 154f.

804 Stanzel 1995, S. 200.

805 Sie unterscheidet »sentiment« und »tableau«, siehe Staël 2017, S. 258.

806 Vgl. Genette 1972, S. 133f, 141f.

des Protagonisten oder der Protagonistin unabhängigen Beschreibung von materiellen Gegenständen Platz zu machen, was im sentimental Roman dergestalt nicht vorliegt. Dennoch kann der Begriff auf die sentimentale Erzählung angewandt werden, da auch hier Pausen im Handlungsablauf entstehen, wenn die Erzählinstanzen ausführlich über ihre subjektiven Eindrücke und Gefühle berichten, während das zugrundeliegende Ereignis ganz in den Hintergrund rückt. Diese Passagen erzeugen in den Leserinnen und Lesern eine Erwartungshaltung, die durch die handlungstragenden Szenen anschließend befriedigt wird. Es liegt demnach keine beständige Klimax der Spannung vor, wie es beispielsweise in Kriminalromanen oftmals der Fall ist. Vielmehr wird durch die Rhythmus-effekte von »scène« und »pause« ein dynamischer Wechsel zwischen »schnellen« und »langsamen« Erzähleinheiten erzeugt. Eine weitere, nicht zu übersehende Komponente im sentimental narrativen Gefüge bilden nostalgische Rückblicke, die mittels Genettes Begriff der »analepsis externes«⁸⁰⁷ narratologisch klassifiziert werden können. Sie interferieren nicht mit der grundsätzlich linear verlaufenden Handlung des Romans und haben zunächst die Funktion, die Leserinnen und Leser über eine die Erzählinstanz betreffende Vorgeschichte aufzuklären. Sehr deutlich tritt eine solche externe Analepse im fünfzehnten Brief von *Liebe und Trennung* zutage, in dem der Erbprinz Weser sich an die Zeit seiner unbeschwerten Jugend erinnert, die er mit seinem Freund und Briefpartner Anton verlebt hat. Die nostalgische Rückblende funktioniert darüber hinaus als Kontrastmittel, das das aktuell empfundene Leid der Erzählinstanz noch intensiver wirken lassen soll. In *Agnes von Lilien* fällt die Vorgeschichte von Agnes Mutter als auffällig lange externe Analepse auf, die angesichts ihrer Länge (knapp 40 Seiten) Anspruch auf den Status als Binnenerzählung in der Geschichte hat. Sie dient maßgeblich der Aufklärung von Agnes Herkunft, beinhaltet jedoch die elementaren Grundzüge einer eigenen, von Agnes unabhängigen sentimental Intrige mit verbotener Liebe und einem despotischen Opponenten. Abgesehen von derartigen externen Analepsen lassen sich in den repräsentativen vorliegenden Romanen keine nennenswerten narrativen Abweichungen (»*anachronies narratives*«⁸⁰⁸) vom linear-chronologischen Handlungsablauf herausstellen. Diese würden schließlich eine Diskordanz zwischen Erzählung und Handlungsverlauf entstehen lassen, welche wiederum den sentimentalen Rührungseffekt und den Identifikationsprozess der Leserinnen und Leser erheblich stören könnte. Was nun die Dauer der erzählten Zeit (»*temps de l'histoire*«⁸⁰⁹) angeht, so umfasst sie im sentimental Roman in Briefform oder mit kontinuierlicher autodiegetischer Erzählinstanz in der Regel nicht mehr als einige Jahre. Die

807 Ebd., S. 91.

808 Ebd., S. 79.

809 Ebd., S. 77.

erzählte Zeit im sentimentalen Gründungstext *La Nouvelle Héloïse* erstreckt sich beispielsweise über die sieben Jahre zwischen Julies und Saint-Preux fatalem Liebesakt und Julies Tod in Clarens, während derer Saint-Preux zunächst in Paris und anschließend auf Reisen ist und Julie M. de Wolmar heiratet und zwei Kinder mit ihm bekommt.⁸¹⁰ *Laure d'Estell* deckt zwischen dem Einsetzen der Handlung mit Laures erstem Brief bis zu ihrem kummervollen Tod etwa drei Jahre ab, auch wenn der Großteil dieser Zeit in dem Satz »au bout de trois ans, Laure succomba à sa douleur« zusammengefasst wird.⁸¹¹ *Claire d'Albe*, *Liebe und Trennung* sowie *Agnes von Lilien* weisen eine deutlich kürzere Dauer der erzählten Zeit auf. Die Handlung dieser Romane umfasst lediglich einige Wochen. Von zusammenfassenden Sequenzen (»sommaires«⁸¹²) wird folglich wenig bis gar kein Gebrauch gemacht. Abermals kann an dieser Stelle auf das übergeordnete Ziel der vorliegenden sentimental Romane verwiesen werden, den Eindruck von Gegenwart, Unmittelbarkeit und Transparenz entstehen zu lassen. Besonders markant tritt dieses Bestreben auch in Constance de Salms Briefroman *Vingt-quatre heures d'une femme sensible* (1842) zutage, in dem die sentimentale Heldin als autodiegetische Erzählinstanz innerhalb von genau vierundzwanzig Stunden nicht weniger als 46 Briefe verfasst. Etwas anders verhält es sich bei extradiegetischen Erzählungen mit interner Fokalisierung auf die sentimentale Heldin oder den Auslöser des Dilemmas. Hier kann die erzählte Zeit länger als in Briefromanen oder autodiegetischen Erzählungen ausfallen, sodass die Dauer der Handlung nicht selten das ganze Leben der fokalisierten Figur umfasst. Dies wird etwa in Karoline von Wobesers *Elisa, oder das Weib wie es seyn sollte* (1795), Fanny Tarnows *Natalie, ein Beitrag zur Geschichte des weiblichen Herzens* (1811) oder Sophie de Renneville's *Palmyre, ou l'éducation de l'expérience* (1823) gut erkennbar.

2.2.2.3. Semantisierung erzählter Räume

Zwar hat Genette Recht, wenn er schreibt, die zeitliche Bestimmung der Erzählinstanz sei für die narratologische Analyse von essentiellerer Bedeutung als ihre räumliche Bestimmung. Man kann eine Geschichte problemlos ohne genaue Ortsangabe erzählen, jedoch nicht ohne auf eine oder mehrere spezifische Zeitformen zurückzugreifen.⁸¹³ Dennoch lohnt sich der Blick auf die im sentimental Roman anzutreffenden erzählten Räume, da ihre Semantisierung und das daraus resultierende Wirkungspotential Aufschluss über kollektive zeitge-

810 Vgl. z.B. Rousseau 1964, S. 489 (Teil 4, Brief XII) oder ebd., S. 674 (Teil 6, Brief VII).

811 Gay 1864, S. 276.

812 Genette 1972, S. 130.

813 Vgl. ebd., S. 228.

nössische Vorstellungen und Projektionen von Liebe und Leidenschaft sowie den kulturellen Konstruktionen von Weiblichkeit und Männlichkeit geben. In sentimental Erzählungen werden Räume auffallend häufig zu stark emotionalisierten Bedeutungskomplexen. Zunächst interessiert nun die Frage nach den Schauplätzen der melodramatischen Höhepunkte der Handlung. Diesbezüglich lässt sich hervorheben, dass die leidenschaftlichen Gefühlsentladungen zwischen der sentimental Heldenin und dem Auslöser des Dilemmas sowohl in *Claire d'Albe*, *Laure d'Estell* und *Liebe und Trennung* erstens jenseits des Wohnsitzes des Ehegatten bzw. der Familie und zweitens draußen stattfinden. Dies ist insofern eine relevante Beobachtung, als dass die sentimentale Heldenin – mit Ausnahme von Agnes – sich während der leidenschaftlichen Höhepunkte der Handlung nicht an dem ihrer soziokulturellen Rolle angemessenen Aufenthaltsort befindet. Durch die Wahl der erzählten Räume jenseits des Familienhauses findet bereits eine gewisse Grenzüberschreitung statt, die sich aus heutiger Sicht lediglich mittels der Rückbesinnung auf den zeitgenössischen Geschlechterdiskurs erklären lässt, wie er bereits beleuchtet wurde. In *Claire d'Albe* befinden sich Claire und Frédéric somit nach dem überstandenen Stier-Unfall zu Fuß auf dem Weg nach Hause, als Frédéric ihr seine Liebe gesteht, während Laure von James' leidenschaftlicher Umarmung in einem Wäldchen nah am Meer überrascht wird. Laura indes sieht ihren Geliebten Weser wieder, als sie sich fern von ihrem Ehemann und der höfischen Gesellschaft auf dem Landsitz Ruhetal befindet. Es handelt sich um Räume oder besser *Frei*-Räume, in denen die Gegenwart bzw. im Falle von *Laure d'Estell* das Andenken des Ehemannes sowie das Bewusstsein der damit zusammenhängenden ehelichen und familiären Pflichten zumindest kurzzeitig verblasst. In *Claire d'Albe* dämmert es zudem bereits, als die Liebenden allein unterwegs sind, sodass Frédéric's leidenschaftliche Liebeserklärung im Schutz der einsetzenden Dunkelheit stattfindet.⁸¹⁴ In *Laure d'Estell* hingegen sind es die Bäume des Wäldchens, die die freie Sicht auf das Geschehen von außen stören, während in *Liebe und Trennung* die in sentimental Romanen häufig anzutreffende Gartenlaube Einzug ins Dekor hält, die die Liebenden ebenfalls vor fremden Blicken schützt. Die ersten melodramatischen Höhepunkte finden demnach in allen drei Romanen, wenn nicht im Verborgenen, so doch unter einem Sichtschutz statt, sodass ein gewisser voyeuristischer Effekt entsteht. Angesichts seiner Prominenz in sentimental Romanen und generell Texten, in denen eine Liebesgeschichte erzählt wird, kommt dem Raumtypus der Gartenlaube ein ganz spezifisches Wirkungspotenzial zu. Die Gartenlaube ist als Schwellen- oder Zwischenraum einerseits ein Teil der Natur des Gartens, andererseits ein von ihr abgeschotteter Raum, der nicht nur Kom-

814 Es kann argumentiert werden, dass die einsetzende Dunkelheit dieser Szene auch eine metaphorische Zwielfichtigkeit über die von Claire verkörperte Reinheit und Helligkeit wirft.

fort, sondern vor allem auch Sichtschutz und Rückzugsgelegenheit bietet. Sie symbolisiert wie kein anderer Raum genussvollen Müßiggang, sodass es nicht überrascht, dass die erste deutsche Erfolgszeitschrift 1853 mit dem Titel *Die Gartenlaube – Illustriertes [sic!] Familienblatt* versehen wird. Wird die Gartenlaube in sentimental Romanen evoziert, ist sie in der Regel Bedeutungsträger von erotischen Fantasien oder aber konkreter Austragungsort für erotische Handlungen der Liebenden.⁸¹⁵ In *Liebe und Trennung* ist die Laube bezeichnenderweise der ausgesuchte Lieblingsplatz der beiden Liebenden, selbst wenn es im Rahmen des gefühlsgeladenen Wiedersehens zu erotischen Handlungen dank Lauras direktem Ohnmachtsanfall nicht kommt.⁸¹⁶ Als emotionalisierter Raum mit erotischem Wirkungspotenzial erscheint die Gartenlaube in ihrer französischen Variante bereits im sentimental Gründungstext *La Nouvelle Héloïse*, als sich Julie und Saint-Preux für ihr »toucher délicieux« im *bosquet* des Gartens treffen.⁸¹⁷ Das erotische Wirkungspotenzial dieses Raumes wird im vierten Teil des Romans erneut aufgegriffen, als die mittlerweile verheiratete Julie in Clarens von M. de Wolmar zu einem anliegenden *bosquet* geführt wird, was in ihr schreckliche (und schrecklich-schöne) Erinnerungen weckt: »En approchant de ce lieu fatal, je me suis senti un affreux battement de cœur, et j'aurois refusé d'entrer si la honte ne m'eut retenue [...].«⁸¹⁸ Seit dem Liebesakt mit Saint-Preux hat Julie jede Art von *bosquet* geflissentlich vermieden, was den Argusaugen Wolmars nicht entgangen ist.⁸¹⁹ Als ein bedeutend weiter zurückliegendes Beispiel des Raumtypus der Gartenlaube kann auch auf den Gartenpavillon in Madame de Lafayettes *La Princesse de Clèves* (1678) verwiesen werden, in dem das subversive Geständnis der Protagonistin stattfindet.⁸²⁰ Die Betrachtung der semantischen Tragweite der Gartenlaube leitet zum Wirkungspotenzial des sie umgebenden Gartens über. Er funktioniert in den meisten Erzähltexten zunächst als Übergangszone zwischen Haus und Straße bzw. Privatem und Öffentlichem.⁸²¹ Aus diesem Grund ist er in zahlreichen sentimental Romanen der bevorzugte Schauplatz des ersten Treffens zwischen der sentimental Heldenin und dem Auslöser des Dilemmas, was *Laure d'Estell*, *Claire d'Albe*, *Liebe und*

815 Dies lässt sich auch noch sehr anschaulich in modernen Romanen wie etwa D.H. Lawrences *Lady Chatterly's Lover* (1928) oder Louis Aragons *Aurélien* (1944) hervorheben.

816 Vgl. Ahlefeld 1798, S. 78.

817 Siehe Rousseau 1964, S. 62 (Teil 1, Brief XIII). Das »bosquet« wird in der *Encyclopédie* folgendermaßen definiert: »Petit bois planté dans les jardins de propreté; c'est comme qui dirait un bosquet de verdure, un bois paré, au milieu duquel on trouve ordinairement une salle ornée de fontaines & de pièces de gazon, avec des sièges pour se reposer«, siehe D'Argenville 1751–1765/2, S. 337f.

818 Rousseau 1964, S. 489f (Teil 4, Brief XII).

819 Siehe ebd., S. 477 (Teil 4, Brief XI).

820 Siehe Lafayette 2014, S. 417f.

821 Vgl. Würzbach 2004, S. 54.

Trennung sowie die Binnengeschichte von Agnes Mutter in *Agnes von Lilien* exemplarisch aufzeigen. Während sich die sentimentale Heldin im Garten aufhält, ist sie einerseits noch Teil der zivilisierten Welt, in der sie eine streng definierte Rolle einnehmen muss und andererseits in gewisser Weise von gesellschaftlichen Konventionen ein Stück weit befreit. Dem Garten als (Frei-)raum kommt vor diesem Hintergrund eine essentielle Bedeutung zu, denn »c'est d'abord en termes de liberté ou de contrainte que se pose la question du rapport de la femme à son espace«, wie es Christophe Martin formuliert.⁸²² So wird der Garten auch häufig zum Rückzugsort, in dem sie ihren Gefühlen freien Lauf lassen kann. In anderen Worten erlaubt der Raum des Gartens der sentimentalen Heldin eine Annäherung an die Natur und die intensiven Gefühle oder Triebe, die durch diese ausgelöst werden können. Sehr deutlich tritt der (fragile) Grenzcharakter des Gartens bereits in *La Princesse de Clèves* hervor, wenn der dunkle Wald, der Leidenschaft und sexuelle Triebe symbolisiert, von dem zierlichen Blumenbeet des Gartens der Prinzessin, das Affektkontrolle und gesellschaftliche Normen versinnbildlicht, lediglich durch einen dünnen Palisadenzaun getrennt wird.⁸²³ In *Laure d'Estell* wird durch die Beschreibung des Englischen Gartens auf die Schönheit der wilden Natur als Metapher der verworrenen natürlichen Neigungen aufmerksam gemacht, wenn Laure schreibt: »Le parc [...] est immense, la nature en ayant fait un véritable jardin anglais, on a eu le bon esprit de n'y rien changer [...]«. ⁸²⁴ In sentimentalischen Romanen lässt sich darüber hinaus häufig eine sinnlich-erotische Konnotation des Gartens als *locus amoenus* herauslesen. Dies wird in *Claire d'Albe* sehr deutlich, als Claire das Erwachen des Frühlings in ihrem Garten beschreibt, was, wie zuvor bereits angedeutet, zugleich das Erwachen ihres sexuellen Verlangens versinnbildlicht.⁸²⁵ Dass das erotische Potenzial dieser Metapher vom zeitgenössischen Publikum durchaus erkannt wird, zeigt Félicité de Genlis' empörter Ausruf: »Quel langage! quelle lettre d'une jeune femme vertueuse à son amie!«⁸²⁶ Claire berichtet in ihren Briefen bezeichnenderweise überwiegend von Ereignissen, die sich im besagten Garten oder der umliegenden Umgebung abspielen und scheint die meisten Tage außerhalb zu verbringen, was bereits als unterschwellige Transgression interpretiert werden kann. Auch Élisés Brief an M. d'Albe verdeutlicht dies, als sie Frédéric in

822 Martin 2004, S. 16.

823 Siehe Lafayette 2014, S. 418.

824 Gay 1864, S. 5.

825 Vgl. Cottin 1805, S. 14f. Es sei angemerkt, dass die sinnlich-erotische Semantisierung des Gartens keinesfalls erst im sentimentalischen Roman sichtbar wird. Bereits in der Bibel erhält der Raum des Gartens eine sinnliche Konnotation, die etwa im ersten Buch Mose durch die Beschreibung des Garten Eden oder auch im Hohelied deutlich zutage tritt, siehe 1. Mose 2: 7–8; Hohelied 4: 12–14.

826 Genlis 1811, S. 347.

Schutz nimmt und schreibt: »[...] c'est auprès d'une femme belle et sensible que vous l'avez placé, au milieu d'une nature dont l'attrait parle au cœur, à l'imagination et aux sens. C'est là que vous les laissez tête-à-tête, sans moyen d'échapper à eux-mêmes.«⁸²⁷ Als die Lage mit Frédéric nach seinem Liebesgeständnis brenzlich wird, schließt sich Claire schließlich unter dem Vorwand einer »indisposition«⁸²⁸ im Haus ein und entzieht sich dem nun gefährlich gewordenen Zwischen- und Freiraum des Gartens, in dem sie Frédéric jederzeit begegnen könnte. Derweil kann der Garten auch als Allegorie Claires körperlicher und seelischer Unschuld interpretiert werden, die durch das Eindringen Frédéric's kompromittiert wird. Dafür spricht neben dem bereits erwähnten Motiv des Frühlingserwachens etwa die Szene kurz nach Frédéric's Abreise, als Claire, von Schmerz und Verlangen aufgewühlt, in den Garten eilt, wo sie sich von dem brennenden Licht in M. d'Albes Fenster entdeckt fühlt.⁸²⁹ Die Versinnbildlichung der Frau als »hortus conclusus«, dessen Mauern es zu überwinden gilt, ist bereits in mittelalterlichen Liebesdiskursen ein beliebtes Motiv und lässt sich auch in der Tradition der Mariendarstellung häufig finden. Es handelt sich um einen in der Literatur beständig anzutreffenden Topos, von dem auch noch ein Victor Hugo in seinem Erfolgsroman *Les Misérables* regen Gebrauch macht.⁸³⁰ Bei der näheren Betrachtung von *Claire d'Albe* und *Laure d'Estell* fällt ein weiterer, aus heutiger Sicht verhältnismäßig ungewöhnlicher Schauplatz auf. Es handelt sich um die jeweiligen Grabmäler einerseits von Claires Vater und andererseits von Laures Ehemann. Beide Gräber sind als regelrechte Toteninseln konzipiert, zu der nur auserwählte Familienangehörige Zugang haben.⁸³¹ Hier wird mit der Beschreibung der Urne, die auf einem Sockel in der Mitte einer Erderhebung platziert wird, auf der Zypressen und Pappeln gepflanzt sind und die von einem Bach umgeben ist, ein im Frankreich des ausgehenden 18. Jahrhunderts gängiger Topos aufgegriffen. Die zunächst in England populär gewordene Schauerliteratur, in der das Gräber- und Friedhofsmotiv eindringlich zur Geltung kommt, erfreut sich in Frankreich zwischen 1765 und 1770 besonders dank der Übersetzungen Edward Youngs *Night Thoughts* (1742–1745), James Herveys *Meditations and Contemplations* (1748) und Thomas Grays *Elegy Written in a Country Churchyard* (1751) einer großen Beliebtheit. Youngs *Nuits* erscheinen in Frankreich zwischen 1771 und 1836 in nicht weniger als 21 Ausgaben, während

827 Cottin 1805, S. 217.

828 Ebd., S. 153.

829 Vgl. ebd., S. 191.

830 Die jungen Liebenden Cosette und Marius treffen sich des Nachts heimlich im Garten des Wohnsitzes von Jean Valjean und Cosette in der Rue Plumet, der lediglich von einem rostigen und baufälligen Gitter von der Straße getrennt ist. Vgl. auch das Kapitel *Le corps-jardin* in Martin 2004, S. 195f.

831 Vgl. Cottin 1805, S. 10; Gay 1864, S. 63.

Grays *Élégie* zwischen 1765 und 1828 stolze 29 Ausgaben zählt, wovon der Großteil zwischen 1788 und 1813 erscheint.⁸³² Ein explizites Zitat aus Youngs *Night Thoughts* lässt sich beispielsweise in Adélaïde de Souza's *Émilie et Alphonse* (1799) finden.⁸³³ Gegen Ende des 18. Jahrhunderts erscheinen darüber hinaus Ann Radcliffes sehr erfolgreiche Schauerromane wie z.B. *The Mysteries of Udolpho* (1794), dessen typisches Dekor – ein altes, unheimliches Schloss am Fuße der Pyrenäen – sich in Souza's Roman wiederfinden lässt. Dass Adélaïde de Souza sich an Motiven der *gothic novel* bedient, ist ein repräsentativer Beleg für die Nähe zwischen Sentimentalität und Schauerroman. Bereits 1927 hebt James Foster hervor, dass die englische *gothic novel* des ausgehenden 18. Jahrhunderts, für die Ann Radcliffe repräsentativ steht, selbst als Spielart der Empfindsamkeit angesehen werden kann: »The Radcliffian novel [...] never could have taken the form it did without Richardson and the French sentimental novel.«⁸³⁴ Hinsichtlich des evozierten Grabmals in *Claire d'Albe* drängt sich darüber hinaus die Assoziation zu Rousseaus Grabmal in Ermenonville auf, das kurz nach seinem Tod auf einer von Pappeln gesäumten Insel errichtet wurde.⁸³⁵ Mit der Toteninsel hält ein äußerst spezieller Raum Einzug in die sentimentale Erzählung, da es sich nicht um einen Schwellen- oder Zwischenraum wie den Garten oder die Laube handelt, sondern um ein in sich geschlossenes und zur Welt hin hermetisch abgeriegeltes *Jenseits*. Die Toteninsel funktioniert als heiliger Ort des Andenkens an den Vater bzw. den Ehemann und somit letztlich an das Patriarchat und die Rolle der sentimentalischen Heldin darin. Das Grabmal ist für die sentimentale Heldin sowohl in *Claire d'Albe* als auch in *Laure d'Estel* mit einem Tugendgelübde behaftet, sodass die Raumerfahrung der Toteninsel für sie zur Identitätskonstruktion wesentlich beiträgt. Die folgenden Aussagen Claires und Laures verdeutlichen dies:

Sous cette tombe sacrée [...] repose la cendre du meilleur des pères. [...] O mon père! toi qui lis dans l'âme de ta fille, tu connais le vœu, l'unique vœu qu'elle forme. Que le digne homme à qui tu l'as unie n'éprouve jamais une peine dont elle soit la cause [...].⁸³⁶

C'est dans ce lieu, mon amie, que j'irai me livrer aux regrets qui déchirent mon âme; [...] c'est auprès du tombeau de Henri que je retrouverai mes forces, c'est là que, baignée de

832 Vgl. Louichon 2009, S. 224. Zum Einfluss Youngs *Nachtgedanken* auf die deutsche Literatur des ausgehenden 18. Jahrhunderts und beginnenden 19. Jahrhunderts siehe Barnstorff 1895, S. 68–87.

833 Souza 1822/5, S. 249.

834 Foster 1927, S. 443. Siehe hierzu auch Wolf 1989, S. 3f, Mastrodonato 1986, S. 295 und Bernsen 1992, S. 40.

835 Zwei Jahre später wird für Rousseau eigens eine provisorische Toteninsel im Bassin der Tuileries erbaut. Für Abbildungen beider Grabmäler siehe URL 2. 1794 wird Rousseaus Asche schließlich mit großem Zeremoniell ins Pantheon überführt.

836 Cottin 1805, S. 69ff.

mes larmes, j'invoquerai son ombre! c'est là que j'obtiendrai du ciel le pardon dû à mon repentir, et le courage de surmonter ma faiblesse.⁸³⁷

Vor diesem Hintergrund kann die Tatsache, dass der in beiden Romanen tödlich ausgehende, letzte melodramatische Höhepunkt der Handlung genau an diesem Ort stattfindet, als subversiver Unterton der Romane interpretiert werden. So werden auf den heiligen Toteninseln nicht nur die individuellen Tugendgelübde der sentimental Heldinnen, sondern vor allem auch Gebote des Dekalogs gebrochen, da Claire auf dem Grab ihres Vaters Ehebruch begeht und sich Laures Geliebter auf dem Grab ihres Mannes das Leben nimmt. Das radikale Wirkungspotenzial des entweihten Grabmals ist demnach für die gesamte sentimentale Erzählung konstitutiv. Dass nicht alle Zeitgenossen von dieser Grenzüberschreitung begeistert sind, belegt etwa Alexandre Petitots Kritik von *Claire d'Albe*, in der er schreibt: »[...] ne pouvait-on choisir un autre lieu que le tombeau de son père pour la rendre coupable?«⁸³⁸ Sophie Cottin greift auf das Grabmal als Schauplatz der Handlung auch in ihren weiteren Romanen *Malvia* (1800), *Amélie Mansfield* (1802) und *Mathilde, ou Mémoires tirés de l'histoire des croisades* (1805) zurück, was Alexandre Petitot ebenfalls bemängelt: »[...] on voit trop que tous ces tombeaux ne sont là que pour augmenter l'effet, et ce même moyen, ramené trop souvent, finit par n'avoir d'autre résultat que de faire éprouver un sentiment pénible au lecteur.«⁸³⁹ Dieser Kommentar tut der Beliebtheit des Grabmals, dem als bedeutungstragender Raum besonders auch in der *gothic novel* eine zentrale Rolle zukommt, im sentimental Roman jedoch keinen Abbruch. Auch in deutschen sentimental Romanen, wie beispielsweise Sophie Mereaus *Amanda und Eduard* (1803), erscheint das Grabmal bisweilen als bedeutungsschwerer erzählter Raum. In besagtem Roman besucht die sentimentale Heldin zusammen mit dem Auslöser des Dilemmas gegen Ende des Textes das Grabmal der Maria Magdalena Langhans der Kirche Hindelbank und sinkt nach langer Trennung genau an diesem Ort endlich hingebungsvoll an seine Brust.⁸⁴⁰ Lauras Grabmal in *Liebe und Trennung* wird hingegen lediglich zum schlichten Bedeutungsträger ihrer unbefleckten Tugend, wie folgendes Zitat belegt: »Und der weiße Marmor stellte sich erhaben und einfach über das Grab, wie ihre Tugend, die nun der Himmel belohnt.«⁸⁴¹ Richtet man den Blick nun auf die erzählten Räume in *Agnes von Lilien*, entsteht ein scharfer Kontrast zu den anderen drei Romanen und besonders zu *Claire d'Albe* und *Laure d'Estell*, da es sich bei den erzählten Räumen in *Agnes von Lilien* fast ausschließlich um In-

837 Gay 1864, S. 64, 134f.

838 Petitot 1817/1, S. xix.

839 Ebd., S. lvi–lvii.

840 Vgl. Mereau 1996a, S. 221.

841 Ahlefeld 1798, S. 288f.

nenräume handelt.⁸⁴² Selbst der leidenschaftliche Höhepunkt des ersten Kusses zwischen Nordheim und Agnes findet im Zimmer einer Wirtschaft – und unter den Augen von Agnes leiblichem Vater – statt und auch während der anschließenden Entführung bleibt Agnes im Inneren der Kutsche, bevor sie letztlich im stillen Kämmerlein ihres Ziehvaters mit Nordheim verheiratet wird. Zwar wird der Raum des Gartens in *Agnes von Lilien* an einigen Stellen evoziert, doch kommt ihm kein nennenswertes Wirkungspotenzial als Grenz- oder Schwellenort zu. Er funktioniert viel eher als eine Art Erweiterung des Interieurs oder aber als bloßer Durchgang von einem Innenraum in den nächsten. Die narrative Raumdarstellung in *Agnes von Lilien* zielt offensichtlich darauf ab, stets Agnes' Tugend und Fügsamkeit als angepasste Frau zu unterstreichen. So nimmt sie ihren Platz als *Haus*-frau freudig an und wagt keinerlei Ausbrüche aus dem Universum der bürgerlich-heimischen Klaustrophilie, was die zuvor bereits zitierte Aussage, sie wolle so »rein, einfach und still« wie das Haus ihres Ziehvaters bleiben, veranschaulicht.⁸⁴³

Die vorangehende narratologische Analyse zeigte, dass das Ziel sentimentaler Erzählungen darin besteht, die affektiven Wahrnehmungen und Gefühlsregungen der Erzählinstanz und/oder Protagonisten mittels eines möglichst authentischen und *nahen* Erzählmodus ins Zentrum der Aufmerksamkeit zu rücken. Die vier ausgewählten Romane erzeugen den Eindruck einer absoluten Gegenwart, in der eine vermeintlich vollkommene Transparenz der Gefühle herrscht. Es wird ein spezifischer Rhythmus zwischen kurzen, handlungstragenden und langen, psychologisierenden Passagen sichtbar, der wiederum eine Dynamik zwischen Außen- und Innenschau entstehen lässt. Sentimentale Erzählungen zielen darauf ab, eine scheinbare Unmittelbarkeit und quasi-Simultaneität zu erzeugen, die die Identifikation der Leserinnen und Leser begünstigen soll. Erzählte Räume werden im sentimental Roman meist zu emotionalisierten Bedeutungskomplexen.

2.2.3. Der sentimentale Stil

Nachdem die narrative Beschaffenheit der vorliegenden repräsentativen Romane analysiert wurde, ist es nun sinnvoll, jenen Aspekt des Analysekorpus zu untersuchen, der unter dem Schlagwort des Stils zu fassen ist. Dieses Unterfangen besteht einerseits darin, die auffallend homogene emphatische Diktion zu beleuchten und andererseits die Ausgestaltung des Mythos des authentischen

842 Vgl. hierzu Michaela Krugs Ausführungen zum Pfarrhaus als Genrebild häuslicher Idylle, Krug 2004, S. 132–146.

843 Wolzogen 2005, S. 263.

Gefühlsausdrucks selbst zu untersuchen. Anschließend wird die unverkennbare Analogie zwischen Beschreibungen der Natur und Seelenregungen in den vorliegenden sentimental Romanen hervorgehoben.

2.2.3.1. Emphatische Diktion: Das » – Ah...!« und » – Oh...!«

Auf den 283 Seiten der vorliegenden Ausgabe von *Claire d'Albe* fällt 129-mal das Wort »cœur« bzw. »cœurs«. In *Liebe und Trennung* lassen sich auf 291 Seiten 92-mal »Herz« und 61-mal »Herzen« finden. *Laure d'Estell* enthält bei 276 Seiten immerhin 105-mal das Wort »cœur« oder »cœurs«, während der Rekord von *Agnes von Lilien* mit 182-mal »Herz« und 82-mal »Herzen« auf 264 Seiten gehalten wird. Im Durchschnitt stößt die oder der Lesende in allen vier Romanen demnach auf so gut wie jeder zweiten Seite auf das gleiche Substantiv. Ähnlich verhält es sich – in kleinerem Maßstab – mit den Begriffen Seele (*âme*), Träne (*larme*), Natur (*nature*), Leidenschaft (*passion*), Blick (*regard*) oder Empfindung/Gefühl (*sentiment*). Die vermeintlich authentisch-individuelle Gefühlswelt der sentimental Protagonisten gestaltet sich folglich mittels der gleichen, sich beständig wiederholenden Substantive. Darüber hinaus lässt sich in allen vier Romanen beobachten, dass auffallend häufig auf syntaktische Stilmittel wie vor allem Aposiopese, Apostrophe, Exclamatio, Emphase, Anakoluth und Ellipse zurückgegriffen wird, die zumeist mit ausgiebiger Interpunktion einhergehen. Auf diese Weise entsteht der Gesamteindruck eines regelrechten »style entrecoupé«, wie Catherine Ramond treffend ausdrückt.⁸⁴⁴ Das übergeordnete Ziel besteht darin, den sprachlichen Ausdruck der erzählenden Figuren möglichst natürlich und authentisch zu gestalten, wodurch die schriftlichen Äußerungen einen nahezu mündlichen Charakter annehmen, wie folgendes Beispiel aus *Claire d'Albe* verdeutlicht:

... Ah! quand on est la cause d'une pareille douleur, et que c'est un ami qui souffre, dis, Élise, n'a-t-on pas une excuse pour la faiblesse que j'ai montrée? ... J'étais si près de lui . . . [...]

Élise, ô mon Élise! c'est lui, je l'ai vu, il vient d'entr'ouvrir la porte, il a jeté un billet et s'est retiré avec précipitation; son regard suppliant me disait, *lisez*. Mais le dois-je? je n'ose ramasser ce papier... Cependant si on venait, qu'on le vît – Je l'ai lu, ah, mon amie!⁸⁴⁵

Natürlichkeit und Unmittelbarkeit ist die Devise. Von den, wie Félicité de Genlis es ausdrückt, »tournures bizarres« der Preziosität und dem »style obscur et précieux qu'on a vu si longtemps à la mode« wird Abstand genommen.⁸⁴⁶ Das

844 Ramond 2017, S. 309. Siehe hierzu auch Monglond 1966/2, S. 318.

845 Cottin 1805, S. 101 f, 113.

846 Vgl. etwa Genlis 1811, S. 126. Siehe auch ebd. S. 101–107.

höchste Lob für ein Werk aus weiblicher Feder besteht, in den Worten Sainte-Beuves, denn auch aus einer »noblesse de ton qui ne force jamais la nature«⁸⁴⁷ oder einem Stil, »né naturel et achevé: simple, rapide, réservé pourtant; un style à la façon de Voltaire, mais chez une femme; pas de manière.«⁸⁴⁸ Dass der »style entrecoupé« in sentimentalens Romanen aus heutiger Sicht oft als affektiert, überladen und gerade *nicht* natürlich wahrgenommen wird, heißt keinesfalls, dass die Zeitgenossen der hier fokussierten Autorinnen ebenso empfanden, was der bahnbrechende Erfolg von *Claire d'Albe* repräsentativ aufzeigt. Bereits zweiundvierzig Jahre nach Erscheinen dieses Romans wird jedoch der »mauvais goût de l'époque« in der *Revue de Paris* angeprangert, wenn Pierre-François Dessalles-Régis über Sophie Cottin schreibt: »Ses descriptions, fraîches et brillantes par endroits, sont communément jetées dans le mauvais moule classique, la périphrase et l'hyperbole y dominant.«⁸⁴⁹ Interessant an dieser Bemerkung ist vor allem der Gebrauch des Adjektivs »classique«, da auch im deutschsprachigen Raum bis weit ins 20. Jahrhundert auf diesen Begriff zurückgegriffen wird, um sentimentale Romane zu kategorisieren. Wenn Christine Touaillon jedoch beispielsweise von »klassizistischen Frauenromanen« spricht, bezieht sie sich keineswegs auf die in Frankreich vorherrschende Vorstellung des *âge classique* zur Zeit des Absolutismus, sondern auf den von Goethe und Schiller geprägten Klassikbegriff, der sich gerade gegen das französische Modell im Sinne Voltaires *Le siècle de Louis XIV* (1751) richtet und es gleichzeitig mittels einer »unpolitischen« Begründung einer deutschen Nationalliteratur zu überbieten sucht.⁸⁵⁰ Der »style entrecoupé« wird mit seiner ergiebigen Zeichensetzung jedoch nicht nur zwecks Authentizitäts- und Natürlichkeitseffekt der Figuren eingesetzt, sondern auch um erotische Subtexte zu begünstigen, wie Margaret Cohen hervorhebt: »With suspension points, some narrators elide description of physical experience to avoid seducing the reader. But the gesture can also be used to convey a more intense eroticism than can be depicted with physical details.«⁸⁵¹ Besonders wirksam tritt der erotische Subtext dann zutage, wenn Auslassungspunkte mit doppeldeutigen Anmerkungen zur Körpersprache verbunden werden, wie folgende Beispiele aus *Laure d'Estell* und *Claire d'Albe* aufzeigen:

[...] mon cœur n'éprouvera plus ces tumultueux battements qu'il ressentait à son approche, et mes larmes vont s'arrêter. . . Mais, d'où vient qu'en ce moment un froid

847 Bzgl. *Adèle de Sénange* von Adélaïde de Souza, Sainte-Beuve 1960, S. 1026.

848 Sainte-Beuve 1960, S. 1053. Er bezieht sich auf den kurzen Roman *Édouard* von Claire de Duras.

849 Dessalles-Régis 1841/8, S. 179.

850 Vgl. Touaillon 1919, Abschnitt IV »Der klassizistische Frauenroman«. Zur unterschiedlichen Bedeutung der Begriffe »classique«, »klassisch« und »klassizistisch« siehe Stenzel 2006, S. 39–78 und Stenzel 2016, S. 45–71, hier S. 54.

851 Cohen 1999, S. 58.

mortel me glace? . . . ma main tremble . . . je respire à peine . . . la fièvre me saisit . . . [...] je vais me reposer. . . dans peu je serai en état de continuer cette lettre, et de répondre à la tienne⁸⁵²

Elle n'est plus à elle, elle n'est plus à la vertu; Frédéric est tout, Frédéric l'emporte
. . . Elle l'a goûté dans toute sa plénitude, cet éclair de délice qu'il n'appartient qu'à l'amour de sentir [...].⁸⁵³

Ähnliche Textstellen lassen sich in ausgesprochen vielen, auch deutschen, empfindsam-sentimentalen Romanen finden und veranlassen den braunschweigischen Hofrat Karl Friedrich Pockels bereits 1788 zu der Behauptung »daß die meisten empfindsamen Leute Onanisten gewesen sind, oder noch sind, und daß sonderlich dies der Fall bey dem weiblichen Geschlecht ist.«⁸⁵⁴ Die Ursache liegt für Pockels eindeutig bei der »häufige[n] Romanlectüre, welche jetzt selbst unter den niedern Ständen herrscht.«⁸⁵⁵ Er lässt es sich nicht nehmen, direkt für das wirksamste Gegenmittel zu werben: »Empfindelnde Mädchen werden gemeinlich durch den Ehestand geheilt.«⁸⁵⁶ Abgesehen von den Auslassungspunkten und dem erotischen Subtext ist eine weitere wichtige Komponente des sentimental Stils das Aussparen materieller Beschreibungen, sieht man von Verweisen auf die Körpersprache ab. Margaret Cohen behandelt diesen Aspekt unter dem Schlagwort »A Light Touch« und hebt hervor: »Sentimental novels, like tragedy, efface material details to concentrate all attention on the progress of the action.«⁸⁵⁷ Sie übersetzt anschließend eine Passage aus Marie-Adélaïde Barthélemy-Hadots Vorwort zu *Guillaume Penn* (1816), in der die Autorin auf das programmatische Auslassen materieller Beschreibungen direkt zu sprechen kommt. An dieser Stelle bietet sich der Blick auf das originale Zitat an:

Qu'importe au lecteur qu'on y arrive par une avenue de plus qu'un quart de lieue, que recouvre, dans la belle saison, un dôme de verdure; que le perron soit formé de vingt degrés en marbre blanc, au moyen desquels on parvient à un péristyle de plus de trente pieds, dont la voûte est soutenue par douze colonnes de granit [...]. Tout ce que l'on pourrait dire n'aurait sans doute aucun intérêt pour les âmes sensibles [...].⁸⁵⁸

Materielle Beschreibungen lenken, so Barthélemy-Hadots zentrale (und irr-tümliche) Aussage, folglich *per se* vom affektiven Geschehen ab und sollten aus diesem Grund ausgespart werden. Von dieser repräsentativen Ansicht einmal

852 Gay 1864, S. 229f.

853 Cottin 1805, S. 267.

854 Pockels 1788, S. 130.

855 Ebd., S. 138.

856 Ebd., S. 133.

857 Cohen 1999, S. 49.

858 Barthélemy-Hadot 1816/1, S. 8f.

abgesehen, lässt sich das Aussparen materieller Beschreibungen im sentimental Roman aber auch auf das grundsätzliche Bestreben zurückführen, ein idyllisches Dekor ohne Alltäglichkeit und real-historische Färbung zu kreieren. André Jolles konstatiert hierzu kurz und bündig: »Historische Örtlichkeit, historische Zeit nähern sich der unmoralischen Wirklichkeit.«⁸⁵⁹ Dies gilt es im sentimental Roman – zwecks größtmöglichen moralischen Mehrwertes – zu vermeiden. Zu genaue Beschreibungen der körperlichen Merkmale werden ebenfalls aus diesem Grund vermieden, denn, um auf Michel Delons Formulierung zurückzugreifen: »Le détail fait tomber de l'héroïsme dans la banalité, de la noblesse dans la trivialité, de la généralité dans la particularité.«⁸⁶⁰ Die auffallende Homogenität des sentimental Stils kann darüber hinaus auf das übergeordnete Transparenzprinzip der sentimental Poetik zurückgeführt werden, wie Jean Starobinski bezüglich der *Nouvelle Héloïse* ausdrückt: »[...] l'uniformité du style n'est pas le résultat d'une exigence d'art, mais la signature de la transparence des consciences, de l'influence magique exercée par Julie.«⁸⁶¹ Auch an die bereits zitierte Aussage Rousseaus, alles, was sich Julie nähere, müsse ihr ähneln, »tout doit devenir Julie autour d'elle«, sei an dieser Stelle erinnert.⁸⁶² Der in der Kritik und Forschung bis heute anzutreffende Vorwurf der Eintönigkeit sentimentaler Romane kann mit diesem Argument, wenn nicht entkräftet, so doch nuanciert werden. Die Homogenität des sentimental Stils suggeriert letztlich den höchsten Grad an Transparenz, d.h. das vollständige emotionale Verständnis der Figuren untereinander, worauf auch Saint-Preux im fünften Teil der *Nouvelle Héloïse* anspielt: »[...] mon cœur se met par degrés à l'unisson des leurs, comme la voix prend sans qu'on y songe le ton des gens avec qui l'on parle.«⁸⁶³ Gleichzeitig fördert der homogene Stil auch die Identifikation der Leserinnen und Leser mit den Figuren und ermöglicht ein Gefühl der Zugehörigkeit zu den »âmes sensibles«. Im Rahmen der bereits erläuterten »Feminisierung« des Romansektors gegen Ende des 18. Jahrhunderts überrascht es nicht, dass der sentimentale Stil mit seiner emphatischen Diktion, seinen Wiederholungen und Satzumbrüchen, Ausrufen und der überschwänglichen Interpunktion zum Beförderer des Mythos einer »weiblich-emotionalen« Schreibweise wird, von der sich die »männlich-neutrale« abhebt. Wie genau die vermeintlich authentischen und individuellen Gefühle im sentimental Roman jedoch tatsächlich ausgedrückt werden, untersucht der folgende Abschnitt. In ihm wird das für alle sentimental Romane konstitutive Konstrukt der »Sprache des Herzens« in Augenschein genommen.

859 Jolles 1968, S. 244.

860 Delon 2009, S. 19.

861 Starobinski 1971, S. 108.

862 Rousseau 1964, S. 28.

863 Ebd., S. 527 (Teil 5, Brief II).

2.2.3.2. Die Sprache des Herzens

»Le poète ne fait pour ainsi dire que dégager le sentiment prisonnier au fond de l'âme.«⁸⁶⁴ Mit dieser, wenn auch »etwas diffus geratenen Formulierung«⁸⁶⁵ Germaine de Staëls aus *De l'Allemagne* lässt sich der folgende Abschnitt richtungsweisend beginnen, ist sie doch als Absage an »das überkommene Prinzip des *beau idéal* im Sinne einer zugleich ästhetisch und moralisch gemeinten Norm, d. h. [...] an die Normierung schlechthin« zu verstehen.⁸⁶⁶ In Anlehnung an Joachim Küppers Überlegungen zum romantischen Mythos der Subjektivität und Niklas Luhmanns Arbeit *Liebe als Passion – Zur Codierung von Intimität* wird im Folgenden das Ziel verfolgt, das Konstrukt einer vermeintlich authentischen und a-codierten Seelen- oder Herzenssprache zu analysieren, das konstitutiv für die sentimentale Poetik ist. Hierzu ist es im ersten Schritt sinnvoll, das Spannungsfeld zu betrachten, das sich zwischen vermeintlicher Transparenz und Inkommunikabilität im sprachlichen Ausdruck der vorliegenden sentimental Romane ergibt. Es kann zunächst auf Luhmanns Beobachtung verwiesen werden, die Kommunikationslage sei gerade im Briefroman des ausgehenden 18. Jahrhunderts interessant, da »die Form [...] ihre Einheit in den Inkommunikabilitäten [hat], die im Kommunikationsprozess produziert werden; [...] sie erreicht, dass Inkommunikables zur Einsicht wird, ohne dass es über Kommunikation laufen müsste und dadurch zerstört würde.«⁸⁶⁷ In anderen Worten schließt die Offensichtlichkeit für die Adressateninstanz sowie vor allem die Leserinnen und Leser, die Nichtoffensichtlichkeit für die Erzählinstanz ein. Auf diese Weise wird ersichtlich, dass der Umweg über das Medium Literatur letztlich notwendig ist, um den Intimcode einer gewollt-authentischen Gefühlssprache überhaupt fassen zu können. Diese Einsicht wiederum hat die Enthüllung der grundsätzlichen Codierung von sprachlich ausgedrückten Intimbeziehungen zur Folge, wie im vorangehenden Abschnitt durch das Herausstellen sich auffallend häufig wiederholender Stileffekte exemplarisch aufgezeigt werden konnte. Der Anspruch auf einen sprachlichen Ausdruck vollkommener emotionaler Transparenz, Authentizität sowie individuell-subjektiver Empfindungen läuft vor diesem Hintergrund zwangsläufig ins Leere. Luhmann bringt diesen Aspekt treffend auf den Punkt:

Inkommunikabilität: damit ist jetzt nicht mehr nur gemeint, dass die Passion die Rhetorik ins Stottern bringt, die eloquente Rede verwirrt – und sich dadurch verrät. [...] Nicht das Versagen der Geschicklichkeit, sondern die Unmöglichkeit der Aufrichtigkeit

864 Staël 1968/1, S. 205.

865 Küpper 1998, S. 137.

866 Ebd.

867 Luhmann 2015, S. 158.

wird zum Problem. [...] Das 18. Jahrhundert erlebt das Ende der Rhetorik, das heißt, das Ende des technischen Vertrauens in Kommunikation.⁸⁶⁸

Diesem Gedanken folgend kann noch ein Schritt weiter gegangen werden, insofern man nicht nur Aufrichtigkeit und Authentizität, sondern auch Subjektivität an sich als problematische, da sprachlich codierte, Einheit erkennt. Joachim Küpper benennt den romantischen Mythos der durch Sprache ausgedrückten Subjektivität präzise, wenn er schreibt: »Es ist das Referieren des Ichs auf sich als ›einzigartig, semiotisch, als nicht-codierte Größe, d. h., die auf einen derartigen Effekt abhebende Simulation von A- bzw. Non-Codehaftigkeit der Rede, was den Eindruck von ›Subjektivität‹ begründet.«⁸⁶⁹ Dabei entsteht bezüglich des Epithetons »romantisch« scheinbar ein anachronistischer Widerspruch, richtet sich die Aufmerksamkeit der vorliegenden Arbeit doch auf die Zeit vor 1830, d. h. auf die Zeit, die der Romantik vorausgeht. Dieser scheinbare Widerspruch kann jedoch entkräftet werden, indem auf Béatrice Didiers folgende Aussage verwiesen wird: »Le ›préromantisme‹, si mal nommé, n'est pas en effet une préhistoire du romantisme: il est le romantisme même, qui, justement, ne s'est pas encore constitué en doctrine.«⁸⁷⁰ Folgerichtig drängt sich nun die Frage auf, warum sentimentale Romane überhaupt so viel Erfolg auf dem literarischen Markt haben, wenn spätestens gegen Ende des 18. Jahrhunderts ohnehin niemand mehr vollkommen von dem Mythos einer subjektiv-authentischen Gefühlssprache überzeugt ist. Die Antwort liegt in dem Umstand begründet, dass sentimentale Romane lediglich eine *Inszenierung* oder *Simulation* der vermeintlich authentischen Herzenssprache vorführen, an die weder der Autor oder die Autorin, noch die Leserin oder der Leser glaubt und auch nicht glauben muss.⁸⁷¹ Schließlich handelt es sich um eine Inszenierung, die sich mittels leicht wiedererkennbarer Muster und Eigenschaften als solche offenbart, wobei sie gleichzeitig vorgibt, ein individuelles und authentisches Sprachgebilde zu sein, in dem Gefühle unmittelbar und vollkommen transparent ausgedrückt werden können. Dies geschieht kraft des widersprüchlichen Bestrebens, mittels Sprache eine Sprache zu kreieren, die auf codierte Sprache nicht mehr angewiesen ist; kurz, die Sprache des Herzens, die »langue des passions.«⁸⁷² Luhmann merkt dazu treffend an: »Die Sprache der Liebe, ihre Worte, ihre Augensprache, ihre Körpersprache schafft sich ihre eigene Transparenz.«⁸⁷³ In diesem Sinne kann das Konstrukt der Sprache des Herzens als spezifische und umfassende Kom-

868 Ebd., S. 154, 157.

869 Küpper 1998, S. 139.

870 Didier 1976, S. 125.

871 Vgl. Luhmann 2015, S. 161. Zudem formt und prägt die Sprache Emotionen und bildet sie bis zu einem gewissen Grad erst aus, siehe hierzu Trepp 2002, S. 89.

872 Staël 1794, S. 7.

873 Luhmann 2015, S. 160.

pensation der unmöglichen Seelentransparenz angesehen werden. Sentimentale Romane inszenieren einen scharfen Kontrast zwischen »oberflächlicher«, d. h. codierter Sprache und »authentischer«, d. h. vermeintlich a-codierter Sprache, wie folgende Beispiele aus *Laure d'Estell* und *Agnes von Lilien* aufzeigen:

[...] il me fit le compliment le plus aimable; je me plaignis de cet excès de politesse, en lui disant que j'étais en droit d'espérer qu'il ne me traitât pas comme toutes les femmes avec lesquelles il faut toujours entamer la conversation par une flatterie. [...] – Vous me faites injure, répondit-il, en prenant un mouvement d'admiration dont je n'ai pas été maître, pour un froid compliment d'usage; je ne vous parle qu'avec mon cœur, Laure [...].⁸⁷⁴

Julius, Nordheim und ich waren in der lebhaftesten Stimmung, nur abgebrochene Worte hielten den Faden der Unterhaltung zusammen. Etwas Unaussprechliches, Unendliches füllte unsre Busen, glänzte in unsern Blicken, arm und leer schien jedes Wort, wir unterhielten uns von den entferntesten Dingen, um nur das nächste Gefühl unsers Herzens nicht zu verrathen.⁸⁷⁵

Auch in *Claire d'Albe* wird explizit auf die Sprache des Herzens verwiesen, als Élise M. d'Albe davor warnt, Claire und Frédéric durch eine Lüge voneinander zu trennen: »[...] deux cœurs animés d'une semblable passion, ont un instinct plus sûr que notre adresse; ils sont dans un autre univers; ils parlent un autre langage; sans se voir ils s'entendent, sans se communiquer ils se comprennent; ils se devineront et ne nous croiront pas.«⁸⁷⁶ Die Liebenden sprechen also ihre eigene, vermeintlich »unsprachliche« Sprache. Bereits 1759 schreibt Diderot an Sophie Volland hierzu passend:

C'est une chose incroyable comme les âmes sensibles s'entendent presque sans parler. Un mot échappé, une distraction, une réflexion vague et décousue, un regret éloigné, une expression détournée, le son de la voix, la démarche, le regard, l'attention, le silence, tout les décèle l'un à l'autre.⁸⁷⁷

Die Sprache des Herzens, wie sie in sentimentalischen Romanen inszeniert wird, kann anhand dieses Zitats gar als doppelt codiert entlarvt werden, da sie einerseits auf den sprachlichen Ausdruck selbst und andererseits auf die gleichbleibenden »Ausweichmöglichkeiten« (*un mot échappé, le son de la voix, le regard, le silence...*) rekurriert. Besonders häufig wird das non-verbale Kommunikationspotenzial der Augen oder des Blickes angesprochen, sodass an Vorstellungen des neoplatonischen und petrarkistischen Liebesmodells angeknüpft wird. Folgende Beispiele geben hierzu einen aussagekräftigen Eindruck:

874 Gay 1864, S. 102f.

875 Wolzogen 2005, S. 109.

876 Cottin 1805, S. 218.

877 Brief an Sophie Volland vom 11. Mai 1759, zitiert aus Bercegol 2015b, S. 30.

Dein Auge sprach zu meinem Herzen, war so schüchtern und so kühn, und las die Antwort, die du wünschest, in dem meinigen!⁸⁷⁸

Wir schwiegen beyde, aber ich verstand sein redendes Auge.⁸⁷⁹

[...] les yeux de sir James ont rencontré les miens; ils semblaient vouloir lire dans mon âme.⁸⁸⁰

[...] qui n'a pas vu Frédéric ne peut avoir l'idée de ce qu'est l'expression; tous ses traits parlent, ses yeux sont vivans d'éloquence [...].⁸⁸¹

Ich fühlte mich seit seiner Gegenwart von jenem magischen Gewebe umspinnen, das die Blicke der Liebe zu erzeugen scheinen [...] In diesem namenlosen süßen Gemisch der ersten Regungen des Herzens stand ich sprachlos [...].⁸⁸²

Ein weiteres konstitutives Element der Inszenierung der Sprache des Herzens ist das bedeutungsvolle Schweigen. Brigitte Louichon merkt hierzu treffend an: »[...] le langage privilégiée par l'amour est le silence.«⁸⁸³ Zumeist wird das Schweigen oder die Stille im sentimental Roman in direkten Zusammenhang mit intensiven Gefühlen und der Unmöglichkeit, diese durch Worte auszudrücken, gestellt:

[...] eine sonderbare Stille war in seinem Wesen. [...] Ich hatte keine Worte, mein Innres war in der reinsten Liebe aufgelöst.⁸⁸⁴

O wo find' ich die Worte, um auszudrücken, was ich fühle [...].⁸⁸⁵

Claire, s'est-il écrié, un mot, un seul mot, dis quel sentiment t'agite? – Ah! lui ai-je répondu éperdue, si tu veux le savoir, crée-moi donc les expressions pour le peindre!⁸⁸⁶

[...] sir James, plongé dans sa rêverie, garda le plus profond silence. On parla des arts, et pour la première fois je ne me mêlai point à une conversation toujours intéressante pour moi; mais je ne pensais qu'à l'émotion de James.⁸⁸⁷

Bereits in Claudine Guérin de Tencins *Mémoires du comte de Comminge* (1735) wird das Schweigen zum Beweis für wahres Gefühl. So berichtet der *comte* nach dem ersten Anblick der schönen Adélaïde: »Je ne sus plus que me taire, aussitôt que je fus véritablement touché.«⁸⁸⁸ Die Intensität der Gefühle wird insgesamt

878 Ahlefeld 1798, S. 279.

879 Ebd., S. 121.

880 Gay 1864, S. 99.

881 Cottin 1805, S. 216.

882 Wolzogen 2005, S. 29.

883 Louichon 2009, S. 258.

884 Wolzogen 2005, S. 81. Siehe auch ebd., S. 84, 122, 211, 132.

885 Ahlefeld 1798, S. 76.

886 Cottin 1805, S. 157.

887 Gay 1864, S. 173.

888 Tencin 1996, S. 20.

auffallend häufig durch das Unvermögen gekennzeichnet, einen Brief, ein Lied, ein Gedicht oder einen Satz zu Ende zu bringen.⁸⁸⁹ Die Unsagbarkeit von Gefühlen, die sich mittels der Inszenierung einer individuell-authentischen Sprache des Herzens doch noch einen Ausdruck sucht, kann laut Michel Gilot und Jean Sgard letztlich gar als konstitutives Moment jener Epoche zwischen 1780 und 1820 aufgefasst werden, die sie – in Anlehnung an das themengebende Kolloquium – als »préromantisme« bezeichnen:

Peut-être est-ce dans cet effort pour exprimer la vie intérieure dans ce qu'elle a de substantiel, de proprement individuel et à la limite, d'inexprimable, que se découvre le mieux la réalité d'un préromantisme. Le thème de l'obscurité du cœur et du caractère inexprimable des sentiments profonds est toujours présent dans la littérature d'analyse au 18^e siècle, et plus particulièrement dans le roman.⁸⁹⁰

Die Sprache des Herzens ist jedoch nicht das einzige Mittel, Unsagbare Gefühle im sentimentalischen Roman auszudrücken. Auch das Evozieren einer Analogie zwischen Seelenregungen und Naturphänomenen ist eine äußerst beliebte Methode, um Gefühle eindrücklich darzustellen. Im folgenden Abschnitt wird dieser Aspekt des sentimentalischen Stils betrachtet.

2.2.3.3. Natur und Seelenregung

Um Seelenregungen bestmöglich zu veranschaulichen und wirken zu lassen, wird in sentimentalischen Romanen, neben der Inszenierung einer Sprache des Herzens, auffallend häufig auf Naturphänomene zurückgegriffen, welche die jeweiligen Gefühle abbilden und verstärken sollen. Diese langlebige Tendenz geht – was den französischen Roman angeht – in erster Linie auf Rousseaus *La Nouvelle Héloïse* und *Les rêveries du promeneur solitaire* sowie Bernardin de Saint-Pierres Erfolgsroman *Paul et Virginie* (1788) zurück, wie Germaine de Staël in *De la littérature* anmerkt:

Un nouveau genre de poésie existe dans les ouvrages de prose de J.-J. Rousseau et de Bernardin de Saint-Pierre; c'est l'observation de la nature dans ses rapports avec les sentiments qu'elle fait éprouver à l'homme. [...] On ne sépare pas dans son souvenir le bruit des vagues, l'obscurité des nuages, les oiseaux épouvantés, et le récit des sentiments qui remplissaient l'âme de Saint-Preux et de Julie, lorsque sur le lac qu'ils traversaient ensemble, *leurs cœurs s'entendirent pour la dernière fois*.⁸⁹¹

Staëls Bemerkung bezieht sich zwar lediglich auf französische Romane, kann aber für die gesamte sentimentale Gattung als programmatisch angesehen wer-

889 Siehe etwa Ahlefeldt 1798, S. 131; Cottin 1805, S. 151 f, 190 f; Gay 1864, S. 172, 229 f.

890 Gilot/Sgard 1975, S. 510.

891 Staël 2017, S. 256.

den, lässt sich die ostentative Wechselwirkung zwischen Gefühl und Natur doch in nahezu allen sentimental Romanen des ausgehenden 18. und beginnenden 19. Jahrhunderts beobachten. Für den deutschsprachigen Raum können *Die Leiden des jungen Werthers* als Vorreiter und Musterbeispiel dieser Tendenz angeführt werden. Blickt man nun auf die vorliegenden repräsentativen Romane fällt auf, dass sich Andeutungen zum Wetter sowie zur Jahres- oder Tageszeit besonders häufig finden lassen.⁸⁹² Sie funktionieren stets als Spiegelung bzw. äußerlich wahrnehmbare Entfaltung der Stimmung der Erzählinstanz. So bildet die Abendröte in *Liebe und Trennung* etwa Lauras Gefühle bezüglich ihres nahenden Lebensendes ab, während das raue Herbstwetter in *Laure d'Estell* Laures Stimmung nach James' Abreise versinnbildlicht und Claire wiederum, kurz bevor sie Frédéric trifft, begeistert das Erwachen des Frühlings in ihrem Garten beobachtet. In *Agnes von Lilien* lassen sich weniger Anmerkungen zu Naturphänomenen finden, spielt sich die Handlung doch maßgeblich in Innenräumen ab. Es kann jedoch auf die Morgenröte verwiesen werden, die das erste Duett zwischen Agnes und Nordheim begleitet und die aufgehende Liebe der beiden versinnbildlicht. Inwiefern die Natur überhaupt erst nennenswerte Bedeutung erlangt, wenn sie von einer liebenden bzw. sich nach Liebe sehnenden Figur wahrgenommen und beschrieben wird, zeigen folgende Beispiele aus dem Analysekorpus:

[...] la terre m'offrait que l'empreinte de vos pas; le ciel, que l'air que vous respirez; un voile d'amour répandu sur toute la nature m'enveloppait délicieusement, et me montrait votre image dans tous les objets que je fixais.⁸⁹³

[...] quand ses yeux me peignent la froideur, tout me paraît inanimé dans la nature!.....
[...] je ne vis que toi dans la nature [...].⁸⁹⁴

Der Himmel spiegelte sich unbewölkt in den ruhigen Fluthen, die Vögel zwitscherten in wilder, froher Harmonie ihr Abendlied, und alles war heiter – [...] nur ich, die ich sonst mit jedem Wesen froh war, empfand nicht den wohlthätigen Einfluss, den die Natur sonst immer auf meine Seele hatte.⁸⁹⁵

Die schönen Formen der Gebirge, die hohen dunkeln Bäume am Ufer des Flusses, zogen mich an, wie lebendige Wesen, die vielleicht Antheil und Liebe für mich fühlen könnten.⁸⁹⁶

Die Natur wird also durch die Gefühlslage der Protagonisten belebt und gar personifiziert, wobei sie gleichzeitig die Stimmung der Protagonisten beeinflusst,

892 Siehe z. B. Gay 1864, S. 119; Cottin 1805, S. 14; Ahlefeld 1798, S. 209f; Wolzogen 2005, S. 33.

893 Cottin 1805, S. 127.

894 Gay 1864, S. 149, 233.

895 Ahlefeld 1798, S. 33.

896 Wolzogen 2005, S. 157f. Es handelt sich um einen Auszug aus der Binnengeschichte Agnes' Mutter.

wie Starobinski bezüglich *La Nouvelle Héloïse* anmerkt: »Si la qualité de l'air des montagnes transforme l'humeur du promeneur, l'état d'âme d'un amant heureux peut à son tour transformer la qualité d'air.«⁸⁹⁷

Auch der Topos der pittoresken Landschaft kann in den vorliegenden Romanen hervorgehoben werden, im Rahmen dessen die Landschaft, wie Carina Jung anmerkt, zu einer Art Vermittlungsinstanz wird, mit deren Hilfe die Natur für den Menschen erfahrbar wird.⁸⁹⁸ Gleichzeitig resultiere die pittoreske Landschaft, so Jung, als spezielle Form des englischen Landschaftsgartens aus dem Bedürfnis, das Erleben seiner eigenen Subjektivität in die Kunstwelt des Gartens zu verlagern.⁸⁹⁹ Sehr deutlich tritt dieser Gestus im ersten Satz in *Laure d'Estell* zutage, wenn die Protagonistin schreibt: »Après un voyage bien fatigant, bien triste, j'arrive enfin, ma chère Juliette, dans un lieu dont l'antique majesté et le site pittoresque conviennent parfaitement au sentiment dont mon âme est remplie.«⁹⁰⁰ In *Agnes von Lilien* wird vom Topos der pittoresken Landschaft Gebrauch gemacht, um Nordheims Seelenadel zu versinnbildlichen: »Und Welch eine himmlische Einheit ist in seinem ganzen Wirken und Leben! [...] Jetzt öffnete sich der dicht verwachsene Wald, und die reizendste Landschaft lag vor uns.«⁹⁰¹ Es folgt die lange Beschreibung Nordheims Landgut, das alle Komponenten einer pittoresken Landschaft enthält: Gebirgsketten, die ein Tal umgeben, einen Fluss, drohende Felsen in der Ferne, freundliche Wiesenflächen, einfache zerstreute Häuser, Obstbäume und Weinranken, kleine Bäche, Pappeln, blühenden Hagedorn und im Hintergrund ein auf dem Felsen emporragendes Schloss. Die im Kontext des restlichen Romans vergleichsweise ausführliche Beschreibung der Landschaft wird mit Nordheims Aussage resümiert, er habe sich dagegen entschieden, aus dem halb verwilderten Tal einen Park mit griechischem Tempel bauen zu lassen. Kurzerhand wird die Landschaft zur symbolischen Beschreibung der Seele und die Seele zu einer »paysage choisi«, wie Béatrice Didier treffend ausdrückt.⁹⁰² Die pittoreske Landschaft lädt darüber hinaus dazu ein, eine noch weiträumigere, wildere Natur zu entdecken, anstatt in den Salon zurückzukehren, um Konversation zu betreiben.⁹⁰³ In *Agnes von Lilien* wird dieses romantische Motiv zwar aufgegriffen: »Der Wald war durch ein liebliches Wiesenthal mit den Felsen, auf welchem das Schloß lag, verbunden; wir wünschten dieses ganz zu genießen, und beschlossen, es zu Fuße zu durch-

897 Starobinski 1971, S. 105.

898 Jung 2017, S. 12.

899 Ebd., S. 14.

900 Gay 1864, S. 1.

901 Wolzogen 2005, S. 74ff.

902 Didier 1976, S. 126.

903 Vgl. ebd.

wandern.«⁹⁰⁴ Allerdings führt die kleine Wanderung in diesem Fall nicht in eine wildere Natur, sondern in das altehrwürdige Schloss von Nordheims Vorfahren. Die Natur ist noch kein Ort der existenziellen Erfahrung des (romantischen) Subjekts, sondern vorrangig Stileffekt. Bemerkungen zu Gewittern oder Wetterumschwüngen, zur Abenddämmerung oder zur Dunkelheit werden in allen vier vorliegenden Romanen als beliebtes Mittel zur Spannungssteigerung eingesetzt.⁹⁰⁵ Der zu ostentative Rückgriff auf dieselben Topoi bietet jedoch schnell eine vergleichsweise große Angriffsfläche für Kritiker, die sich, wie etwa Pockels, an dem »zu lebhaft[e] und verstimmte[n] Gefühl für Naturszenen« stören:

[...] so überspannt und lächerlich muß uns der Mensch vorkommen, welcher bey dem Anblick eines Blümchens, bey dem Schein des Mondes, bey einer rieselnden Wasserquelle in eine laute Entzückung geräth, über eine verwelkte Rose weint, und einen gestorbenen Canarienvogel Monat lang betrauert.⁹⁰⁶

Auch Germaine de Staël belächelt dreizehn Jahre nach ihrer zuvor zitierten Aussage aus *De la littérature* nun die primitive Form, welche die Naturbeschreibung in den zahlreichen – wohl gemerkt *in Deutschland* publizierten – Liebesromanen mittlerweile angenommen hat: »La foule des romans d'amour publiés en Allemagne a fait tourner un peu en plaisanterie les clairs de lune, les harpes qui retentissent le soir dans la vallée, enfin tous les moyens connus de bercer doucement l'âme [...]«. ⁹⁰⁷ Anschließend bekräftigt sie allerdings als eine der ersten Literaturtheoretikerinnen (und Literaturtheoretiker) überhaupt, dass die natürliche Neigung für »leichte Lektüre« nicht einfach ignoriert oder gar verurteilt, sondern nutzbar gemacht werden sollte: »[...] mais néanmoins il y a dans nous une disposition naturelle qui se plaît à ces faciles lectures, c'est au génie à s'emparer de cette disposition qu'on voudrait en vain combattre.« ⁹⁰⁸ Die Natur ist im sentimentalens Roman in der Regel noch kein Ort der existenziellen Erfahrung des Subjekts. Erst die folgende romantische Generation lässt den sentimentalens Stileffekt zum Austragungsort philosophischer und anthropologischer Reflexionen werden.

Zusammenfassend lässt sich festhalten, dass der sentimentalens Stil eine vermeintlich authentische, subjektive und a-codierte Gefühlssprache generiert, die im Spannungsfeld zwischen der Inszenierung von vollkommener Transparenz und gleichzeitiger Inkommunikabilität erzeugt wird. Sprache an sich erscheint genau wie Subjektivität als *per se* codierte Größe, die den literarischen Text

904 Wolzogen 2005, S. 74.

905 Siehe etwa Cottin 1805, S. 128, 234; Gay 1864, S. 244; Ahlefeldt 1798, S. 209; Wolzogen 2005, S. 110.

906 Pockels 1788, S. 137f.

907 Staël 1968/2, S. 41.

908 Ebd.

braucht, um sich als a-codierte Einheit zu inszenieren. In den vorliegenden repräsentativen Romanen werden Bemerkungen zu Jahres- oder Tageszeiten zur Abbildung eines Seelenzustandes oder einer Stimmung nutzbar gemacht, während die Beschreibung einer pittoresken Landschaft in erster Linie zur symbolischen Beschreibung einer Seele als Ganzes eingesetzt wird.

2.2.4. Sentimentale Motive

Der folgende Teil der Analyse befasst sich mit auffälligen sentimental Motiven, die in den repräsentativen Romanen greifbar werden. Als Motiv wird hier jene stoffliche Einheit bezeichnet, die André Jolles als »Sprachgebärde«⁹⁰⁹ definiert. Die Zusammenstellung erweist sich als kohärent, da alle vorliegenden Motive von bürgerlich-christlichen Dogmen durchsetzt sind, die sich wie ein roter Faden durch die markanten Sprachbilder ziehen. Unübersehbar ist auch die beständige, direkte oder indirekte Bezugnahme auf *La Nouvelle Héloïse*, wo sich alle hier erläuterten sentimental Motive bereits finden lassen.

2.2.4.1. Wohltätigkeit und glückliche Bauern

Zunächst sei die Aufmerksamkeit auf das Motiv der Wohltätigkeit gerichtet, das einerseits auf der christlichen Tugend der *caritas* und andererseits auf dem mitunter daraus hervorgehenden philanthropischen Empfindsamkeitsdiskurs fußt. Als substantielle Charaktereigenschaft der sentimental Protagonisten wurde es bereits hervorgehoben. Um die Tragweite des Motivs zu konkretisieren und zu verbildlichen, wird im Roman selbst zumeist direkt von der praktischen karitativen Tätigkeit berichtet, die einer Empfängerinstanz bedarf. Diese wird in den vorliegenden Romanen stets durch arme, aber redliche Menschen verkörpert, die ein einfaches Landleben ohne Anspruch auf Luxus führen, hart arbeiten und lediglich durch unverschuldete Schicksalsschläge in Armut geraten. Mithilfe der Wohltätigkeit und der moralischen Leitung der sentimental Protagonisten stellen sich Glück und Zufriedenheit im Bauerndasein jedoch grundsätzlich schnell wieder ein. Die Anmerkungen zu den »armen Landsmännern«, »zuverlässigen Bauern«, »glücklichen Hüttenbewohnern«, »bon paysans« oder dem »honnête laboureur«⁹¹⁰ sind insofern hervorzuheben, als dass sie die bürgerlich-protestantische Tendenz der vorliegenden sentimental Romane besonders nachdrücklich versinnbildlichen. Besonders in *Agnes von Lilien* tritt besagte Tendenz zutage, etwa wenn Agnes von ihrer Erziehung berichtet – »Ich war

909 Jolles 1968, S. 45.

910 Wolzogen 2005, S. 45, 25; Ahlefeld 1798, S. 113; Gay 1864, S. 73, 205.

immer beschäftigt und durch einen wichtigen Gegenstand interessirt [*sic*]. [...] Freie Luft und Bewegung stärkten meinen Körper«⁹¹¹ – oder als ihr Ziehvater von der erfolgreichen »Reformation« seines Dörfchens erzählt:

Es war ein wildes Völkchen, als ich herkam. Aber jetzt fängt es an, sich in die Ordnung zu fügen. [...] Ich war so glücklich, durch die Hülfe meiner vorigen Gutsherrschaft vieles für den Wohlstand dieses Dörfchens thun zu können. [...] so entstand nach und nach durch die Sicherheit des Erwerbs der Geist der Arbeitsamkeit und stillen Ordnung. Wenig Müßiggänger blieben in der Gemeinde, und die Gemüther bildeten sich gesund und sittlich.⁹¹²

Auch in *Laure d'Estell* wird die bürgerlich-protestantische Tendenz greifbar, da Laure ihre Tochter auf die »*école générale pour tous les enfants du pays*« schickt, sich nicht zu schade ist, bei einem Fest mit den »bons paysans« an einem Tisch zu sitzen und sich darüber hinaus wiederholt gegen überholte Doktrinen der katholischen Kirche ausspricht.⁹¹³ Ähnlich wie in *Agnes von Lilien* werden die großzügigen Spenden vom »bon curé« verwaltet.⁹¹⁴ Es entsteht zwar ein scharfer Kontrast zwischen den »armen Landsmännern« und den sentimental Protagonisten aus aristokratischen oder wohlhabenden Kreisen, jedoch werden die Vor- und Nachteile, wie zu erwarten, nicht nach materiellen Kriterien gewichtet. Vielmehr wird der Fokus auf die vermeintliche Freiheit und einfache Zufriedenheit der Bauern gerichtet, während der Fürstenstatus als Bürde dargestellt wird, wie folgende Beispiele aus *Liebe und Trennung* und *Agnes von Lilien* verdeutlichen:

Ich bin zum Fürsten dieses Landes gebohren, aber bey Gott, der ärmste Hüttenbewohner war glücklicher als ich.

Hatten Sie vergessen, daß Fürstinnen keinen eignen Willen haben dürfen [...]?⁹¹⁵

O wir Fürsten sind Opfer! selbst unsere Freunde entfernen sich von unsern ächt menschlichen Gefühlen, und ihr mitleidvoller Blick wiederholt es: – Ihr seydt Opfer!⁹¹⁶

Gleichzeitig wird der Figurentyp des einfachen Bauers in den vorliegenden sentimental Romanen zum Sinnbild der Zufriedenheit und das Landleben zum beneidenswerten Weg zum Glück. So bemerkt Gräfin Amalie in *Agnes von Lilien* seufzend »die leeren Bauernhäuser, die ein wohlwollendes Herz nur mit dem Gedanken ansehen kann: Hier sollten glückliche Menschen wohnen!«⁹¹⁷ Erneut wird an dieser Stelle Rousseaus immenser Einfluss sichtbar, der in der

911 Wolzogen 2005, S. 15.

912 Ebd., 22f.

913 Siehe Gay 1864, S. 80, 100f, 104f.

914 Ebd., S. 107.

915 Ahlefeld 1798, S. 85, 236.

916 Wolzogen 2005, S. 115.

917 Ebd., S. 76.

Seconde Préface zu *La Nouvelle Héloïse* schreibt, es ginge ihm bei der Darstellung des ländlichen Lebens nicht um das Reproduzieren von idyllischen Motiven der Schäferromane, sondern darum, den Wohlhabenden zu zeigen, »que la vie rustique et l'agriculture ont des plaisirs qu'ils ne savent pas connoître.«⁹¹⁸ Auch in *Claire d'Albe* wird das ländliche Leben keineswegs lediglich als idyllisches Dekor evoziert. Vielmehr wird es zum Träger eines gesellschaftsreformatorischen Appells, wenn Claire schreibt:

[...] à la campagne, où notre entourage est plus borné et plus près de nous, on ne court risque ni de se tromper, ni de ne pouvoir tout faire; [...] Ah! si chacun se chargerait ainsi d'embellir son petit horizon, la misère disparaîtrait de dessus de la terre; l'inégalité des fortunes s'éteindrait sans efforts et sans secousses, et la charité serait le nœud céleste qui unirait tous les hommes ensemble.⁹¹⁹

Das Motiv der sentimentalen Wohltätigkeit entfaltet seine volle Bedeutungsmacht erst in Verbindung zur Idealisierung des ländlichen Lebens.

2.2.4.2. Natürlich-überirdische Schönheit und das Portrait

Die sentimentalen Heldinnen der vorliegenden Romane haben abgesehen von ihrer Tugendhaftigkeit, Bescheidenheit, Opferbereitschaft und insgesamt *inneren* Schönheit gemeinsam, dass sie auch *äußerlich* schön sind. Es handelt sich jedoch nicht um eine arrangiert-ostentative Schönheit, sondern um eine von der sentimentalen Heldin selbst vermeintlich unbemerkte, natürliche und zugleich überirdisch-engelhafte Schönheit. Bezeichnenderweise gehen die Bemerkungen zu eben jener engelsgleichen Schönheit in allen vier Romanen mit Hinweisen auf die Einfachheit des weißen, alltäglichen Gewands, auf die »toilette bien négligée« und die »désordre de ma toilette« einher.⁹²⁰ Die Schönheit der sentimentalen Heldin bedingt sich explizit durch das Weglassen äußerer Hilfsmittel. Darüber sind sich zumindest Agnes und Laure offensichtlich im Klaren, wenn sie sich für den angekündigten Männerbesuch *nicht* zurecht machen und ihre Schlichtheit in Szene setzen:

Ich will mich nicht ankleiden, beschloß ich in einem Ausbruch kranker Empfindlichkeit [...] Ein blau seidnes Tuch war nachlässig um meine Haare geknüpft, und über mein alltägliches weißes Morgengewandt warf ich nur ein Schawl um; wahr ist's, ich legte es so, daß es den Leib eng umschloß, und die Brust und Arme nur leicht und in malerischen Falten drappirte.⁹²¹

918 Rousseau 1964, S. 21.

919 Cottin 1805, S. 39ff.

920 Siehe Ahlefeldt 1798, S. 127; Wolzogen 2005, S. 31; Gay 1864, S. 44; Cottin 1805, S. 47f.

921 Wolzogen 2005, S. 69.

[...] ah! mon Dieu! comme tu es belle! Cette bonne petite me voyant tous les jours à peu près mise de même, a été frappée de la simple parure que je portais; j'avoue pourtant que je l'avais un peu plus soignée qu'à l'ordinaire [...].⁹²²

Das weiße einfache Kleid ist um 1800 sowohl in Frankreich als auch im deutschsprachigen Raum ein verlässliches Wiedererkennungsmerkmal sentimentaler Heldinnen.⁹²³ Es symbolisiert ländliches Idyll, Unschuld, Reinheit sowie Einfachheit und Bescheidenheit. Zugleich verweist es auf das überirdische Jenseits der Engel selbst. Besonders wirkungsvoll kommt es nicht zuletzt im Kontrast zum bereits angesprochenen Schauplatz des Grabmals oder aber auf dem eigenen Sterbebett zur Geltung.⁹²⁴ Abgesehen vom weißen Gewand, können brünette oder blonde wallende Locken als sentimentales Schönheitsideal angegeben werden, womit die Beschreibung des Äußeren der sentimentalen Heldin bereits an ihre Grenze gerät.⁹²⁵ Letztlich liegt die engelsgleiche Schönheit der sentimentalen Heldin im Auge des Betrachters, der aufmerksam, sensibel und ihr nah genug sein muss, um sie wahrzunehmen, wie Frédéric's Ausruf verdeutlicht: »[...] je vous vis alternativement douce, sublime, touchante, irrésistible; tout ce qu'il y a de beau et de grand vous est si naturel, qu'il faut vous voir de près pour vous apprécier [...]«.«⁹²⁶ Dass die Schönheit der sentimentalen Heldin nicht primär anhand detaillierter Beschreibungen, sondern anhand des Blickes des männlichen Betrachters evoziert wird, wird auch in *Agnes von Lilien* deutlich, wenn Nordheim Agnes reichlich interessiert bei einem Spiel zuschaut und ihr unauffällig immer näher kommt.⁹²⁷ Auch Weser beobachtet Laura eingehend, während er sich in »erhitzter Einbildungskraft« Luftschlösser aufbaut.⁹²⁸ Im Zusammenhang mit der Wahrnehmung der äußerlichen Schönheit der Protagonisten spielt das Motiv des Portraits im sentimentalen Roman eine entscheidende Rolle. Es lässt sich in allen vier repräsentativen Romanen in verschiedenen Variationen finden. An erster Stelle sei auf Claires Portrait in *Claire d'Albe* verwiesen, das von Adèle de Raincy angefertigt wird und für M. d'Albe

922 Gay 1864, S. 102.

923 Dass das weiße, leichte Musselin-Kleid in Mode gerät, ist in erster Linie Marie-Antoinette zu verdanken. Der Skandal um das 1783 ausgestellte Portrait der Königin »à la Rose« von Élisabeth Vigée Le Brun bezeugt die immense öffentliche Aufmerksamkeit, die der Darstellung der Königin »en chemise« oder »en gaule« zukommt. Die Empörung der höfischen Betrachter ist so stark, dass Vigée Le Brun gezwungen ist, das Portrait nach wenigen Tagen mit einem neuen auszutauschen, auf dem die Königin in eine standesgemäße Robe gekleidet ist.

924 Siehe Cottin 1805, S. 272; Gay 1864, S. 245; Ahlefeld 1798, S. 200.

925 Siehe Cottin 1805, S. 88; Gay 1864, S. 245; Ahlefeld 1798, S. 127; Wolzogen 2005, S. 34.

926 Cottin 1805, S. 121 f.

927 Siehe Wolzogen 2005, S. 28.

928 Ahlefeld 1798, S. 119.

gedacht ist. Als Frédéric das Portrait sieht, kann er seine Unzufriedenheit nicht zurückhalten:

Ce n'est pas là madame d'Albe, a-t-il dit, vous n'avez pas même réussi à rendre un de ses momens. [...] Je ne vois point, sur cette peau blanche et fine, refléter le coloris du sang ni le duvet délicat qui la couvre. [...] C'est bien le bleu céleste de ses yeux, mais je n'y vois que leur couleur; c'est leur regard qu'il fallait rendre. [...] Non, non, des traits sans vie ne rendront jamais Claire; et là où je ne vois point d'âme, je ne puis la reconnaître.⁹²⁹

Die Schönheit Claires ergibt sich aus ihrer Lebendigkeit, Natürlichkeit und vor allem aus den Details («le duvet délicat»), die *allein* Frédéric wahrnimmt. Die zitierte Passage ist unschwer als direkte Übernahme desselben Motivs aus *La Nouvelle Héloïse* zu erkennen, wenn Saint-Preux über Julies Portrait schreibt:

Vainement le peintre a cru rendre exactement tes yeux et tes traits; il n'a point rendu ce doux sentiment qui les vivifie, et sans lequel, tout charmants qu'ils sont, ils ne seroient rien. [...] Ah! c'est précisément de quoi je me plains: pour pouvoir exprimer tous tes charmes, il faudroit te peindre dans tous les instans de ta vie.⁹³⁰

Auch Saint-Preux kommt im Folgenden auf die Details zu sprechen, welche die Schönheit Julies für ihn ausmachen: »Il n'a point fait cette tache presque imperceptible que tu as sous l'œil droit, ni celle qui est au cou du côté gauche. Il n'a point mis...ô Dieux, cet homme étoit-il de bronze?... Il a oublié la petite cicatrice qui t'est restée sous la levre.«⁹³¹ Der Porträtist in *La Nouvelle Héloïse* hat das Bildnis, genau wie Adèle in *Claire d'Albe*, geglättet und den Standards der Portraitmalerei angepasst, während Saint-Preux und Frédéric eben jene Differenz suchen, welche die Geliebte unvergleichlich und einzigartig macht.⁹³² Auch in *Liebe und Trennung* wird dieses Motiv aufgegriffen, wenn Weser ausruft: »Kein Pinsel kann jemals ganz die Glorie ihrer Liebenswürdigkeit fassen, keiner mit allen diesen hinreißen, zauberischen Reizen, ihr Bild entwerfen, welches das Meisterstück der schaffenden Gottheit war.«⁹³³ Im Motiv des unzulänglichen Portraits der sentimental Heldin wird darüber hinaus indirekt ein Akt der symbolischen Aneignung sinnfällig. Die wahre Schönheit der Geliebten ist einzig für den Blick des Liebenden vollständig wahrnehmbar und gehört in gewisser Weise ihm ganz allein, während alle anderen nur das bildhafte Äußere sehen können. Ein besonders ungeniertes Beispiel eines besitzergreifenden, männlichen Blicks findet sich in Sophie Mereaus *Amanda und Eduard* (1803): »Meine Blicke irrten auf deiner Gestalt umher, und liebten alles [...]. Diese schöngebildete Hand ist mein, sagte ich mir freudig, dieser Arm, dieser Nacken, diese

929 Cottin 1805, S. 87ff.

930 Rousseau 1964, S. 291 (Teil 2, Brief XXV).

931 Ebd.

932 Vgl. Delon 2009, S. 23.

933 Ahlefeld 1798, S. 117.

Wange, dieser Mund – und mir schwindelte vor Entzücken.«⁹³⁴ Das Motiv des unzulänglichen Portraits lässt sich auch in seiner Umkehrung antreffen, etwa wenn die sentimentale Heldin es in Johanna Schopenhauers Roman *Gabriele* nicht fertigbringt, das Portrait ihres ebenso geliebten wie unerreichbaren Ottokars anzufertigen:

[...] es [ist] nicht seine Gestalt allein, die ihn vor allen auszeichnet, es ist der Einklang, die Uebereinstimmung in seiner ganzen Erscheinung. Wo lebt der Künstler, der diese darzustellen vermöchte? Ohne sie bleiben meine Bilder leblos und starr [...] und ich muss sie vernichten, denn sie erregen mir Grauen.⁹³⁵

In *Laure d'Estell* hingegen gelingt es Laure ohne Probleme, das Portrait ihres verstorbenen Mannes anzufertigen, da sie es schlicht von einem bereits existierenden Gemälde kopiert.⁹³⁶ Ihre Gefühle für Henri können folglich als äußerst konventionell und letztlich oberflächlich entlarvt werden. Das Kopieren eines Portraits ist spätestens seit dem großen Erfolg von Adélaïde de Souzas erstem Roman *Adèle de Sénange* (1794) ein eindeutiger Hinweis auf die Gefühlslage der malenden sentimentalens Heldin. Adèle fertigt in besagtem Roman ein aussagekräftiges Doppelportrait von ihrem Ehemann und Lord Sydenham an, wozu sie sagt: »[...] je copie un des portraits de monsieur de Sénange, j'y ai moins de mérite; mais le vôtre, c'est de souvenir.«⁹³⁷ Über diese Aussage gerät Lord Sydenham berechtigter Weise in Aufruhr. Eine andere Variante des Portraitmotivs liegt in *Agnes von Lilien* vor, als Agnes' leiblicher Vater sie malt. Hier wird das Portrait zum Träger der bereits erläuterten Vorbildfunktion, wodurch Agnes selbst zum perfekten Bild einer Frau wird. Es findet eine gewisse Doppelung der Person statt, was auch in *Claire d'Albe* zu beobachten ist, wenn Frédéric das Wort nicht an Claire selbst, sondern an ihr Bild richtet.⁹³⁸ Besonders auffällig wird dieses Motiv auch in Sophie Mereaus *Amanda und Eduard* (1803) eingesetzt, als Eduard nach längerer Trennung Amandas Bild sieht und darüber in Verückung gerät: » – es war Amanda! es war ihr Bild! [...] ganz wie vormals, hatte ich alles andre vergessen, sah und fühlte in der ganzen Welt nichts mehr, als diesen Blick, der mich zu ihren Füßen warf.«⁹³⁹ Eine weitere, sehr verbreitete Variante des Portraitmotivs lässt sich in *Liebe und Trennung* finden, da Laura ein kleines Taschenportrait von Weser besitzt, das sie sich heimlich in ihrem stillen, einsamen Kabinett anschaut. Die Mode der heimlichen Taschenportraits lässt sich bereits in *La Princesse de Clèves* und *Mémoires du comte de Comminge* hervor-

934 Mereau 1996a, S. 133.

935 Schopenhauer 1834/1, S. 144.

936 Siehe Gay 1864, S. 3f.

937 Souza 1821, S. 121f.

938 Siehe Cottin 1805, S. 124.

939 Mereau 1996a, S. 205.

heben, wenn der duc de Nemours bzw. der chevalier de S. Odon das kleine Bildnis der Angebeteten unauffällig stiehlt.⁹⁴⁰ Auch in *Adèle de Sénange* erhält der junge Lord Sydenham ein kleines Portrait von Adèle, das er sorgfältig vor den Blicken M. de Sénanges verbirgt.⁹⁴¹ Selbst Elisa, das »Weib wie es seyn sollte«, besitzt im gleichnamigen Roman Karoline von Wobesers ein Portrait ihres geliebten Herrmanns, obschon sie bereits mit Wallenheim verheiratet ist.⁹⁴² Das Taschenportrait ist insofern ein interessantes Motiv, als das es einerseits zum Stellvertreter der abgebildeten Person und andererseits selbst zu einer Art Reliquie wird. Im folgenden Abschnitt wird das Taschenportrait als fetischisiertes Objekt genauer in Augenschein genommen.

2.2.4.3. Fetischisierte Objekte

Das kleine, in einem schmucken Kästchen aufbewahrte Portrait der Geliebten oder des Geliebten kann angesichts der quasi-religiösen Bedeutung der Liebe im sentimental-romanischen Roman als regelrechtes Heiligtum angesehen werden. Es nimmt zwischen weiteren möglichen Objekten in diesem Kästchen, auf die im Folgenden eingegangen wird, eine gesonderte Position ein, da es die Fantasie des Betrachters oder der Betrachterin in spezifisch sentimental-tränenreicher und vor allem in erotischer Weise entfacht. Besonders deutlich wird dies in *Liebe und Trennung*, wenn Laura – scheinbar völlig unbedarft – an ihre Freundin schreibt: »O wie oft verweilte nicht mein nasses Auge auf den reizenden Zügen, in deren Anschauen sich einst mein Herz so selig berauschte.«⁹⁴³ Auf das erotische Wirkungspotential von »nassen Augen« wird im Laufe der Arbeit noch eingegangen. Auch in *Delphine* wird die erotisch-sentimentale Tragweite des kleinen, verborgenen Portraits sinnfällig. So zerbricht das Medaillon mit Léonces Portrait genau in dem Moment auf ihrer Brust, als Delphine sich über das Grab von M. de Valorbe, Léonces Rivalen, beugt.⁹⁴⁴ Neben Wesers Portrait beinhaltet Lauras Kästchen getrocknete Blumen, Wesers »Schweizer Aussichten«, seine schwärmerischen Lieder und eine Locke seines Haarschopfes. All diese Objekte werden in Lauras Wahrnehmung zu Reliquien ihrer Liebe fetischisiert und durch ihre Tränen geweiht. Als Teil des Körpers kommt die Locke der christlichen Reliquie tatsächlich nahe. Sehr klar tritt die besagte quasi-religiöse Bedeutung der Locke wiederum im Schlussteil von *Delphine* zutage, als Delphine Léonce im Gefängnis aufsucht und er ihr beteuert, er habe das Medaillon, das eine Locke von ihr

940 Siehe Lafayette 2014, S. 389 und Tencin 1996, S. 21.

941 Siehe Souza 1821, S. 122f.

942 Wobeser 1799, S. 72. Bei einem emotionalen Wiedersehen mit Herrmann gibt sie ihm das Portrait jedoch zurück und weist ihn aus Tugendhaftigkeit ab.

943 Ahlefeld 1798, S. 11.

944 Staël 2017, S. 900.

enthält, mit seinem Leben verteidigt.⁹⁴⁵ In *Agnes von Lilien* wird die Locke derweil zur aussagekräftigen Liebesbotschaft, als Nordheim Agnes in ihrer vorübergehenden fürstlichen Gefangenschaft nicht sehen kann.⁹⁴⁶ Ein weiteres wichtiges Objekt, das im sentimental Roman fetischisiert wird, ist die Handschrift der Geliebten oder des Geliebten. So trägt sowohl Sir James, als auch Laures Verehrer und Schwager Frédéric ein Stück eines Billets mit Laures Handschrift über den Herzen.⁹⁴⁷ In *Claire d'Albe* hat der Anblick von Claires Handschrift eine melodramatische Wirkung auf den verletzten Frédéric, der Claires Brief nach der erzwungenen Trennung an sein Herz presst und ihn mit Tränen und Blut benetzt.⁹⁴⁸ Das Fetischisieren von Objekten wird in *Claire d'Albe* aufs Äußerste getrieben. So schreibt Frédéric an Claire:

[...] ma bouche presse ce fauteuil où ton bras reposa longtemps, et je m'empare de cette fleur échappée de ton sein: je baise la trace de tes pas, je m'approche de l'appartement où tu dors, de ce sanctuaire qui serait l'objet de mes ardents désirs, s'il n'était celui de mon profond respect. Mes larmes baignent le seuil de ta porte [...].⁹⁴⁹

Anhand dieses Zitats wird überdies deutlich, dass sich die fetischisierende Wirkung der quasi-religiösen Liebe auch auf Räume erstreckt. So errichtet sich Laura in *Liebe und Trennung* besagtes sentimentale Kabinett, das sie wie einen Altarraum verehrt, während Agnes in *Agnes von Lilien* geradezu im Sinnesrausch Nordheims Gästezimmer aufräumt.⁹⁵⁰ Das Fetischisieren von Objekten, mit denen die Geliebte oder der Geliebte assoziiert wird, hat noch bis weit ins 19. Jahrhundert eine nicht zu vernachlässigende Tragweite. Im Kontext des zunehmend kapitalistisch-industriell ausgerichteten Zeitalters des Fortschritts erscheint es letztlich jedoch als ein besonders lächerliches und gestriges Motiv der Empfindsamkeit und Sentimentalität. Auf den Punkt gebracht wird dies in Gustave Flauberts *Madame Bovary* (1856), als Rodolphe seine Affäre mit Emma durch einen möglichst gefühlvoll wirkenden Brief endgültig zu beenden sucht und zur Inspiration seine Keksdose mit Erinnerungen an verfllossene Liebschaften öffnet. In seinem muffig riechenden »Reliquenschrein« werden alle zuvor genannten fetischisierten Objekte nacheinander entweiht:

Afin de ressaisir quelque chose d'elle, il alla chercher dans l'armoire, au chevet de son lit, une vieille boîte à biscuits de Reims où il enfermait d'habitude ses lettres de femmes, et il s'en échappa une odeur de poussière humide et de roses flétries. D'abord il aperçut un

945 Staël 2017, S. 944. Auch Saint-Preux trägt Julies Portrait genau über dem Herzen und ist bereit, es mit seinem Leben zu verteidigen, siehe Rousseau 1964, S. 436f (Teil 4, Brief IX).

946 Wolzogen 2005, S. 145.

947 Siehe Gay 1864, S. 46, 121f.

948 Cottin 1805, S. 216.

949 Ebd., S. 168f.

950 Vgl. auch Wolzogen 2005, S. 31, 36, 98, 111.

mouchoir de poche, couvert de gouttelettes pâles. C'était un mouchoir à elle, une fois qu'elle avait saigné du nez, en promenade; il ne s'en souvenait plus. Il y avait auprès, se cognant à tous les angles, la miniature donnée par Emma; sa toilette lui parut prétentieuse et son regard *en coulisse* du plus pitoyable effet; puis, à force de considérer cette image et d'évoquer le souvenir du modèle, les traits d'Emma peu à peu se confondirent en sa mémoire, comme si la figure vivante et la figure peinte, se frottant l'une contre l'autre, se fussent réciproquement effacées. [...] machinalement il se mit à fouiller dans ce tas de papiers et de choses, y retrouvant pêle-mêle des bouquets, une jarrettière, un masque noir, des épingles et des cheveux – des cheveux! de bruns, de blonds; quelques-uns, même, s'accrochant à la ferrure de la boîte, se cassaient quand on l'ouvrait.⁹⁵¹

Nachdem Rodolphe seinen Abschiedsbrief an Emma fertiggestellt hat, beschließt er überdies, es müssten für den richtigen Effekt ein paar Tränenspuren auf ihm sichtbar sein. Kurzerhand taucht er seinen Finger in sein Wasserglas und lässt ein paar dicke Tropfen auf das Geschriebene fallen, sodass die Tinte an einigen Stellen verwischt. Diese Passage steht repräsentativ für den unbestreitbaren Diskurswechsel: Die quasi-religiöse Liebe hat mit ihren sentimental Motiven ihre Überzeugungskraft verloren und wird mittels der ehemals verehrten und fetischisierten Objekte zur Farce. Emma, Opfer ihrer aus gestrigen Romanen erworbenen Sentimentalität, erweckt nicht Bewunderung, sondern Mitleid. In Flauberts *L'Éducation sentimentale* (1869) wird die Demontage der Sentimentalität schließlich weiter vorangebracht und in vielerlei Hinsicht endgültig besiegt.⁹⁵² Als repräsentative Szene sei an dieser Stelle auf Mme Arnoux und Frédéric letztes Treffen verwiesen, bei dem die mittlerweile ergraute Mme Arnoux Frédéric unaufgefordert eine ganze Strähne ihres Haares überreicht, die sie sich in »brutaler« Manier direkt an der Haarwurzel abschneidet.⁹⁵³

2.2.4.4. Gesang und Musik

Ein weiteres Motiv, das in allen vorliegenden sentimental Romanen zutage tritt, ist die Musik. Als non-verbale Sprache bzw. Sprache jenseits der codierten gesprochenen Sprache ist sie besonders in Form des Gesangs der sentimental Protagonisten für den Rührungseffekt der Figuren, aber auch für die Anregung der Fantasie der Leserinnen und Leser aus der sentimental Poetik nicht wegzudenken. Der Gesang und das »geheimnisvolle Wesen der Musik«⁹⁵⁴ lassen die Seele der oder des Singenden sowie der oder des gerührten Zuhörenden im sentimental Roman auf direktem Wege erkennbar und erfahrbar werden. So sieht Laure in einem Spiegel James' tränenüberströmtes Gesicht, während sie

951 Flaubert 1951, S. 475.

952 Siehe hierzu etwa Nehr 2007, S. 90f.

953 Flaubert 1952, S. 453.

954 Wolzogen 2005, S. 256.

eine *complainte* an der Harfe spielt, was sie derartig aufwühlt, dass sie die letzte Strophe nicht zu Ende zu singen vermag.⁹⁵⁵ Besonders intensiv entfaltet sich die Wirkung des Gesangs im Duett der Liebenden. Ganz ähnlich wie im christlichen Gottesdienst entsteht durch den Gesang eine Verbindung unter den Singenden, welche es ermöglicht, die gemeinsame Jenseiterfahrung der (göttlichen) Liebe zu zelebrieren. So singen Claire und Frédéric etwa eigens für M. d'Albe komponierte Duette, die von Claires Harfenspiel begleitet werden und die »Glückseligkeits-Triangel« zu besiegeln scheinen,⁹⁵⁶ während Agnes und Nordheim ihre Liebe mittels des »erhabenen Sinnes« der äußerst beliebten Oper *Cora och Alonzo* (1782) von Johann Gottlieb Naumann (1741–1801) entdecken: »[...] unser Gesang floß so rein in einander, wie der Odem der Liebe.«⁹⁵⁷ Agnes und Nordheim können sich mittels des Gesangs ihre Liebe mitteilen, ohne dass die Regeln des Anstands verletzt würden. Auch Gabriele im gleichnamigen Roman von Johanna Schopenhauer vermag ihre Gefühle gegenüber Ottokar allein im Gesang ausdrücken: »Ja, Musik ist die Sprache seliger Geister, das weiß ich jetzt mit Ueberzeugung, in Tönen konnte ich ihm singen, wofür ich nimmer Worte fände [...]«⁹⁵⁸ Sophie Mereau greift das Motiv des Gesangs und der Musik besonders häufig auf, was wiederkehrende Metaphern wie »die allgemeine Harmonie der Wesen«, »innerste Akkorde des Herzens«, »Seelenharmonie«, »Saiten des erwachenden Gefühls« oder »Saitenspiel des Herzens« belegen.⁹⁵⁹ Sehr nachdrücklich wird auch das erste (bewusste) Treffen zwischen Amanda und Eduard im gleichnamigen Roman mittels Eduards Gesang in Szene gesetzt, wenn Amanda schreibt: »Sein Gesang bezauberte mich so sehr, daß ich ihn selbst darüber vergaß; mein Herz zerschmolz in schmerzlich süßer Wehmut, und überließ sich ganz einem Gefühl, das [...] nicht bloßes Wohlgefallen an der Kunst war.«⁹⁶⁰ Die Musik wird zum stimulierenden Träger von mehr oder weniger offensichtlicher erotisch gefärbter Rührung, was auch in *Liebe und Trennung* erkennbar wird: »[...] die wehmüthige schmelzende Musik hatte seine schlummernden Empfindungen geweckt, und rief wie ein Echo der Liebe auch in meiner Seele die süßen Bilder wach, die einst meine Fantasie sich entwarf.«⁹⁶¹ Wie im vorigen Abschnitt bietet sich an dieser Stelle erneut der Bezug auf *L'Éducation sentimentale* an, da auch das sentimentale Motiv des Gesanges und der Musik von Flaubert unterminiert wird. Als Frédéric Mme Arnoux singen hört, versteht er von dem italienischen, romantischen Liedtext kein Wort und richtet seine

955 Siehe Gay 1864, S. 172.

956 Siehe Cottin 1805, S. 66.

957 Wolzogen 2005, S. 33. Vgl. auch Rousseau 1964, S. 131 f.

958 Schopenhauer 1834/1, S. 151.

959 Mereau 1996a, S. 12, 22 und Mereau 1996a, S. 83, 86.

960 Mereau 1996a, S. 101.

961 Ahlefeld 1798, S. 121.

Konzentration vornehmlich auf ihre »poitrine«, »cou« und die »blancheur de cette chair féminine.«⁹⁶² Von Seelenverwandtschaft oder Rührung findet sich hier keine Spur: »[...] Sa voix de contralto prenait dans les cordes basses une intonation lugubre qui glaçait [...] elle lança trois notes aiguës, redescendit, en jeta une plus haute encore, et, après un silence, termina par un point d'orgue.«⁹⁶³ Im Kontext des sentimentalen Romans weckt das Motiv des Gesangs und der Musik darüber hinaus die Assoziation zu Germaine de Staëls *Corinne ou l'Italie* (1807). Die singende, improvisierende und dichtende Titelheldin sprengt hinsichtlich ihres subversiv wirkenden, weiblichen Genies und ihres Wunsches nach einem unabhängigen, den Künsten gewidmeten Leben allerdings den hier umrissenen Rahmen des Motivs.⁹⁶⁴

2.2.4.5. Mysteriöses Fieber und Ohnmacht

Ein plötzlich auftretendes, nicht näher bestimmtes Fieber oder eine jähe Ohnmacht sind in sentimental Romanen in der Regel ein sicherer Hinweis auf unbewusste oder unterdrückte Gefühle und die Überforderung, sich ihnen zu stellen. Sowohl Claire, Laure und Gräfin Amalie aus *Agnes von Lilien* packt diese Art des sentimental Fiebers, als sie befürchten, ihr Geliebter könne sich von ihnen auf Dauer entfernen.⁹⁶⁵ Als Frédéric von Claire schließlich tatsächlich getrennt ist und sie davon ausgeht, er habe sie vergessen, bemerkt Élise gegenüber M. d'Albe: »Ces évanouissements longs et fréquents, sont un symptôme effrayant [...]«⁹⁶⁶ Mysteriöses Fieber und Ohnmacht werden im sentimental Kontext zum pathologischen Symptom des Liebeskummers. Darüber hinaus kann das mysteriöse Fieber bisweilen als Zeichen sexueller Erregung gedeutet werden, wie die bereits zitierte Passage aus *Laure d'Estell* veranschaulicht.⁹⁶⁷ Auch in *Liebe und Trennung* lässt sich diese Facette des Fiebermotivs hervorheben, wenn von »Fieberwallungen des Herzens«, »Fieberfantasien« und einem fieberhaften Schauer die Rede ist, der Lauras Nerven durchbebt.⁹⁶⁸ Die Ohnmacht wiederum kann im sentimental Kontext insofern im wortwörtlichen Sinne aufgefasst werden, als dass sie die Machtlosigkeit und den Kontrollverlust gegenüber allzu starken Gefühlen veranschaulicht. In *La Nouvelle Héloïse* fällt Julie bezeichnenderweise bei dem Versuch in Ohnmacht, ihre Seufzer und Tränen

962 Flaubert 1952, S. 80.

963 Ebd., S. 81.

964 Siehe Staël 2017, S. 1289f. Zu Germaine de Staëls Umgang mit dem Thema des weiblichen Genies siehe Lansen 2021, S. 142–160.

965 Siehe Cottin 1805, S. 79f, Gay 1864, S. 229, Wolzogen 2005, S. 226.

966 Cottin 1805, S. 253.

967 Siehe Gay 1864, S. 229.

968 Ahlefeld 1798, S. 160, 206, 76.

während der Lektüre von Saint-Preux' Brief vor ihrer Tochter zu verstecken.⁹⁶⁹ Claire hingegen verliert direkt nach der Kusszene mit Frédéric das Bewusstsein, während Laura beim bloßen Anblick ihres geliebten Wesers in Ohnmacht fällt.⁹⁷⁰ Die Besinnungslosigkeit und das plötzliche Fieber überkommt sentimentale Heldinnen auch in den vergleichsweise selteneren Schockmomenten, die nicht direkt in Bezug zur Liebeshandlung stehen.⁹⁷¹ In einem Wort: mit Fieber und Ohnmacht ist im sentimental Roman zu rechnen, sobald die sentimentale Heldin starken Emotionen ausgesetzt ist. Nicht selten ist das mysteriöse Fieber als Symptom des unkontrollierbaren und zugleich illegitimen Verlangens nach dem Geliebten die für die Logik der Erzählung notwendige Todesursache der sentimental Heldin. Claires und Lauras Ableben verdeutlichen diesen Aspekt sehr eindrücklich. Vor diesem Hintergrund überrascht es nicht, dass Anita Runge von einer »Pathologisierung des Weiblichen« spricht.⁹⁷² Diese Formulierung muss allerdings dahingehend nuanciert werden, dass Fieber und Ohnmacht keineswegs allein den sentimental Heldinnen vorbehalten sind. Auch die Auslöser des Dilemmas fallen den sentimental Symptomen fortwährend anheim. So tut James seine schlimmen Fieberanfälle vor Laure tapfer als »légère indisposition« ab, während Frédéric angesichts Claires Handschrift vor Ekstase die Besinnung verliert und Weser an seinen Freund schreibt, er müsse Mitgefühl mit ihm, dem Fieberkranken, haben.⁹⁷³ Gustave, der unglücklich Liebende in Barbara Juliane de Krüdeners Roman *Valérie* (1804) wird von seinem sentimental Fieber gar ganz dahingerafft. Einzig der ältere Nordheim ist in *Agnes von Lilien* gegen die sentimental Symptome des Liebeskummers gefeit. Dafür trifft es jedoch den jüngeren Anwärter auf Agnes' Hand, Julius, dessen Liebesleid wie bei James, Frédéric, Weser und Gustave pathologisch wird.⁹⁷⁴ Angesichts dieser körperlichen Symptome der sentimental Figuren kann schlussendlich gar von einer gewissen mystisch-ekstatischen Liebeserfahrung gesprochen werden, im Rahmen derer sich die Wahrheit und Macht der Liebe körperlich manifestiert. Auch Tränen gehören zum unabdingbaren Repertoire der körperlichen Symptomatik von Sentimentalität, deren erpresserisches Potenzial die eigensinnige Catherine in *Wuthering Heights* (1847) heraufbeschwört, als sie Heathcliff droht: »And now I'll cry – I'll cry myself sick.«⁹⁷⁵ In welchen Formen das Tränenmotiv in den vier repräsentativen Romanen anzutreffen ist, zeigt der

969 Siehe Rousseau 1964, S. 313 (Teil 3, Brief IV).

970 Siehe Cottin 1805, S. 158f; Ahlefeld 1798, S. 78.

971 Siehe etwa Gay 1864, S. 185; Wolzogen 2005, S. 68, 137, 251.

972 Runge 2006, S. 43.

973 Siehe Gay 1864, S. 46; Cottin 1805, S. 216; Ahlefeld 1798, S. 206.

974 Siehe Wolzogen 2005, S. 245.

975 Brontë 2014, S. 129.

folgende Abschnitt, in dem die unterschiedlichen Facetten dieser omnipräsenten, flüssigen Materie genauer betrachtet werden.

2.2.4.6. Sentimentale Tränen

Tränen sind im Roman des ausgehenden 17., des 18. und 19. Jahrhunderts das mit Abstand beliebteste nonverbale Ausdrucksmittel starker Seelenregungen und legen ein breites Spektrum an Bedeutungsmöglichkeiten an den Tag. Bereits in der Bibel kommt der Träne ein semantisches Wirkungspotenzial zu, das Schmerz und Trauer übersteigt. So wird das gemeinsame Weinen etwa als Zeichen der Empathie evoziert: »Freut euch mit den Fröhlichen und weint mit den Weinenden.«⁹⁷⁶ Darüber hinaus gilt das Weinen bisweilen als Zeichen für Reue und Buße über falsches Handeln, was Petrus' Tränen nach dem Verrat oder die Tränen der »Sünderin«, die Jesu Füße salbt, aufzeigen.⁹⁷⁷ Besonders interessant sind auch die alttestamentarischen Tränen Jakobs, die ihm in die Augen steigen, als er Rahel zum ersten Mal sieht: »Dann küsste er Rahel und begann laut zu weinen.«⁹⁷⁸ Hier trifft der Topos der Liebe auf den ersten Blick auf das Tränenmotiv, das Jakobs große Gemütsbewegung versinnbildlicht, sodass hier einer der frühesten literarischen Belege für – im weitesten Sinne – sentimentale Tränen vorliegt. Im Kontext der Empfindsamkeit entfalten sentimentale Tränen schließlich eine spezielle Wirkungsmacht, die sich maßgeblich zwischen den eng benachbarten Polen der Rührung und der Erotik situieren lässt. Paolo Amalfitano, Francesco Fiorentino und Giuseppe Merlino weisen in der Einleitung des 1990 von ihnen herausgegebenen Sammelbandes *Il romanzo sentimentale* (1740–1814) zu Recht auf ein erotisches Leck im sentimental Roman hin, das in den vielen Tränen sinnfällig werde: »[...] le molte lacrime che inumidiscono questi romanzi sono il segnale di una piccola perdita erotica.«⁹⁷⁹ Auch Erich Auerbach spricht in seinem *Mimesis*-Kapitel zum »unterbrochenen Abendessen« in der *Histoire du chevalier des Grieux et de Manon Lescaut* (1731) von l'abbé Prévost über die Träne, deren »auf der Grenze des Seelischen und des Sinnlichen liegende Wirkungskraft« besonders geeignet sei, »den aus Erotik und Empfindsamkeit zusammengesetzten Reiz auszuüben, der damals Mode wurde.«⁹⁸⁰ Die Träne, die vom Philosophen und Leibarzt Louis XIV, Cureau de la Chambre, noch als »le plus pur sang de l'âme qu'elle répand quand elle est bleûée«⁹⁸¹ definiert wird, verändert ihre Bedeutung im Rahmen der Entwicklung des Empfindsamkeits-

976 Röm 12,15.

977 Siehe Mk 14,72 und Lk 7,38.44.

978 Gen 29,11.

979 Amalfitano/Fiorentino/Merlino 1990, S. xvii.

980 Vgl. Auerbach 2015, S. 373.

981 Cureau de la Chambre 1662, S. iv.

diskurses grundlegend. Sie wird zum vorherrschenden Symbol der Fähigkeit, menschliche Seelenregungen in all ihren Nuancen und in ihrer vollen Intensität zu empfinden und vor allem nachzuempfinden. Abermals kann auf Diderots *Éloge de Richardson* verwiesen werden, in dem es programmatisch heißt: »Heureux ceux qui purent pleurer!«⁹⁸² Das Vergießen von Tränen ist nicht mehr vorrangig ein Zeichen von Schmerz, sondern der Beweis der Fähigkeit zur Rührung. Der neuen, tränenseligen Innerlichkeit wird im 18. Jahrhundert ein ganz spezifisches Vergnügen abgewonnen, dem Anne Vincent-Buffault in ihrer Geschichte der Träne (*Histoire des larmes XVIII–XIXe siècles*) ein eigenes Unterkapitel widmet, worin sie treffend formuliert: »Au milieu des tourments, s'élève une impression douce qui naît de l'affliction et qu'il est agréable d'entretenir. Elle n'a pas tant le rôle d'exutoire mais plutôt celui d'une jouissance de soi qui se découvre par des sensations douces.«⁹⁸³ Die in der Traktatliteratur des frühen 17. Jahrhunderts anzutreffende Vorstellung, dass der Tränenfluss dem Körper dazu diene, schädliche Empfindungen auszustoßen und den jeweiligen »humeur qui nous oppresse«⁹⁸⁴ nach außen hin abzuleiten, tritt im Rahmen der sich Mitte des Jahrhunderts entwickelnden Preziosität in den Hintergrund. So werden Tränen in *La Princesse de Clèves* (1678) explizit mit dem Liebesgefühl in Verbindung gebracht, wie folgendes Zitat belegt:

Il s'abandonna aux transports de son amour, et son cœur en fut tellement pressé qu'il fut contraint de laisser couler quelques larmes; mais ces larmes n'étaient pas de celles que la douleur seule fait répandre; elles étaient mêlées de douceur et de ce charme qui ne se trouve que dans l'amour.⁹⁸⁵

Tränen, die im Zeichen der Liebe und Rührung vergossen werden, beinhalten jedoch nicht nur für die weinende Person einen speziellen Charme, sondern erwecken auch beim empfindsamen Gegenüber einen äußerst vorteilhaften Eindruck. Die Träne wird zum Erkennungsmerkmal empfindsamer Menschen, deren Vorstellungen zu Moralität, Liebe und Tugend sich entsprechen. Sehr deutlich wird dies mittels des tränennassen Taschentuchs in *La Nouvelle Héloïse*:

[...] je me mis à verser des torrents de larmes, et cet état comparé à celui dont je sortois n'étoit pas sans quelques plaisirs. Je pleurai fortement, longtems, et fus soulagé. Quand je me trouvai bien remis, je revins auprès de Julie; je repris sa main. Elle tenoit son mouchoir; je le sentis fort mouillé. Ah, lui dis-je tout bas, je vois que nos cœurs n'ont jamais cessé de s'entendre!⁹⁸⁶

982 Diderot 1951, S. 1065.

983 Siehe »Le plaisir des larmes«, Vincent-Buffault 2001, S. 68–72, hier S. 69.

984 Coëffeteau 1620, S. 229f.

985 Lafayette 2014, S. 453.

986 Rousseau 1964, S. 521 (Teil 4, Brief XVII).

Das gemeinsame Vergießen von Tränen ist zum einen Sinnbild der Liebe und zum anderen ein essentielles Kommunikationsmittel der sentimentalischen Gemeinschaft, die sich auf der vermeintlich tiefgreifenden und authentischen Ebene der Seelenregungen ohne Worte zu verständigen weiß. Angesichts der Tatsache, dass während des gemeinsamen Tränenflusses im sentimentalischen Roman letztlich im erweiterten Sinne »legitime« Körperflüssigkeiten ausgetauscht werden, kann in Anlehnung an Albrecht Koschorke argumentiert werden, dass der Tränenfluss nicht selten Substitut des verbotenen Liebesakts ist: »Wer in der Tugend unbefestigt ist und an das Laster denkt, kann sich anstecken und wird leicht selber lasterhaft. Wer aber tugendhaft genug ist, weint. Das Weinen ist ein negativer Reflex auf jene Ausgießungen, die mit Verboten belegt sind.«⁹⁸⁷ Auch Roland Barthes evoziert in seinem Kapitel »Éloge des larmes« die »expansion liquide« des »corps amoureux, qui est un corps baigné« und resümiert treffend: »pleurer ensemble, couler ensemble.«⁹⁸⁸ Ob André Monglonds Anmerkung zu einem »onanisme sentimental grâce auquel [...] tant de cœurs desséchés se rassasient de volupté«⁹⁸⁹ in diesem Kontext zu weit geht, sei dahingestellt. Dass die vertrauenerweckende Wirkung der sentimentalischen Träne in zahlreichen Romanen des 18. Jahrhunderts bereits ganz bewusst manipulativ eingesetzt wird, zeigt nicht zuletzt Choderlos de Laclos' *Liaisons dangereuses* (1782). Hier erscheinen Tränen als Verführungsstrategie bzw. als Zeichen des Spiels zwischen Macht und Unterwerfung:

Ah! malheureuse! – s'écria-t-elle [Tourvel]; puis elle fondit en larmes. Par bonheur, je m'étais livré à tel point, que je pleurais aussi; et, reprenant ses mains, je les baignai de pleurs. Cette précaution était bien nécessaire; car elle était si occupée de sa douleur, qu'elle ne se serait pas aperçue de la mienne, si je n'avais trouvé ce moyen de l'en avertir. J'y gagnai, de plus de considérer à loisir cette charmante figure, embellie encore par l'attrait puissant des larmes. Ma tête s'échauffait, et j'étais si peu maître de moi, que je fus tenté de profiter de ce moment.⁹⁹⁰

Auch in *Manon Lescaut* wird auf die »perfides larmes« der Protagonistin verwiesen, die vergossen werden, da Manon es nicht über sich bringt, dem chevalier die Wahrheit zu sagen und ihm ihre Untreue zu gestehen.⁹⁹¹ Derartiges Verhalten ist für sentimentale Heldinnen und Helden undenkbar. Sie glauben an die philanthropische Aufrichtigkeit und Tugendhaftigkeit der empfindsamen Mitmenschen, sodass das tränenreiche Vergnügen der Rührung ohne Vorbehalte ausgekostet werden kann. Es darf nicht außer Acht gelassen werden, dass Au-

987 Koschorke 1999, S. 89.

988 Barthes 1977, S. 213.

989 Monglond 1966/2, S. 408.

990 Laclos 1979, S. 51f.

991 Prévost 1987, S. 1241. Vgl. zu dieser Passage auch Auerbach 2015, S. 371–403, besonders S. 372.

torinnen und Autoren keineswegs unbehelligt auf das Tränenmotiv zurückgreifen. Ganz im Gegenteil schreibt etwa Barbara Juliane de Krüdener äußerst klarsichtig: »Ce qui fait aimer un ouvrage, ce sont les larmes, et le trouble délicieux qu'il sait faire naître dans ceux qui le lisent [...]«. ⁹⁹² Auch François-Thomas-Marie de Baculard d'Arnaud beruft sich auf das »Tränenkriterium« ⁹⁹³, welches bereits von Racine evoziert wird ⁹⁹⁴ und das sich im 18. Jahrhundert fest etabliert: »J'ai eu la gloire de faire couler les larmes du public; une seule de ces larmes ne détruit-elle pas toutes les objections de mes censeurs?« ⁹⁹⁵ Die Träne ist vor diesem Hintergrund weniger ein unkontrollierbarer Ausdruck des Schmerzes, als vielmehr eine *art de vivre*, wie Anne Vincent-Buffault treffend formuliert: »[...] elle peut devenir une expérience douce et précieuse de jouissance de soi.« ⁹⁹⁶ Das sentimentale Tränenmotiv ist in den vorliegenden repräsentativen Romanen in seiner vollen Tragweite anzutreffen. Besonders die spezifische Mischung aus Rührung und Wollust bzw. erotischer Erregung wird hier sinnfällig. So dankt Weser Laura beispielsweise für ihren Brief, der seinem Herzen die »erleichternde Wollust« schenkte, sich auszuweinen und gerät wenig später in einen erotischen Tagtraum, als er Laura beobachtet, die ihre feuchten Augen zu verstecken sucht. ⁹⁹⁷ Der Moment, in dem sich Laura und Weser schließlich in einer unwiderstehlichen Umarmung körperlich nahekommen, ist denn auch von »strömenden Thränen« begleitet. ⁹⁹⁸ In *Claire d'Albe* wird die erotische Wirkungsmacht des Motivs noch eindeutiger hervorgerufen, als Frédéric Claires Tränen direkt von ihren Wangen küsst: »J'étais si près de lui. j'ai senti l'impression de ses lèvres qui recueillaient mes larmes.« ⁹⁹⁹ In einem späteren Brief an Claire beschreibt Frédéric darüber hinaus seine sentimental-erotische Fantasie, in der sich Liebkosungen mit Tränen vermischen: »[...] mon imagination te plaçait sur mon sein, je t'inondais de caresses et de larmes; ma bouche avide pressait la tienne [...]«. ¹⁰⁰⁰ In *Laure d'Estell* weint Sir James bezeichnenderweise häufiger als Laure, was ihr Mitleid – und vor allem ihr *Interesse* weckt. ¹⁰⁰¹ Als James ihr seine Liebe gesteht, verliert aber auch sie die Kraft, ihre (emotionale) Erregung zu

992 Zitiert aus Mercier/Ley/Gretchanaia 2007, S. 225.

993 Theile 1974, S. 82.

994 Vgl. Racine 1950, S. 239.

995 Zitiert aus Lepape 2011, S. 136.

996 Vincent-Buffault 2001, S. 86.

997 Siehe Ahlefeld 1798, S. 98, 118. Siehe auch ebd., S. 128, wo Laura eine Träne langsam die Wange hinunterschleicht.

998 Siehe Ahlefeld 1798, S. 122.

999 Cottin 1805, S. 102. Auch in Sophie Mereaus *Amanda und Eduard* wird das Wegküssen der Tränen evoziert, siehe Mereau 1996a, S. 140.

1000 Cottin 1805, S. 167.

1001 Siehe Gay 1864, S. 97.

unterdrücken: »Je fus dans un instant inondée de mes larmes [...]«. ¹⁰⁰² Selbst die inkarnierte Seelenreinheit Agnes kann sich der erotischen Wirkung von Tränen nicht entziehen. Als Nordheim ganz zu Anfang zu ihr sagt, sie solle ihre schönen Tränen nicht zurückhalten, schlägt ihr Herz heftig und sie fühlt »einen noch nie empfundenen süßen Schauer durch [ihre] Nerven zittern.« ¹⁰⁰³ Darüber hinaus lässt sich bei Agnes exakt die gleiche Reaktion wie bei Laure beobachten, als Nordheim sie zum ersten Mal küsst: »Nun nahte er sich mir, schlang sanft den einen Arm um meinen Leib, und drückte seine Lippen auf meine glühende Wange. [...] und kaum konnte ich die hervorstürzenden Thränen zurückhalten.« ¹⁰⁰⁴ Eindeutiger lässt sich die von Koschorke evozierte Substitutionsfunktion der Träne für tabuisierte körperliche »Ausgießungen« kaum sichtbar machen. Eine der gewagtesten erotischen Tränenszenen der sentimentalromanliteratur um 1800 lässt sich in Barbara Juliane de Krüdeners *Valérie* (1804) finden, als Gustave seinen Kopf in Valéries Schoß legt, wo sich sein Schweiß mit seinen Tränen mischt und in ihr Haar tropft, während ihre Tränen gleichzeitig auf seinen Kopf hinunterfallen: »[...] ma tête tomba sur ses genoux. Une sueur d'angoisse, qui coulait de mon front, se mêlait à mes pleurs amers; mais j'éprouvais une volupté secrète en sentant ses cheveux recevoir mes larmes et les siennes tomber sur ma tête.« ¹⁰⁰⁵ Anschließend drückt Valérie Gustaves Kopf an sich und verspricht ihm, diesen Moment der Leidenschaft niemals zu vergessen. Michel Delon bringt dieses, in der Forschung bisher kaum behandelte, Konglomerat aus Erotik und Sentimentalität auf den Punkt: »L'excitation érotique fonctionne exactement comme l'émotion sentimentale.« ¹⁰⁰⁶ Auch Ian Watt hebt das äußerst erfolgreiche und publikumswirksame Zusammenarbeiten von Erotik und sentimental-bürgerlicher Tugendhaftigkeit bezüglich des sentimental-Gründungstextes *Pamela; or, virtue rewarded* (1740) hervor, wenn er schreibt:

[...] if the latent ambiguities of sexual code helped Richardson to produce the first true novel, they at the same time conspired to create something that was new and prophetic in quite another sense: a work that could be praised from the pulpit and yet attacked as pornography, a work that gratified the reading public with the combined attractions of a sermon and a striptease. ¹⁰⁰⁷

Mag die erotische Anreicherung des Tränenmotivs im sentimentalroman heute eher lächerlich als wirkungsvoll erscheinen, ist der erotisierende Effekt von Tränen in bildender Kunst oder in Medien wie Film, Fernsehen und

1002 Ebd., S. 191.

1003 Wolzogen 2005, S. 22.

1004 Ebd., S. 34.

1005 Krüdener 1884, S. 167f.

1006 Delon 2009, S. 25.

1007 Watt 1987, S. 173.

Videoclips – zumindest was weibliche Figuren angeht – doch bis heute noch äußerst sichtbar.¹⁰⁰⁸ Abgesehen von mehr oder minder offensichtlich erotisch-sentimentalen Tränen lassen sich in den vier hier analysierten Romanen auch Tränen der allgemeinen, asexuellen Rührung finden, die das sanfte Vergnügen der Selbstgefälligkeit bezeugen.¹⁰⁰⁹

Resümierend lässt sich festhalten, dass die hier betrachteten sentimental Motive bürgerlich-christliche Prägungen aufweisen. Im Zusammenhang mit der Idealisierung des einfachen ländlichen Lebens sind viele von ihnen als Träger einer gesellschaftspolitischen Botschaft anzusehen. Fetischisierte Objekte, Tränen und mysteriöse Ohnmachtsanfälle sind ebenfalls fester Bestandteil der sentimental Poetik und als Hinweis auf unbewusste oder unterdrückte Gefühle sowie sexuelles Verlangen zu deuten. Die wehmütig-süße Rührung, die mit angenehmem Selbstgefühl und erotischem Kitzel angereichert ist, wird im Kontext der Sentimentalität zu einer regelrechten *art de vivre*.

2.2.5. Paratext und Intertext

Im letzten Abschnitt der Analyse wird das Augenmerk zunächst auf den Paratext gerichtet, der ebenso zum Textkorpus gehört, wie die vier untersuchten Romane selbst.¹⁰¹⁰ Besonderes Interesse gilt angesichts des Analysegegenstandes zunächst den Romanvorreden. Anschließend werden Illustrationen und mögliche Werbehinweise in Augenschein genommen, um Rückschlüsse auf die Verkaufsstrategien der Verlage zu gewinnen. Zu guter Letzt werden Epigraphen und die auffälligsten intertextuellen Verweise auf andere literarische Texte hervorgehoben, um Hinweise zum Lektürehorizont der Autorinnen zu erhalten, die wiederum aussagekräftige Informationen zu ihrer Bildung und zu ihrem soziokulturellen Umfeld bereitstellen.

1008 Es sei etwa auf Man Rays Fotografie *Larmes* (1930–1932), Ingrid Bergmans Tränen in Michael Curtiz' *Casablanca* (1942), Jeanne Moreaus Tränen in François Truffauts *Jules et Jim* (1962), Roy Lichtensteins *Crying Girl* (1964), Romy Schneiders Tränen in Andrzej Żuławskis *L'important c'est d'aimer* (1975) und Jacques Rouffios *La Passante du Sans-Souci* (1982), Juliette Binoches Tränen in *Les amants du Pont-Neuf* (1991) oder Billie Eilishs Videoclip zu ihrem Lied *When the Party's over* (2018) hingewiesen. Auch das 2019 von der Fotografin Petra Collins angefertigte Portrait Billie Eilishs für das *Rolling Stone Magazine* zeigt die junge Sängerin mit einer dickflüssigen Träne auf der Wange, siehe URL 3.

1009 Gay 1864, S. 37f. Siehe auch ebd., S. 47, 148, 172; Cottin 1805, S. 52, 94, 153; Ahlefeldt 1798, S. 227f, 234.

1010 Als Paratext wird hier in Anlehnung an Gérard Genette all jenes Gedruckte definiert, das den Romantext an sich umgibt, wie z. B. Titel, Untertitel, Intertitel; Vorreden, Nachreden, *avertissements*; Randbemerkungen, Fußnoten, Endnoten; Epigraphen; Illustrationen oder beigefügte Kommentare. Vgl. Genette 1982, S. 10.

2.2.5.1. Die Romanvorreden

Die mit Abstand abenteuerlichste Vorrede lässt sich im Rahmen dieser Analyse in *Laure d'Estell* finden. In der kurzen, aber in vielerlei Hinsicht aussagekräftigen *Préface* versichert uns ein weiblich markiertes »moi«, es habe die im Folgenden abgedruckten Briefe von der aristokratischen Madame N*** erhalten, kurz bevor diese im Rahmen des *terreurs* der Französischen Revolution guillotiniert wird. Diese Briefe gelten dem »moi« zunächst lediglich als Beleg des Vertrauens und der Freundschaft, bis eine Verwandte der Madame N*** in finanzielle Not gerät und darum bittet, die Briefe zu publizieren. In Anbetracht der Tatsache, dass Sophie Gays Eintritt ins literarische Feld beharrlich auf äußere Beweggründe zurückgeführt wird, schließt sich an dieser Stelle ein Kreis: Die Briefe von Laure d'Estell werden vermeintlich lediglich publiziert, um einer armen Freundin in Not zu helfen. Auch die obligatorische Bescheidenheitsbekundung der weiblichen *Préface*-Instanz lässt nicht auf sich warten:

J'aurais mieux fait, sans doute, d'en laisser le soin à une personne plus en état que moi de corriger les fautes de cet ouvrage, et le public ne me tiendra pas compte du motif qui m'a portée à m'acquitter seule d'un devoir que l'amitié pouvait me prescrire, mais dont la raison suffisait pour m'affranchir.¹⁰¹¹

Zuletzt wird die Unterscheidung zwischen »moi« und »l'auteur« akzentuiert, indem die *Préface*-Instanz jegliches künstlerisch-literarische Verdienst von sich weist. Das vermeintlich selbstlose und desinteressierte Publizieren von »gefundenen« oder sonstig erworbenen Briefen ist im 18. Jahrhundert sowohl in Frankreich als auch im deutschsprachigen Raum ein gängiger Topos.¹⁰¹² Er kann in den meisten Fällen – und vor allem bei Autorinnen – als normgerechter, Bescheidenheit bekundender Auftakt verstanden werden, der den Leserinnen und Lesern den Eindruck einer »wahren Geschichte« vermitteln soll, mit der die *Préface*-Instanz lediglich zufällig in Kontakt geraten ist. Laurent Versini bringt diesen Aspekt auf den Punkt: »Authenticité des lettres, authenticité des faits, authenticité des sentiments: voilà le pari à tenir.«¹⁰¹³ Wie bei *Laure d'Estell* überwiegt bei dieser Art der Vorreden jedoch zumeist die rein formelle Funktion, die darin besteht, aufzuzeigen, dass die ungeschriebenen Regeln des literarischen Felds und der Gattung des Briefromans akzeptiert werden. In *Claire d'Albe* hingegen wird die Vorrede direkt und klar als »Préface de l'auteur« betitelt. Hier findet eine interessante Selbstinszenierung der Autorin, oder besser des anonymen *auteurs* statt, die sich zu gleichen Teilen aus Bescheidenheit und *falscher* Bescheidenheit zusammensetzt. So präsentiert sich die *Préface*-Instanz zualler-

1011 Gay 1864, S. xxiv.

1012 Siehe hierzu Calas 2007, S. 48–52; Versini 1979, S. 51; Heuser 1990, S. 55–57.

1013 Versini 1979, S. 50f.

erst als Schriftstellerfigur, die fernab der großen, oberflächlichen Gesellschaft in einer »monde idéal« lebt, um ihre literarischen Pläne zu verwirklichen.¹⁰¹⁴ Ein nicht näher bestimmter Umstand zwingt das sprechende Ich jedoch zu einem gesellschaftlichen Aufenthalt nahe Rouen, wo es auf eine Person trifft, die ihm eine Anekdote aus ihrem Leben erzählt und die Erlaubnis erteilt, daraus den vorliegenden Roman zu machen. Auf diese Weise wird suggeriert, dass zumindest eine Figur aus *Claire d'Albe* tatsächlich existiert. Auch hier wird folglich die Illusion der »wahren Geschichte« erzeugt, die zufällig in die Hände der *Préface*-Instanz geriet. Die genaue Wortwahl ist äußerst aussagekräftig. So benennt das sprechende Ich den Bericht der mysteriösen Person schlicht als »mot«, wodurch klargestellt wird, dass jegliche literarisch-künstlerische Ausgestaltung nicht dieser Person, sondern dem *auteur* zu verdanken ist. Anschließend betont das sprechende Ich, es habe den Roman aus dem Stegreif, »tout d'un trait« und in großer Hast in weniger als 15 Tagen geschrieben, ohne ihn anschließend zu überarbeiten.¹⁰¹⁵ Diese Behauptung bezeugt einerseits eine gewisse Nonchalance und erlaubt der *Préface*-Instanz andererseits die Vorwegnahme potenzieller Kritik. Die Vorrede schließt mit einer Anspielung auf das (junge) Alter und (weibliche) Geschlecht der *Préface*-Instanz: »[...] je ne m'attends pas que mon âge, ni mon sexe me mettent à l'abri des critiques [...]« und hebt den Unterschied zwischen *histoire* und *discours* hervor: »l'histoire que je médite [...] dédommagera peut-être de l'anecdote qui vient de m'échapper.«¹⁰¹⁶ Gerade dieser letzte Satz lässt die Mischung aus Bescheidenheit und falscher Bescheidenheit klar zutage treten, da *Claire d'Albe* sicherlich kein so spontanes Impromptu ist, wie die *Préface*-Instanz behauptet. Blickt man nun auf *Agnes von Lilien*, findet sich eine ganz andere Art der Romanvorrede, die als intradiegetische Widmung von Agnes an ihre Kinder konzipiert ist und explizit mit »An meine Kinder« betitelt wird. Die pädagogisch-didaktische Funktion des nachfolgenden Romans tritt direkt zu Beginn der Lektüre deutlich hervor: »Was ich bin, oder was ich zu seyn wähne, und unter welchem freundlichen Einfluß des Schicksals ich es wurde, – sollen Euch diese Blätter zeigen.«¹⁰¹⁷ Dass die erzählte Agnes, genau wie die erzählende Mutter-Agnes, das ideale Vorbild für die Kinder – sowie für Leserinnen und Leser – ist, bedarf wohl keiner weiteren Erläuterung. In der Vorrede rundet das »alternde Mütterchen« Agnes die in der Romanhandlung evozierte Idylle ab, indem sie ihre glücklichen Eltern, ihren glücklichen Ziehvater und den mittlerweile ebenfalls glücklich verheirateten Julius Alban erwähnt. Selbstverständlich sind auch Agnes und Nordheim selbst zwar gealtert, aber glücklich.

1014 Cottin 1805, S. v.

1015 Ebd., S. vi–vii.

1016 Ebd., S. vii.

1017 Wolzogen 2005, S. 9.

Angesichts dieser Anmerkungen, die ihren vollen Sinn erst entfalten, wenn die Romanhandlung bekannt ist, mag es verwundern, dass der Paratext als Vorrede und nicht als Nachtrag beigefügt wurde. Allerdings muss bedacht werden, dass auch Karoline von Wolzogen die obligatorische Bescheidenheitsbekundung – »Alle Kunstforderungen müßt ihr hier aufgeben«¹⁰¹⁸ – offensichtlich lieber vor dem Text abgedruckt sehen wollte, um klarzustellen, dass sie sich den impliziten Regeln des literarischen Felds unterwirft und vermeintlich keinen hohen Anspruch an ihr Werk erhebt. *Liebe und Trennung* enthält keine Vor- oder Nachrede, was für sentimentale Romane durchaus ebenfalls gängig ist.

2.2.5.2. Illustrationen und Werbung

In den verwendeten Editionen der studierten Romane lässt sich lediglich eine einzige Illustration gleich zu Beginn von *Liebe und Trennung* finden. Es handelt sich um eine Gravur, die abbildet, wie Laura bei Wesers Anblick in der Gartenlaube in Ohnmacht fällt. Diese Gravur verdeutlicht, inwiefern der Moment des Wiedersehens zwischen Laura und Weser als der entscheidende Punkt im Roman beworben wird. Das Dekor der Gartenlaube und die beiden Liebenden im Vordergrund versprechen den Leserinnen und Lesern einen sentimental Roman im bekannten Muster und Stil. Wie jedes Titelblatt erfüllt die Gravur den Zweck, die Aufmerksamkeit des Publikums zu wecken und die Lesererwartung vor der Lektüre so zu beeinflussen, dass der Leser oder die Leserin nach der Lektüre befriedigt ist. Blickt man nun auf *Claire d'Albe*, so lässt sich ein interessanter Unterschied zwischen der Illustration von der Erstausgabe 1799 und zwei späteren Illustrationen von 1824 (in der Werkausgabe von Ménard et Desène fils) und 1849 (in *Les Veillées littéraires illustrées*) hervorheben.¹⁰¹⁹ Die Illustration von 1799 zeigt Frédéric, der den wilden Stier bei den Hörnern packt, während Claire mit ihrer Familie ängstlich im Hintergrund verbleibt. Dieses Titelblatt bildet das Thema des Ehebruchs und der unkontrollierbaren Affekte geradezu unmissverständlich ab und verspricht dem Lesepublikum die leidenschaftliche Geschichte einer verbotenen und gefährlichen Liebe. Die Illustration aus dem Jahr 1824 setzt Claire und Frédéric hingegen in einem Zimmer just in dem Moment in Szene, in dem Claire in ihrem weißen Kleid ohnmächtig in Frédéric's Arme sinkt. Das Paar ist von einem Vorhang, zwei Sesseln und einem Pianoforte umgeben, sodass eindeutig der Eindruck eines Privattraums entsteht, der den Lesenden die Realitätsnähe der Erzählung suggeriert. Die Abbildung von 1849 zeigt das Paar schließlich auf freiem Feld. Claire lehnt in ihrem weißen Kleid an einem Baum, den Blick in die Ferne gerichtet, während Frédéric ihr zu Füßen

1018 Ebd., S. 9.

1019 Siehe URL 4 a), b) und c).

kniet und sie von unten anhimmelt.¹⁰²⁰ Die letzten beiden Illustrationen sind offensichtlich sehr viel gemäßigter und im Sinne der nachwirkenden Restaurationszeit eher »salonfähig« als die erste. Was externe Hinweise des Verlages angeht, so lassen sich in den verwendeten Editionen von *Liebe und Trennung* und *Laure d'Estell* Beispiele finden. In *Liebe und Trennung* stößt der Leser oder die Leserin etwa direkt auf der Titelseite auf den Werbespruch »Zu finden in allen deutschen Buchhandlungen«. Auch die letzte Seite des Buches wird zu Werbezwecken des Verlags verwendet: »Beym Verleger dieses sind auch folgende Bücher, die kürzlich erschienen, zu haben.« Es folgt eine Liste von Titeln, die recht eindeutig in die Kategorie der Konsumliteratur fallen, wie etwa *Denkmal der Freundschaft und Liebe: ein Neujahrgeschenk ins Strickkörbchen*, *Ehstandsgeschichten*, *Hausbüchlein für Eheleute und Ehelustige* oder *Novellen zur angenehmen Unterhaltung*. Ganz anders liest sich die Reklameseite, die *Laure d'Estell* in der vorliegenden Ausgabe der Frères Michel Lévy beigefügt ist und die Namen wie Alexandre Dumas, Alexandre Dumas fils, Gustave Flaubert, Stendhal, Théophile Gautier, Alphonse de Lamartine, Gérard de Nerval, George Sand oder Sophie Gays Tochter Delphine de Girardin auflistet. Die Schwierigkeit des Unterfangens, sentimentale Romane einheitlich unter »Trivilliteratur« oder »Nicht-trivilliteratur« zu klassifizieren, tritt an dieser Stelle sehr deutlich zutage.

2.2.5.3. Titel, Epigraph und intertextuelle Verweise

Drei der vier hier studierten Autorinnen folgen hinsichtlich ihrer Titelwahl der im 18. und frühen 19. Jahrhundert äußerst verbreiteten Tendenz, die Protagonistin zugleich zur Titelheldin zu machen. Diese Mode geht maßgeblich auf Richardsons erfolgreiche Romane *Pamela; or, virtue rewarded* (1740) und *Clarissa, or, the History of a young Lady* (1748) zurück. Auf die positive Bedeutung der sprechenden Namen Claire d'Albe, Laure d'Estell und Agnes von Lilien wurde bereits verwiesen. Was den Titel *Liebe und Trennung, oder die merkwürdige Geschichte der unglücklichen Liebe zweyer fürstlicher Personen jetziger Zeit* angeht, so kann vor allem der Gebrauch der Epitheta »merkwürdig« und »jetzig« hervorgehoben werden. Beide funktionieren werbetechnisch, da »merkwürdig« hier im positiven Sinne als »denkwürdig« oder »bedeutungsvoll« verstanden werden muss und die Leserinnen und Leser sich von dem »jetzig« direkt angesprochen fühlen sollen.¹⁰²¹ Ein Epigraph lässt sich lediglich in der 1802 erschienenen Erstausgabe von *Laure d'Estell* finden. Es handelt sich um ein

1020 Der Kniefall wird von Anne Coudreuse als typisches Merkmal einer pathetischen Szene und des Empfindsamkeitskults an sich bezeichnet: »[...] cette posture manifeste désormais le culte de la sensibilité«, siehe Coudreuse 2013, S. 175.

1021 Siehe Adelung 1793–1802, Lemma »merkwürdig«.

Dante-Zitat aus dem *Inferno* (Canto V): »O lasso, quanti dolci pensier, quanto disio menò costoro al doloroso passo!« Im Zusammenhang mit der Romanhandlung kann dieses Zitat als eine gewisse Verteidigung bzw. Absolution Laures hinsichtlich ihrer Gefühle für James interpretiert werden. Dafür spricht die im frühen 19. Jahrhundert einsetzende positive Rezeption zur Figur der Francesca, wie sie beispielsweise bei Ugo Foscolo sichtbar wird. Foscolo geht soweit, Francesca von ihrer Sünde vollkommen freizusprechen, indem er auf die Intensität und Reinheit ihrer Liebe verweist.¹⁰²² Seine Ansicht wird anschließend von einer ganzen Reihe von Literaturkritikern des 19. Jahrhunderts geteilt.¹⁰²³ Besonderen Einfluss übt in dieser Hinsicht auch Francesco De Sanctis aus, der Francesca nicht als Ehebrecherin, sondern gar als Heldin und Opfer der Fatalität ihrer Leidenschaften ansieht.¹⁰²⁴ Dass besagtes Epigraph in der späteren Ausgabe von *Laure d'Estell* 1864 getilgt wird, könnte auf die Verschärfung des konservativen Diskurses um weibliche Tugendideale während der Restaurationszeit, der Julimonarchie und des Zweiten Kaiserreichs hindeuten. Abgesehen von dem Epigraph lassen sich in *Laure d'Estell* explizite Verweise auf Rousseaus *Julie ou la Nouvelle Héloïse* (1761), Henry Fieldings *The History of Tom Jones, a Foundling* (1749) und Richardsons *Clarissa; or, the History of a Young Lady* (1748) finden.¹⁰²⁵ Die Erwähnung dieser berühmten Romane spricht, genau wie das Dante-Zitat der Erstausgabe, einerseits für die literarische Bildung Sophie Gays und andererseits dafür, dass sie diesen Lektürehorizont bei ihren zeitgenössischen Leserinnen und Lesern voraussetzt. Die Romane werden weder genauer kommentiert noch beschrieben, dafür aber zur Charakterisierung der Figuren eingesetzt: der schwärmerische Frédéric bevorzugt *La Nouvelle Héloïse*, der lebensfrohe M. Savinie gibt *Tom Jones* den Vorzug und Laure und James entdecken eine Gemeinsamkeit in ihrer Vorliebe für *Clarrissa*, deren gleichnamige Protagonistin für den Erhalt ihrer Tugend letztlich ihr Leben gibt. In *Liebe und Trennung* lässt sich lediglich ein expliziter intertextueller Verweis hervorheben. Es handelt sich um Gedichtfragmente von Ludwig Christoph Heinrich Hölty, die Laura und Weser gemeinsam lesen und die in den Fließtext integriert werden, sodass die Leserinnen und Leser der Lektüre der Liebenden in gewisser Weise beiwohnen können. Hölty's Gedichte, die zum Teil von Wolfgang Amadeus Mozart, Carl Philipp Emanuel Bach und später von Franz Schubert oder Johannes Brahms vertont werden, dürften zumindest den deutschsprachigen Zeitgenossen Charlotte von Ahlefelds hinlänglich bekannt sein, sodass sich zeitgenössische Leserinnen und Leser mit den dargestellten lesenden Figuren

1022 Foscolo 1825, S. 306.

1023 Etwa Benedetto Croce, Niccolò Tommaseo, Raffaele Andreoli oder Baldassare Lombardi, siehe Jacobi 2021, [im Druck].

1024 Vgl. De Sanctis 1967, S. 642.

1025 Gay 1864, S. 22.

bestens identifizieren können. Gleiches gilt für die populäre Oper *Cora och Alonzo* von Johann Gottlieb Naumann, auf die in *Agnes von Lilien* verwiesen wird. *Agnes von Lilien* enthält vergleichsweise viele intertextuelle Verweise. So wird schon im Vorwort auf »Ossians Geister« verwiesen, mit denen die erzählende Mutter-Agnes ihre Erinnerungen vergleicht und diese für ihre Kinder – und die Leserinnen und Leser – interessant und geheimnisvoll wirken lässt.¹⁰²⁶ Anschließend werden im Roman selbst vor allem »die Alten«, das heißt antike Dichter wie Homer und Plutarch, wiederholt als Erbauungsliteratur von Agnes erwähnt. Sie liest diese Texte auf Griechisch und Latein, übersetzt sie ins Deutsche und stellt auf diese Weise ihre Bildung unter Beweis.¹⁰²⁷ Auch die großgedruckte Bibel des Ziehvaters wird explizit erwähnt.¹⁰²⁸ Sehr auffällig ist in *Agnes von Lilien* darüber hinaus der indirekte Bezug auf Goethes *Wilhelm Meisters Lehrjahre*, was besonders durch die Ähnlichkeit zwischen den Figuren der Mignon und Bettine sichtbar wird.¹⁰²⁹ Auf die vielen indirekten, jedoch kaum zu übersehenden Bezugnahmen auf *La Nouvelle Héloïse*, die in *Claire d'Albe* hervortreten, wurde im Laufe dieser Analyse bereits wiederholt hingewiesen.¹⁰³⁰

Der letzte Analyseabschnitt zeigte, dass alle hier vorliegenden Romanvorreden die zentralen Topoi der Bescheidenheitsbekundung und der Negierung von künstlerischem Anspruch enthalten. Der bisweilen eklatante Unterschied von Illustrationen in verschiedenen Editionen desselben Romans gibt besonders in Frankreich Aufschluss über den konservativen Diskurswandel der Restaurationszeit. Der Vergleich von angefügten Werbehinweisen auf andere Bücher ermöglicht eine differenzierte Sicht auf die Inhomogenität der lesenden Zielgruppe, während ein gewisser Lektürehorizont bei den Leserinnen und Lesern vorausgesetzt wird, was besonders die intertextuellen Verweise auf empfindsame Gründungstexte und beliebte Liebesgedichte bezeugen.

1026 Siehe Wolzogen 2005, S. 9.

1027 Siehe ebd., S. 14, 16, 36, 72.

1028 Siehe ebd., S. 16.

1029 Siehe etwa Goethe 1982, S. 90f, 110 und Wolzogen 2005, S. 75f.

1030 Unter dem Schlagwort »une sensibilité néorousseauiste« geht Geneviève Goubier-Robert auf Sophie Cottins Bezug zu Rousseau genauer ein, siehe Goubier-Robert 2000, S. 54–56.

3. Zur Funktionalisierung sentimentaler Codes

Das folgende Kapitel der Arbeit untersucht in drei Abschnitten jeweils zwei Romane, in denen sentimentale Codes bezüglich der Darstellung und Beurteilung von zeitgenössischen sozio-kulturellen Problematiken funktionalisiert werden. Besonders Schriftstellerinnen erhalten durch das Zurückgreifen auf sentimentale Codes die für sie im frühen 19. Jahrhundert noch seltene Möglichkeit, unangepasste Ansichten bezüglich Weiblichkeits- und Männlichkeitsentwürfen, patriarchalen Beziehungsmodellen und sozialen Ungleichheiten im Roman auszudrücken, ohne die männliche Dominanz im literarischen Feld offen anzugreifen und dadurch die Zensur oder öffentliche Diffamierung zu riskieren. Der geschickte Umgang mit sentimental Codes ermöglicht den Schriftstellerinnen nicht nur kritische Stellungnahmen zu vorherrschenden Vorstellungen bezüglich der Geschlechterrollen, der Zwangsehe und Klassengesellschaft, sondern bietet ihnen auch die Möglichkeit, sich von anderen Schriftstellerinnen abzuheben. Im ersten Abschnitt wird in Félicité de Genlis' *Mademoiselle de Clermont* (1802) und Charlotte von Ahlefelds *Marie Müller* (1799) untersucht, wie sentimentale Codes eingesetzt werden, um den Erwartungen des Lesepublikums zu entsprechen und dieses zugleich von der jeweiligen politischen Botschaft zu überzeugen. Der zweite Abschnitt widmet sich dem bisher vergleichsweise wenig beachteten Roman *Émilie et Alphonse* (1799) von Adélaïde de Souza, dem Sophie Mereau-Brentanos *Amanda und Eduard* (1803) gegenübergestellt wird, um die Ambivalenz zu beleuchten, die in beiden Texten angesichts des erwachenden Selbstgefühls der Protagonistinnen erzeugt wird. Anschließend wird der Blick auf zeitgenössische Entwürfe eigenständiger und im heutigen Sinne gar emanzipierter Frauenfiguren gerichtet, indem *Trois femmes* (1797) von Isabelle de Charrière und *Die Honigmonate* (1802) von Caroline Auguste Fischer analysiert werden. Den jeweiligen Textanalysen werden wie im ersten Teil Präsentationen der Autorinnen vorangestellt, die einen Forschungsüberblick, biographische Eckdaten und eine Zusammenfassung des zu analysierenden Romans enthalten. Auch in diesem Teil werden die Schriftstellerinnen unter dem Namen vorgestellt, mit dem sie die meisten ihrer Werke unterzeichneten und unter dem

sie in gängigen Literaturgeschichten geführt werden. Auf die Analyse folgt eine Schlussbemerkung mit Ausblick auf die Entwicklung des sentimental Romans in Frankreich und im deutschsprachigen Raum während der ersten Jahrzehnte des 19. Jahrhunderts.

3.1. *Mademoiselle de Clermont* von Félicité de Genlis und Marie Müller von Charlotte von Ahlefeld

3.1.1. Präsentation

3.1.1.1. Félicité de Genlis und *Mademoiselle de Clermont* (1802)

Félicité de Genlis kommt im Rahmen der Wiederentdeckung vergessener Autorinnen in Frankreich derzeit viel Aufmerksamkeit zu. Sie ist als eine der wenigen Schriftstellerinnen ihrer Zeit mittlerweile auch über den Fachbereich der Literaturwissenschaft hinaus bekannt. So widmete das Pariser *Musée des arts et métiers* ihrer Person und ihren Unterrichtspraktiken kürzlich etwa eine eigene Ausstellung unter dem Titel »Top modèles. Une leçon princière au XVIIIe siècle.«¹⁰³¹ Auch im kürzlich erschienenen, von Martine Reid herausgegebenen Handbuch *Femmes et littérature: Une histoire culturelle* wird die Autorin beachtet.¹⁰³² Als Ausgangspunkt für die heute florierende Wiederentdeckung Félicité de Genlis' kann in erster Linie das von François Bessire und Martine Reid organisierte Kolloquium *Madame de Genlis: Littérature et éducation* angegeben werden, dessen Beiträge 2008 erschienen. Im 20. Jahrhundert wird die Autorin und Pädagogin zwar auch vereinzelt beachtet, doch befasst sich ein Großteil dieser Arbeiten vornehmlich mit ihrer Biographie sowie ihren Verbindungen zu berühmten (männlichen) Zeitgenossen.¹⁰³³ Martine Reid hält bezüglich Genlis' Rezeption fest: »Sur Genlis, silence à peu près complet depuis les débuts de la Troisième République, celle qui formate, dicte, module, choisit, impose à la littérature un itinéraire, de grands hommes, peu de grandes femmes et bien des zones d'ombre [...]«¹⁰³⁴ Das beeindruckend vielseitige literarische und pädagogische Werk der Autorin wird bis zur Jahrtausendwende lediglich in Alice Labordes *L'Œuvre de Madame de Genlis* aus dem Jahr 1966 im Zusammenhang untersucht. In Rita Amelios *Collodi e di Genlis: due scrittori per l'infanzia* (1991) und Birgit Neschen-Siemsens *Madame de Genlis und die französische Aufklärung* (1992) zeichnen sich ebenfalls interessante Forschungsansätze zu be-

1031 Siehe URL 5.

1032 Vgl. McDonald 2020, S. 747–755.

1033 So etwa Harmand 1912; Britsch 1926; Bertaut 1941 und Broglie 1985.

1034 Reid 2012, S. 254.

stimmten Werken der Autorin ab. Der Großteil der Publikationen zu Félicité de Genlis und ihrem Werk erscheint jedoch ab der Jahrtausendwende. Besonders hervorzuheben ist die Forschungsarbeit von Martine Reid, die mit der Herausgabe der beiden bereits genannten Sammelbände *Madame de Genlis: Littérature et éducation* und *Femmes et littérature*, der 2007 in der Bibliothèque nationale de France abgehaltenen Konferenz *Madame Genlis et la musique* sowie mehrerer beachtlicher Artikel die aktuelle Rezeption der Autorin entscheidend prägt. Auch Marie-Emmanuelle Plagnol-Diévals Monographien *Bibliographie des écrivains français: Madame de Genlis* (1996) und *Madame de Genlis et le théâtre d'éducation au XVIII^e siècle* (1997) sowie ihr im Sammelband *Portraits de femmes* (2000) publizierter Artikel »Aimer ou haïr Madame de Genlis?« sind essentielle Beiträge zur Genlis-Forschung. Seit der Jahrtausendwende kommt der Autorin auch im anglo-amerikanischen Raum und in Italien vermehrt Aufmerksamkeit zu, wie eine ganze Reihe von Forschungsartikeln und Monographien belegen.¹⁰³⁵ Sie befassen sich vor allem mit Genlis' Einstellung zur Religion, Tugend, Philosophie sowie mit ihrer Positionierung im literarischen Feld. Darüber hinaus erscheinen 2005 und 2014 zwei neue Biographien.¹⁰³⁶ Das Interesse an Félicité de Genlis ist folglich vergleichsweise groß – besonders im Kontrast zur vollkommen vergessenen Charlotte von Ahlefeld, die in dieser Arbeit bereits präsentiert wurde. Es kann im Falle Genlis' von einer regelrechten Rehabilitierung gesprochen werden, denn kaum eine Schriftstellerin ist ähnlich wie sie in der frühen Literaturgeschichtsschreibung als Pedantin, Vielschreiberin und »Fossil« in Verruf geraten. An dieser Stelle kann erneut auf Sainte-Beuve, den »paladin des écrivains secondaires«¹⁰³⁷ verwiesen werden, der als einer der Ersten über die literarischen Entwicklungen zwischen 1780 und 1820 in einer zusammenhängenden Perspektive schreibt und ganz bewusst unbekannt oder vergessene Autoren – und vor allem Autorinnen – präsentiert.¹⁰³⁸ In seinen *Causeries du lundi* bezeichnet er Félicité de Genlis zwanzig Jahre nach ihrem Tod als »femme-auteur comme tant d'autres et plus que toute autre« und unterstreicht »on n'a jamais été plus décidément écrivaine que Mme de Genlis.«¹⁰³⁹ In diesen kurzen Kommentaren wird das Ausmaß der abwertenden Haltung Sainte-Beuves bereits sehr deutlich. Félicité de Genlis repräsentiert für ihn eine entschieden unerwünschte Seite weiblicher Autorschaft. Genlis ist nicht nur erfolgreiche Schriftstellerin, sondern »femme enseignante«, wie Sainte-Beuve mit deutlichem Ab-

1035 Siehe etwa Schroder 1999; Goldin 1999; Gregorio Cirillo 2003; Poortere 2004; Walker 2004; Smart 2011; O'Connor 2012 und Leelah 2015.

1036 Barthélemy 2005; Deshayes 2014.

1037 Diaz, J.-L. 1999, S. 215.

1038 Zu Sainte-Beuves Rolle in der frühen Literaturgeschichtsschreibung siehe Diaz, J.-L. 1999, S. 215–232; Diaz, J.-L. 2016, S. 243–271 und Van Crugten-André 2000, S. 7.

1039 Sainte-Beuve 2014/3, S. 20, 25.

scheu unterstreicht.¹⁰⁴⁰ Dass Sainte-Beuve Félicité de Genlis bereits auf der ersten Seite seines Kommentars im wahrsten Sinne stigmatisiert, wird durch seine Wortwahl deutlich: »[...] elle était née avec le signe au front.«¹⁰⁴¹ Die Autorin trägt das Zeichen ihres Lasters – der Gelehrsamkeit – für Sainte-Beuve direkt auf der Stirn. Darüber hinaus spielt Sainte-Beuve spöttisch auf Genlis' vielfältige Interessen und ihre grundsätzlich ablehnende Haltung gegenüber aufklärerischen Philosophen an, indem er schreibt, sie sei »une Encyclopédie vivante qui se piquait d'être la rivale et l'antagoniste de l'autre Encyclopédie.«¹⁰⁴² Er stellt sie ferner als pedantische Pädagogin dar, die ihre Schülerinnen und Schüler mit erbarmungslosem und unausweichlichem Eifer in ihre Mangel nimmt.¹⁰⁴³ Jean Larnacs Verweis auf die Bezeichnung »fée de la pédanterie«, ist ein Beleg dafür, dass Sainte-Beuves Abwertung für Félicité de Genlis' Rezeption bis ins 20. Jahrhundert wegweisend ist.¹⁰⁴⁴ Für Sainte-Beuves Generation erscheint die Autorin wie »une sorte de fossile, le parangon d'une littérature marquée au coin de la pédagogie et du sentiment«, wie Martine Reid formuliert.¹⁰⁴⁵ Vor diesem Hintergrund überrascht es kaum, dass Genlis in den frühen französischen Literaturgeschichten, wie der *Histoire de la littérature française* (1895) von Gustave Lanson, nicht erwähnt wird. Selbst in der 2006 erschienenen *Histoire de la France littéraire* wird sie lediglich beiläufig erwähnt. Mit ihren zahlreichen pädagogischen Schriften prägt Félicité de Genlis den Diskurs um Erziehung zwischen 1770 und 1789 dabei mindestens genauso stark wie Rousseau und verdient schon allein aus diesem Grund einen festen Platz in der französischen Literaturgeschichte.¹⁰⁴⁶ Während ihres für damalige Verhältnisse langen Lebens verfasst sie über 140 Werke, von denen nur etwa ein Drittel Romane und Erzählungen sind.¹⁰⁴⁷ Den Rest machen pädagogische Schriften (darunter ihr *théâtre d'éducation*) und praktische Handbücher aller Art aus. Sie ist somit in drei kommerziell sehr erfolgreichen und sich in der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts rasch vergrößernden Bereichen des Literaturbetriebs aktiv. Félicité de Genlis interessiert sich tatsächlich resolut für nahezu *alles*: für Musik, Botanik, Malerei und Zeichnen, diverse Handwerke, physikalische Grundlagen, Fremdsprachen, Literatur und Theater, Geschichte, Gesundheit, Kinder- und Jugendliteratur,

1040 Ebd., S. 20.

1041 Ebd.

1042 Ebd., S. 21.

1043 Vgl. ebd.

1044 Larnac 1929, S. 137.

1045 Reid 2012, S. 256.

1046 Davon zeugen nicht zuletzt die zahlreichen Übersetzungen ihrer Werke, wie vor allem *Adèle et Théodore, ou lettres sur l'éducation*, siehe auch McDonald 2020, S. 750.

1047 Siehe Reid 2011, S. 39. Einen Überblick zu Genlis' »œuvre protéiforme« bietet auch Martine Reids Artikel »Genlis dans le roman«, siehe Reid 2012, S. 253–258.

religiöse Architektur, Religion und Philosophie.¹⁰⁴⁸ Die Vielseitigkeit dieser Themen findet sich in ihrer literarischen Produktion wieder, sodass Alice Laborde 1966 stark pauschalisierend anmerkt: »C'est grâce à la diversité des sujets qu'elle traite que notre intérêt est tenu en éveil et non pas parce qu'ils sont conduits d'une façon nouvelle ou fort originale.«¹⁰⁴⁹ Gerade die Religion beschäftigt Félicité de Genlis zeitlebens und wird von ihr selbst als Triebfeder ihrer gesamten literarischen Tätigkeit bezeichnet.¹⁰⁵⁰ Ihr Bezug zu religiösen Fragen erweist sich in ihrem Gesamtwerk dabei weniger eindeutig und dogmatisch als es zunächst den Anschein hat, wie Martine Reid betont.¹⁰⁵¹ Der Schreibstil Genlis' kann als »klassisch« im französischen Sinne bezeichnet werden. Sie verehrt Nicolas Boileau und Jean-François de La Harpe, abonniert die *Année littéraire* von Élie Fréron und kritisiert den literarischen Geschmack ihrer Zeitgenossinnen und Zeitgenossen.¹⁰⁵² Dass sie von Sophie Cottin und besonders von *Claire d'Albe* beispielsweise nicht viel hält, wurde bereits angedeutet.¹⁰⁵³ In den Augen der meisten Literaturkritiker des 19. Jahrhunderts und vieler zeitgenössischer Schriftsteller und Schriftstellerinnen erscheint Félicité de Genlis als Vertreterin einer gestrigen, lehrerhaft moralisierenden Haltung, sodass ihr gesamtes Werk schlicht als unbedeutendes Relikt einer vergangenen Epoche *ad acta* gelegt wird – eine Kategorisierung, die bis ins 21. Jahrhundert kaum ernsthaft angezweifelt wird. Mittlerweile werden die vielseitigen Facetten ihres Werkes nach langem Stillschweigen wiederentdeckt. Auch ihre Rezeption im Ausland wird zögerlich erforscht.¹⁰⁵⁴ An komparatistischen Analysen mangelt es jedoch, sodass die vorliegende Arbeit die Genlis-Forschung in diesem Punkt erweitert. Eine recht aktuelle Auswahlbibliographie zu Félicité de Genlis findet sich in Huguette Kriefs 2015 erschienener Anthologie *Vivre libre et écrire*.¹⁰⁵⁵ Caroline-Stéphanie-Félicité Ducrest de Saint-Aubin, marquise de Sillery wird 1746 nahe Autun in der Bourgogne geboren. Mit 17 heiratet sie heimlich den Comte de Genlis. Sie entfaltet ihr Talent zunächst im Bereich der Musik und brilliert in jungen Jahren an der Harfe. Ihre anhaltende Begeisterung macht sie zu einer der besten Inter-

1048 Vgl. Reid 2008, S. 12. Einen Überblick über Genlis' breitgefächertes Lehrangebot gibt auch die bereits genannte virtuelle Ausstellung »Top modèles. Une leçon princière au XVIIIe siècle«, siehe URL 5.

1049 Laborde 1966, S. 232.

1050 Vgl. Reid 2008, S. 12f.

1051 Ebd.

1052 Ebd., S. 13.

1053 Vgl. hierzu den Sophie Cottin gewidmeten Abschnitt in *De l'influence des femmes sur la littérature française*, Genlis 1811, S. 344–370.

1054 Etwa in Onandia 2018 und Hoogenboom 2015.

1055 Krief 2015, S. 180f.

preten und Pädagogen dieses Instruments.¹⁰⁵⁶ Zwischen 1802 und 1811 wird der Harfenunterricht, den sie ihrem Adoptivsohn Casimir Baecker gibt, sogar zu einer regelrechten Obsession, was durch die damals weit verbreitete Mode der musikalischen Wunderkinder begünstigt wird.¹⁰⁵⁷ Mit 19 Jahren bekommt sie ihr erstes Kind, woraufhin sie den Essai *Réflexions d'une mère de vingt ans* (1764) verfasst. Ihr erster literarischer Versuch ist eng mit der Erfahrung der Mutterschaft verbunden, sodass eine »natürliche« Beziehung zwischen Weiblichkeit, Mutterschaft und Erziehungsarbeit entsteht, wie Martine Reid hervorhebt: »Pour elle, il n'est pas de féminin sans cette singularité de nature biologique, celle de donner la vie, et, par voie de conséquence, d'élever, de nourrir, d'éduquer.«¹⁰⁵⁸ Während Rousseau die Erziehung in all ihren theoretischen Facetten in *Émile ou De l'éducation* beleuchtet, konzentriert sich Félicité de Genlis auf die praktische und alltägliche Anwendung von Erziehungsmethoden, wie ihr *Théâtre à l'usage des jeunes personnes* (1779–1785) veranschaulicht. Besonders ihre Komödien erfreuen sich in den Salons großer Beliebtheit und verhelfen Félicité de Genlis, die bisher vornehmlich als Harfenistin bekannt ist, zu einem Ruf als *femme d'esprit*.¹⁰⁵⁹ 1782 wird sie offiziell zum *gouverneur* der Kinder des Duc de Chartres – darunter der zukünftige König Louis-Philippe – ernannt, was für eine Frau eine noch nie dagewesene Ehre darstellt. Sie selbst besteht in Ermangelung einer adäquaten weiblichen Entsprechung auf die männliche Form des Titels, genau wie sie sich 1806 selbst als *homme de lettres* bezeichnet, um sich von dem zu dieser Zeit bereits pejorativen Begriff der *femme auteur* abzugrenzen.¹⁰⁶⁰ Ein zeitgenössischer Journalist verfasst im *Journal des Débats* daraufhin den spöttischen Artikel »Madame de Genlis est-elle bien une femme?«¹⁰⁶¹ Das Bestehen auf die männliche Form wirkt aus heutiger Sicht kaum fortschrittlich, kann vor dem Hintergrund des misogynen literarischen Felds des ausgehenden 18. Jahrhunderts jedoch als Zeichen ihres bemerkenswerten Selbstbewusstseins aufgefasst werden. Félicité de Genlis ist eine der wenigen Autorinnen ihrer Zeit, die ihren Anspruch auf einen Platz im Literaturbetrieb als Frau überhaupt geltend macht und dies auch schriftlich reflektiert.¹⁰⁶² Ihr zu Lebzeiten und bis heute

1056 Es handelt sich um die Pedalharfe, die eine Einstellung der Tonart ermöglicht und ab Mitte des 18. Jahrhunderts in Paris populär wird. Die Beliebtheit des Instruments in den Pariser Salons geht zum Großteil auf Georges-Adam Goepfert (1727–1809) zurück, der schließlich unter anderem Félicité de Genlis und Pierre-Augustin Caron de Beaumarchais im Harfenspiel unterrichtet, vgl. Adelson/Letzter 2008, S. 131.

1057 Siehe hierzu Adelson/Letzter 2008, S. 132.

1058 Vgl. Reid 2012, S. 270.

1059 Siehe Durozoir 1842–1862/16, S. 159.

1060 Vgl. ebd., S. 160; McDonald 2020, S. 751 und Louichon 2008, S. 169.

1061 Siehe Durozoir 1842–1862/16, S. 167.

1062 Siehe hierzu ihre »Réflexions préliminaires« in *De l'influence des femmes sur la littérature française*, Genlis 1811, S. iii–xxxv.

bekanntestes Werk *Adèle et Théodore ou Lettres sur l'éducation* erscheint 1782 und wird noch im selben Jahr in mehrere Sprachen übersetzt. Fünf Jahre später erscheint ihr Essai *La religion considérée comme l'unique base du bonheur et de la véritable philosophie*, in der sie die aufklärerische Philosophie und besonders den vermeintlich hochmütigen Ton ihrer Vertreter, allen voran Voltaire, kritisiert. Im Jahr vor der Ausrufung der Republik emigriert Félicité de Genlis 1791 nach England, von wo aus sie nach Belgien und Norddeutschland reist. Ihr Mann, der sich gegen den Tod des Königs ausgesprochen hat, wird 1793 guillotiniert. Während der Revolutionsjahre lebt sie von ihrer Feder und veröffentlicht nicht zuletzt aus diesem Grund eine beeindruckende Anzahl von Romanen, Novellen und praktischen Lehrbüchern.¹⁰⁶³ Während ihres Exils ist sie darauf bedacht, nicht den Royalisten zugeordnet zu werden und bezeichnet sich selbst als »émigrante jacobine«. ¹⁰⁶⁴ 1800 kehrt sie nach Paris zurück und erhält unter der Bedingung einer offiziellen Korrespondenz mit Bonaparte, der Schriftstellerinnen *per se* misstraut, eine Art Autoren-Residenz in der Bibliothèque de l' Arsenal, wo sie von 1802 bis 1811 einen eigenen Salon führt. In dieser Zeit wird sie darüber hinaus zur Schulinspektorin ihres Arrondissements ernannt, was ihrem Ruf im literarischen Feld nicht zugutekommt. Spätestens ab diesem Zeitpunkt haftet ihr das Bild der pedantischen Schulmeisterin an, das sich hartnäckig bis ins 20. Jahrhundert hält. Noch 1966 schreibt Alice Laborde etwa: »On éprouve [...], en lisant certains volumes, l'impression assez déplaisante d'être considéré comme un élève.«¹⁰⁶⁵ In den ersten Jahren des 19. Jahrhunderts widmet sich Félicité de Genlis neben ihren pädagogischen Schriften vor allem dem historischen (und sentimental) Roman, der zu dieser Zeit bereits sehr beliebt ist.¹⁰⁶⁶ Dies bringt sie angesichts ihrer Kritik an modernen »frivolen« Romanen und ihres Bestrebens, nicht als *femme auteur* wahrgenommen zu werden, in eine recht widersprüchliche Lage, wie Brigitte Louichon prägnant formuliert: »Se vouloir ›homme de lettres‹ et écrire des romans de femmes. Écrire et créer des univers fictionnels circonscrits, mais se penser toujours dans la polémique et le débat. Écrire des romans d'amour tout en affirmant leur nocivité.«¹⁰⁶⁷ Als ein Versuch, diesen Widerspruch zu umgehen, kann ihr 1800 erschienener Roman *Les mères rivales, ou la calomnie* angesehen werden. In der Geschichte wird leidenschaftliche Mutterliebe gezielt an die Stelle von erotischer Leidenschaft gesetzt. Félicité de Genlis' Idee hat beim Lesepublikum allerdings nur mäßigen Erfolg. Folgende Passage aus *Laure d'Estell*, in der sich die Protagonistin über die pedantische Mme Gercourt äußert, veranschaulicht dies: »J'avoue qu'elle est moins scrupu-

1063 Vgl. Reid 2008, S. 10.

1064 Didier 1977, S. 13.

1065 Laborde 1966, S. 232.

1066 Vgl. Louichon 2008, S. 170.

1067 Ebd., S. 171.

leuse pour les femmes de son âge: elle leur permet d'écrire, mais seulement sur l'éducation; l'amour maternel est l'unique amour dont elles doivent parler.«¹⁰⁶⁸ Dass Mme de Gercourt als Karikatur von Félicité de Genlis konzipiert ist, wird an dieser Stelle sehr deutlich. 1802 veröffentlicht Genlis einen kurzen Roman mit dem Titel *La femme auteur*, der aufgrund seiner im damaligen Kontext ungewöhnlichen Thematik in der Forschung vergleichsweise viel beachtet wird.¹⁰⁶⁹ Neben zahlreichen weiteren Romanen, Essais und Handbüchern¹⁰⁷⁰ veröffentlicht die Autorin 1811 *De l'influence des femmes sur la littérature française comme protectrice des lettres et comme auteurs ou précis de l'histoire des femmes françaises les plus célèbres* beim Verleger Maradan in Paris. Diese Schrift, die zugleich Essai und Lexikon ist, bringt ihr von vielen Seiten heftige Kritik ein. Dies lässt sich vor allem auf die Tatsache zurückführen, dass Genlis die gängigen Argumente, die im öffentlichen Diskurs gegen die schriftstellerische Tätigkeit von Frauen angeführt werden, entkräftet und etwa schreibt:

L'argument le moins profond, le plus vulgaire, mais le plus fort aux yeux de tout le monde, contre les femmes auteurs est celui-ci: que le goût d'écrire et le désir de la célébrité leur donnent du dédain pour la simplicité des devoirs domestiques: comme ces devoirs, dans une maison bien ordonnée, ne peuvent jamais prendre plus d'une heure par jour, cette objection est absolument nulle.¹⁰⁷¹

Sie fügt hinzu, man solle die Frauen besser schreiben lassen, wenn sie dafür nicht ins Theater gehen, dem Spiel verfallen oder »unnötige Besuche« abhalten und empfangen.¹⁰⁷² Im Anschluss an die »Réflexions préliminaires sur les femmes« stellt Genlis schreibende Frauen vom Mittelalter bis zu ihrer Gegenwart vor. *De l'influence des femmes sur la littérature française* wird mittlerweile als wichtiges Dokument in der Entwicklung der französischen Literaturgeschichtsschreibung gewürdigt.¹⁰⁷³ Während der Restaurationszeit bleibt Félicité de Genlis trotz ihres fortschreitenden Alters beeindruckend produktiv. Mit 79 Jahren veröffentlicht sie 1825 ihre *Mémoires* – in nicht weniger als zehn Bänden. Alles in allem ist sie eine Autorin mit ambivalenter Rezeption. »A travers la revue de presse consacrée à Madame de Genlis et à son œuvre, c'est un discours d'amour et de haine qui se lit«, wie Marie-Emmanuelle Plagnol-Diéval treffend festhält.¹⁰⁷⁴ Auch Anne Schroder unterstreicht diesbezüglich: »Stéphanie-Félicité de Genlis certainly

1068 Gay 1864, S. 82f.

1069 Siehe etwa Goldin 1999; Charles 2008; Mistacco 2008 und Lotterie 2010.

1070 Für eine Liste ihrer Romane und Erzählungen siehe Reid 2012, S. 264f. Sainte-Beuve unterstreicht in seinem Kommentar: »[...] il faudrait être bien osé pour prétendre les avoir tous lus«, siehe Sainte-Beuve 2014/3, S. 19.

1071 Genlis 1811, S. xxi.

1072 Ebd., S. xxii.

1073 Siehe etwa Bercegol 2016, S. 189–204 und Mistacco 2008, S. 97f.

1074 Plagnol-Diéval 2000, S. 89.

exemplified the general rule that an outspoken woman who challenged the dominant male intellectual establishment of the day could be simultaneously reviled and respected [...].¹⁰⁷⁵ Aufgrund ihrer umfassenden literarischen Produktion, ihrer selbstbewussten Positionierung im Literatur- und Kulturbetrieb ihrer Zeit und ihres bedeutenden Einflusses auf europäische Erziehungsdiskurse verdient sie, wie Martine Reid betont, neben Germaine de Staël und George Sand einen festen Platz in der französischen Literaturgeschichte.¹⁰⁷⁶

Mademoiselle de Clermont (1802)

Als *Mademoiselle de Clermont* zum ersten Mal publiziert wird, ist Félicité de Genlis bereits eine erfahrene Schriftstellerin von 56 Jahren. Der kurze Roman erscheint zunächst in der *Nouvelle bibliothèque des romans* und wird anschließend in die Sammlung *Contes moraux* aufgenommen. Der bisweilen als »nouvelle historique« bezeichnete Text ist unmittelbar nach seinem ersten Erscheinen sehr erfolgreich, was die fünf Neuauflagen bis 1843 belegen.¹⁰⁷⁷ In ihren *Mémoires* gibt Félicité de Genlis selbst Auskunft über den bedeutenden Ertrag, den ihr *Mademoiselle de Clermont* einbringt: »Après *Le Malencontreux*, je publiai deux nouvelles, et *Mademoiselle de Clermont*, dont le succès fut si extraordinaire que Maradan, de lui-même, eut l'honnêteté de me donner quatre mille francs au lieu de douze cents francs pour la *Bibliothèque des Romans*.«¹⁰⁷⁸ Die Autorin spricht hier wohlgerne von der »honnêteté« ihres Verlegers und nicht, wie zu erwarten wäre, von seiner »bonté« oder »générosité«. Erneut tritt ihre selbstbewusste Haltung in Bezug auf ihre literarische Tätigkeit zutage. *Mademoiselle de Clermont* wird in der Forschung gemeinhin als der beste Roman der Autorin angesehen, obschon *Adèle et Théodore* und *Les veillées du Château* zu Genlis' Lebzeiten sowohl in Frankreich als auch im Ausland bekannter sind.¹⁰⁷⁹ Mittlerweile ist *Mademoiselle de Clermont* als eins der wenigen Werke der Autorin in mehreren modernen Editionen verfügbar.¹⁰⁸⁰ Die neueste Ausgabe, die im Folgenden verwendet wird, erschien kürzlich bei Gallimard. *Mademoiselle de Clermont* ist ein kurzer Text, der am treffendsten als stark komprimierter Roman zu klassifizieren ist. Im Jahr 2000 widmet Judith Still *Mademoiselle de Clermont* zwei

1075 Schroder 1999, S. 376.

1076 Reid 2012, S. 272.

1077 Vgl. Durozoir 1842–1862/16, S. 171.

1078 Genlis 1825/5, S. 116. Selbst wenn Claude-François Maradan (1762–1823) im Verlagswesen zweimal bankrottgeht, ist er ein wichtiger Akteur des literarischen Felds seiner Zeit. Félicité de Genlis arbeitet nach der Revolution eng mit ihm zusammen, siehe Reid 2011, S. 43.

1079 Vgl. Louichon 2008, S. 171 und Didier 1977, S. 18.

1080 Etwa die 1977 bei R. Deforges erschienene, von Béatrice Didier herausgegebene Ausgabe oder die gemeinsame Edition von *Mademoiselle de Clermont* und Claire de Duras' *Édouard*, die mit einem Nachwort von Gérard Gengembre versehen ist und 1994 im Verlag Autrement erscheint.

Aufsätze, in denen sie intertextuelle Bezüge und besonders den Einfluss der *Nouvelle Héloïse* untersucht.¹⁰⁸¹ Darüber hinaus wird *Mademoiselle de Clermont* in Valeria de Gregorio Cirillos *Pratique et passion de l'écriture – Saggi su Madame de Genlis* (2003), Chantal Bertrand-Jennings *Un autre mal du siècle* (2005) und in Amélie Legrands *Des romancières sous la Restauration* (2018) näher betrachtet. Angesichts der Tatsache, dass *Mademoiselle de Clermont* gemeinhin als Genlis' sentimentales *chef-d'œuvre* angesehen wird, liegen alles in allem überraschend wenig Einzelanalysen vor. Aus vergleichender Perspektive wurde der Roman bisher nicht untersucht. Die Geschichte von *Mademoiselle de Clermont* wird von einer auktorialen, heterodiegetischen Erzählinstanz mit interner Fokalisierung auf die titelgebende Protagonistin erzählt. Die Handlung setzt mit einer kurzen, aber aussagekräftigen Beschreibung der zwanzigjährigen Mademoiselle Louise de Clermont ein, die in die noble Gesellschaft eines zeitlos wirkenden *Ancien Régime* eingeführt wird, das von der Revolution nichts weiß. Da ihre Eltern gestorben sind, ist ihr großer Bruder ihr Vormund. Er holt sie zu sich nach Chantilly, wo sie sich beim abendlichen Vorlesezyklus in den älteren und sehr ernstesten Duc de Melun verliebt, der ihre Vorliebe für Romane kritisiert und dem höfischen Amüsement überhaupt den Rücken kehrt. Um ihn von der Ernsthaftigkeit ihrer Gefühle zu überzeugen, verspricht sie, ein Jahr lang nicht zu tanzen und verlässt über sechs Wochen nicht ihr Zimmer. Der Duc de Melun verliebt sich nun ebenfalls leidenschaftlich in Mademoiselle de Clermont. Er ist sich seiner minderwertigen Stellung am Hof jedoch nur allzu bewusst und beschließt, Chantilly aus Pflichtgefühl zu verlassen. Mademoiselle de Clermont gibt ihre Liebe jedoch nicht kampflos auf. Schließlich heiraten die beiden heimlich in der anliegenden Molkerei und das Glück scheint ihnen hold. Eine Woche darauf wird der Duc de Melun allerdings bei der Hirschjagd verletzt. Anstatt zu seinem Krankenbett zu eilen, muss Mademoiselle de Clermont eine Feier zu Ehren des Königs über sich ergehen lassen. Ihr Bruder gibt ihr falsche Auskunft über den Gesundheitszustand ihres Geliebten, der schließlich stirbt, ohne sie noch einmal gesehen zu haben.

3.1.1.2. Charlotte von Ahlefeld und *Marie Müller* (1799)

Da Charlotte von Ahlefeld in dieser Arbeit bereits präsentiert wurde, wird das Augenmerk an dieser Stelle direkt auf ihren zweiten Roman *Marie Müller* gerichtet. Er wird 1799 anonym im Verlag von Johann Friedrich Unger in Berlin herausgegeben.¹⁰⁸² 1814 erscheint eine Neuauflage unter ihrem tatsächlichen

1081 Still 2000a, S. 331–347 und Still 2000b, S. 7–11.

1082 Auch Ungers Ehefrau, Friederike Helene Unger ist schriftstellerisch tätig. Ihr berühmtester Roman *Julchen Grünthal* erscheint anonym 1784 im gleichen Verlag und löst eine höchst

Namen in Schleswig bei Koch.¹⁰⁸³ Dies deutet auf den großen Erfolg hin, den Marie Müller zu Beginn des 19. Jahrhunderts beim Lesepublikum hat. Auch der anschließend häufig benutzte Werbetitel »von der Verfasserin der Marie Müller« weist auf die Beliebtheit des Romans hin. 1802 wird der Roman von Carl Ferdinand Degen ins Dänische übersetzt. Wie bei *Mademoiselle de Clermont* liegt eine auktoriale, heterodiegetische Erzählinstanz vor, die die Geschichte der Protagonistin Marie Müller mit interner Fokalisierung auf die Figuren erzählt. Marie Müller ist eine junge schöne Bürgerstochter, die allein mit ihrem Vater aufwächst. Sie ist ihrem Cousin Ludwig versprochen, für den sie jedoch lediglich lauwarmer Gefühle der Freundschaft hegt. In Ludwigs Abwesenheit trifft sie auf den Grafen Carl von Wodmar, in den sie sich direkt unsterblich verliebt. Auch der Graf empfindet eine starke Zuneigung zur bürgerlichen Marie. Er ist allerdings nicht bereit, seine günstige Vermählung mit der reichen Adligen Josephine für Marie aufzugeben. Marie kehrt sich mit gebrochenem Herzen und beleidigtem Stolz tugendhaft von ihm ab, als er ihr anbietet, seine Geliebte zu werden. Josephine wiederum ist ihrerseits in den bürgerlichen Sohn ihrer Hauslehrerin verliebt, entsagt ihm aber aus Pflichtgefühl gegenüber ihren Eltern. Josephine und Wodmar heiraten. Diese Neuigkeit verbirgt Wodmar vor Marie, als er sie schließlich wieder aufsucht und ihr nun doch eine offizielle Heirat in Aussicht stellt. Der Graf konstruiert sich auf diese Weise ein Doppelleben zwischen Marie und Josephine, die beide nichts davon ahnen. Eines Tages kommt Wodmars Betrug ans Licht. Marie verlässt umgehend den Landsitz und beginnt ein neues Leben in einem umliegenden Dorf. Dort trifft sie auf einen jungen Förster, der kein anderer ist als ihr ehemaliger Verlobter Ludwig. Sie heiraten und leben noch kurze Zeit zusammen, doch Marie kann Wodmar nicht vergessen und stirbt, indem sie ihm in einem letzten Brief vergibt. Er versucht vergebens, seine Beziehung zu Josephine zu retten. Diese lässt sich jedoch von ihm scheiden und sieht ihn nie wieder.

3.1.2. Analyse

3.1.2.1. Liebe und Politik

Mademoiselle de Clermont beginnt mit einem dezidierten »non«. Direkt im ersten Satz wird mit diesem Nein das spätestens seit Bernardin de Saint-Pierres Erfolgsroman *Paul et Virginie* (1788) verbreitete Klischee dementiert, Liebe

werbetaugliche Spekulationswelle bezüglich der Identität des Autors aus. Von ihrer jahrelangen inoffiziellen Mitarbeit im Unger Verlag ist auszugehen, siehe Schieth 1987, S. 97–101.

1083 Schindel 1823/1, S. 6.

entfalte sich am stärksten in ländlicher Abgelegenheit unter einem einfachen Strohdach.¹⁰⁸⁴ Ganz im Gegenteil besteht die Erzählinstanz darauf, dass Liebe vor allem im Glanz und Lärm der prunkvollen höfischen Gesellschaft floriert und die »passions factices« aus Stolz und Einbildung ihre Wirkungsmacht bedeutend erweitern.¹⁰⁸⁵ Diese Überzeugung ist um die Jahrhundertwende besonders in Frankreich nichts Ungewöhnliches. Im *Génie du christianisme* (1802) behauptet Chateaubriand etwa, leidenschaftliche Verliebtheit sei für den hart arbeitenden, niederen Handwerker oder Bauer ein unbekannter Gemütszustand und existiere überhaupt nur in jenen Ständen, in denen Müßiggang herrsche.¹⁰⁸⁶ Félicité de Genlis' einleitende Worte in *Mademoiselle de Clermont* folgen einem ähnlichen Gedankengang, wie Brigitte Louichon hervorhebt.¹⁰⁸⁷ Anhand der ersten Sätze des kurzen Romans wird bereits deutlich, auf welche erzählte Welt Leserinnen und Leser sich einzustellen haben: das *Ancien Régime*, in dem die Revolution nie stattfinden wird. Michel Delon merkt bezüglich Félicité de Genlis historisch-sentimentaler Romane treffend an: »Mme de Genlis tente d'oublier la Révolution et de renouer avec la tradition aristocratique [...]«¹⁰⁸⁸ In anderen Worten suggeriert *Mademoiselle de Clermont* den Leserinnen und Lesern, die von den Unruhen der Revolution noch direkt betroffen sind, direkt zu Beginn des Romans eine heile Welt im Schloss Chantilly, das im Laufe des 19. Jahrhunderts vor allem mit den Luxusgütern Schlagsahne und Spitze assoziiert wird.¹⁰⁸⁹ Talleyrands legendär gewordener Ausruf »Qui n'a pas vécu avant 1789 ne connaît pas la douceur de vivre« scheint im Unterton der ersten Zeilen in *Mademoiselle de Clermont* mitzuschwingen.¹⁰⁹⁰ Die »douceur de vivre« wird in diesem Fall jedoch schnell mit einem »charme mélancolique« überzogen, mittels dessen die Erzählinstanz den traurigen Bericht über die unglücklichen Liebenden ankündigt. In ostentativer Bescheidenheitspose fügt die Erzählinstanz hinzu: »Je laisse à d'autres la gloire de briller par des fictions ingénieuses, je ne veux intéresser que par la vérité; si j'y parviens, je m'en applaudirai: plaire en n'offrant que des tableaux touchants et fidèles, c'est instruire.«¹⁰⁹¹ Interessanterweise wird die Bescheidenheitsbekundung hier mit dem Topos des *placere et docere* verknüpft, sodass direkt klar wird, dass dieser kurze Roman nicht in erster Linie der Unterhaltung, sondern vor allem der Belehrung dienen soll. Der Text beginnt

1084 Béatrice Didier erkennt hier eine »pointe lancée contre tous ces émules de *La Nouvelle Héloïse*«, siehe Didier 1977, S. 23.

1085 Genlis 2021, S. 9f.

1086 Siehe Chateaubriand 1978, S. 689.

1087 Vgl. Louichon 2008, S. 172.

1088 Delon 2006, S. 686. Vgl. auch Didier 1977, S. 21 und Zimmermann 1999b, S. 45f.

1089 Siehe den entsprechenden Eintrag im Centre National de Ressources Textuelles et Lexicales, URL 6 a).

1090 Zitiert aus Taine 1902/1, S. 196.

1091 Genlis 2021, S. 11.

folglich mit einem didaktischen Anspruch sowie mit einem rückwärtsgewandten, nostalgischen Blick auf eine unwiederbringlich vergangene Ära. Ein ganz anderer Eindruck wird auf den ersten Seiten von Charlotte von Ahlefelds zweitem Roman *Marie Müller* hervorgerufen. Hier wird ohne Umschweife das Bild der Bürgers-tochter Marie gezeichnet, die schön und jung ist und das häusliche Leben liebt. Der Kontrast zwischen ihrer beschaulichen Welt und Schloss Chantilly könnte nicht größer sein:

Chantilly est le plus beau lieu de la nature; il offre à la fois tout ce que la vanité peut désirer de magnificence, et tout ce qu'une âme sensible peut aimer de champêtre et de solitaire. L'ambitieux y voit partout l'empreinte de la grandeur; le guerrier s'y rappelle les exploits d'un héros; où peut-on mieux rêver la gloire que dans les bosquets de Chantilly?¹⁰⁹²

Am Abend führt er [Ludwig] seine Geliebte ins Freye, und besuchte mit ihr die hohe Eiche, unter der er sie wiederfand. [...] schweigend und voll sanfter Wehmuth folgte Marie den grünen Spuren des Weges [...]. Das volle, glühende Abendroth goß selbst auf die östlichen Wolken seinen reizenden Purpur aus, – die Abendglocke tönte melodisch durch die stille Luft [...].¹⁰⁹³

Gleiches gilt für die Protagonistinnen. Der eklatante Unterschied wird bereits auf den ersten Seiten deutlich sichtbar, wenn es jeweils heißt:

Mademoiselle de Clermont reçut de la nature et de la fortune tous les dons et tous les biens qu'on envie; une naissance royale, une beauté parfaite, un esprit fin et délicat, une âme sensible [...]. Ce fut à peu près dans ce temps que mademoiselle de Clermont parut à Chantilly pour la première fois. [...] elle y fixa tous les yeux, et sut bientôt obtenir tous les suffrages.¹⁰⁹⁴

In einer glücklichen Verborgenheit gingen ihre Tage vorüber; – unbekannt mit der Welt und ihren verführerischen Freuden, hatte sich Marie freilich jenen feinen Ton höherer Stände nicht erworben, der den Geist fesselt, aber in ihrem ganzen Wesen herrschte mit zauberischer Allmacht jene reine Innigkeit der unverdorbenen, und doch gebildeten Natur, die unwiderstehlich zum Herzen dringt.¹⁰⁹⁵

Was beide Protagonistinnen jedoch bereits zu Beginn aneinander annähert, ist die Abwesenheit ihrer Mütter oder überhaupt weiblicher Bezugspersonen. Mademoiselle de Clermont wächst unter der Vormundschaft ihres großen Bruders, *prince de sang* und Minister unter Louis XV auf und Marie wird von ihrem bürgerlichen Vater erzogen. In diesem Punkt entsprechen beide Texte der typischen sentimentalischen Poetik, wie sie zuvor erläutert wurde. Dieses Detail ist ausschlaggebend, weil beide männlichen Vormünder die gesellschaftliche

1092 Ebd., S. 13.

1093 Ahlefeld 1799, S. 358.

1094 Genlis 2021, S. 11f.

1095 Ahlefeld 1799, S. 2.

Schicht repräsentieren, gegen die sich die Protagonistinnen indirekt auflehnen, indem sie sich in nicht-standesgemäße Männer verlieben. Die Klassenfrage ist in beiden Romanen der Dreh- und Angelpunkt der Handlung. Die reine Liebesgeschichte gerät darüber nahezu in den Hintergrund, sodass Béatrice Didier die Protagonisten in Genlis' Roman gar mit »exquises marionnettes« vergleicht.¹⁰⁹⁶ Mademoiselle de Clermont verliebt sich in einen Herzog, der ihrem hohen Prinzessinnenstatus nicht entspricht, während Marie Müllers Herz für einen höhergestellten Grafen entflammt. Noch bevor Marie und der Graf sich körperlich nahekommen, kommentiert die Erzählstimme hierzu:

Es macht uns nicht immer glücklich, wenn uns klar ist, was wir fühlen. Mariens Nachdenken über sich selbst führte die erste dunkle Stunde ihres Lebens herbe. [...] Die reichen Fräulein sind doch glücklich, dachte sie oft, wenn sie allein war, und Er ihre Gedanken belebte. Sie dürfen ihn anhören, wenn er von Liebe spricht, sie dürfen hoffen! Aber ich – – –.¹⁰⁹⁷

Schnell wird Marie klar, dass ihre Vorliebe für den Grafen ein Vergehen gegenüber ihrem Verlobten Ludwig und ihrem Vater ist. Als der Graf sie schließlich küsst – in diesem Punkt geht es in Charlotte von Ahlefelds Roman vergleichsweise schnell zur Sache – kann sie sich dem Taumel ihrer Gefühle aber nicht entziehen: »Eine neue Welt lag vor ihr, geschmückt mit allen Farben des Lichts, und breitete eine rosenfarbene lächelnde Zukunft vor ihr aus.«¹⁰⁹⁸ Erst als der Graf sie verlassen hat und sie allein im Garten zurückbleibt, bricht die Realität über sie herein: »Ach ich bin verloren! rief sie aus: – der goldne Frieden meines Gemüths, alle Freuden meines Lebens sind hin, denn nie wird er mein seyn. Sein Stand, sein Reichthum trennen ihn von mir auf ewig.«¹⁰⁹⁹ In *Mademoiselle de Clermont* findet das erste *tête-à-tête* der Liebenden hingegen ohne Körperkontakt, aber mit vielen Tränen und einem verdächtigen Beben der jungen Protagonistin statt. Die Liebenden müssen sich angesichts ihrer Körpersprache weiter nichts sagen und begnügen sich mit dem jeweiligen Schwur »*Pour toujours!*« und »*jusqu'au tombeau!*«. ¹¹⁰⁰ Ähnlich wie Marie macht sich Mademoiselle de Clermont im ersten Moment nach der Liebeserklärung über die Zukunft keine Gedanken: »Quels projets formait mademoiselle de Clermont? Aucun. Animée d'une seule pensée, elle se répétait: Il m'aime, il me l'a dit! [...] Des obstacles, en existait-il?«¹¹⁰¹ Die verbotene Liebe erscheint dem heutigen Lesepublikum in *Mademoiselle de Clermont* ohne Zweifel zunächst weniger problematisch als in *Marie Müller*. Es

1096 Didier 1977, S. 31.

1097 Ahlefeld 1799, S. 30f.

1098 Ebd., S. 39.

1099 Ebd., S. 40.

1100 Genlis 2021, S. 39.

1101 Ebd.

entsteht unweigerlich der Eindruck, der Duc de Melun sei als Herzog und guter Freund des Bruders von Mademoiselle de Clermont letztlich eine akzeptable Partie, wäre nicht eben jener Bruder mit einer »négociation« beschäftigt, deren Ziel die Vermählung Mademoiselle de Clermonts mit einem *prince de sang* ist.¹¹⁰² Judith Still hebt darüber hinaus hervor, dass sich Mademoiselle de Clermonts Regelverstoß nicht direkt gegen ihre Eltern, sondern lediglich gegen ihren Bruder richtet und hält diesbezüglich im Vergleich zu *La Nouvelle Héloïse* fest: »For Genlis, this enables a feminine revolt which is less morally and socially disturbing than the one in Rousseau's best-seller.«¹¹⁰³ Hierzu muss jedoch angemerkt werden, dass Mademoiselle de Clermont das Wort in der Nacht ihrer heimlichen Vermählung doch direkt an ihren verstorbenen Vater richtet, um ihren Entschluss vor *ihm* zu rechtfertigen: » – Ô mon père [...] si tu vivais, je sacrifierais tout à ta volonté révéérée... Cependant, ma témérité ne souille point le sang que tu m'as transmis. Je descends, il est vrai, du rang où je suis placée, mais je ne m'abaisse point...«¹¹⁰⁴ Sie betont im Folgenden die Tugendhaftigkeit ihres Geliebten, die für sie wichtiger ist als jeder soziale Rang. Der Duc de Melun ist als ernster, aber sensibler und gerechter Mann eindeutig Sympathieträger und entspricht der zuvor beschriebenen Figurenfunktion des Auslösers des Dilemmas im positiven Sinne. Als er sich der Zuneigung von Mademoiselle de Clermont gewiss ist, reist er aus Pflichtgefühl unverzüglich unter einem erfundenen Vorwand ab: »[Il] s'arracha de Chantilly avec autant de peine que de courage.«¹¹⁰⁵ Sein Ausweichen überzeugt Mademoiselle de Clermont – sowie das damalige Lesepublikum – noch mehr von seinem Charakter.¹¹⁰⁶ Aus heutiger Sicht mag sich angesichts dieser Aspekte die Frage stellen, warum Mademoiselle de Clermonts Gefühle für den Duc überhaupt ein derartiges Dilemma darstellen. Sie selbst ruft gegenüber ihrem Geliebten aus: »[...] l'âge et le rang de mon frère ne lui donnent sur moi qu'une autorité de convention, la nature m'a fait son égale... Je puis disposer de moi-même...«¹¹⁰⁷ Die Antwort ergibt sich aus dem sehr strengen Verhaltenscodex der höfischen Gesellschaft. Mademoiselle de Clermont kann eben *nicht* selbst über ihre Heirat entscheiden und ist auf die Einwilligung ihres Vormundes und letztlich des Königs angewiesen. Sehr anschaulich werden Aufbau und Funktionsweise der höfischen Gesellschaft von Norbert Elias erläutert. Er schreibt etwa:

1102 Vgl. ebd., S. 40.

1103 Still 2000b, S. 7.

1104 Genlis 2021, S. 66f.

1105 Ebd., S. 34.

1106 Vgl. ebd., S. 35.

1107 Ebd., S. 62.

Jemand, der nicht seinem Rang gemäß auftreten kann, verliert den Respekt seiner Gesellschaft. Er bleibt in dem ständigen Wettrennen um Status- und Prestigechancen hinter den Konkurrenten zurück und läuft Gefahr, ruiniert beiseite stehen und aus dem Verkehrskreis seiner Rang- und Statusgruppe ausscheiden zu müssen.¹¹⁰⁸

Die Heirat ist das offensichtlichste Statussymbol und betrifft keineswegs nur Braut und Bräutigam, sondern die jeweiligen Familien in ihrer Gesamtheit. Mademoiselle de Clermonts Heirat beeinflusst direkt die weitere Laufbahn ihres Bruders am Hof. Eine Ehe fällt in der höfischen Gesellschaft letztlich unter die Kategorie dessen, was Elias als »repräsentativen Konsum« bezeichnet.¹¹⁰⁹ Er präzisiert hierzu:

Man braucht die Werthaltungen höfischer Menschen nicht zu teilen, um zu verstehen, dass sie zu den Zwängen ihres gesellschaftlichen Daseins gehörten und dass es für die meisten der zugehörigen Menschen schwer, wenn nicht unmöglich war, aus der Konkurrenz um die gesellschaftlich für wert gehaltenen Chancen herauszutreten. Es war in der höfischen Gesellschaft für einen Herzog sinnvoll, ein Herzog, für einen Grafen, ein Graf, und für jeden höfisch Privilegierten, ein Privilegiertes zu sein.¹¹¹⁰

Jeder Verlust einer privilegierten Stellung bedroht den Wert, den Sinn und die Bedeutung des höfischen Gesellschaftssystems. Die jeweilige Distanzierung gegenüber den niedrigeren bzw. den höheren Rängen wird folglich zum Selbstzweck.¹¹¹¹ Für eheliche Intimität ist in der höfischen Gesellschaft ohnehin kein Raum, wie Hippolyte Taine hervorhebt: »Dans un salon, la femme dont un homme s'occupe le moins, c'est la sienne [...]; c'est pourquoi, en un temps où l'on ne vit que pour le monde et dans le monde, il n'y a pas place pour l'intimité conjugale.«¹¹¹² Die Ehe am Hof ist ein repräsentativer Akt, der die bestehende soziale Ordnung stabilisiert. Vor diesem Hintergrund ist Mademoiselle de Clermonts heimliche Heirat tatsächlich als verwegene Rebellion anzusehen, mit der sie nicht nur ihre eigene Stellung, sondern auch die ihres Bruders aufs Spiel setzt. Als sie ihm schließlich von ihrer heimlichen Hochzeit erzählt, reagiert er dementsprechend entsetzt. Er hält seine Schwester, die nach dem Jagdunfall des Duces außer sich vor Angst ist, mit einem vagen Versprechen hin und fordert sie auf, sich im Salon zu zeigen und dem König zu gefallen. Angesichts dieses Zwanges beklagt Mademoiselle de Clermont ihren hohen Rang:

1108 Elias 1999, S. 103.

1109 Ebd., S. 111.

1110 Ebd., S. 117.

1111 Vgl. ebd., S. 154.

1112 Taine 1902/1, S. 204f.

[...] je ne suis qu'une vile esclave, jouet éternel d'une odieuse représentation...[...] Ce rang envié n'est qu'un rôle fatigant ou barbare qui nous impose jusqu'au tombeau les plus douloureux sacrifices, et la loi honteuse d'une constante dissimulation!¹¹¹³

Auf diese Weise wird zunächst die Überzeugung geweckt, Félicité de Genlis würde am Ende des kurzen Romans *gegen* die strengen Verhaltensregeln und Standesgrenzen der höfischen Gesellschaft Stellung beziehen. Es muss jedoch beachtet werden, dass der Unfalltod des Duc de Melun diesen Eindruck letztlich revidiert, wie Amélie Legrand unterstreicht:

La mort accidentelle de l'amant apparaît finalement comme un châtement destiné à punir l'héroïne d'avoir bravé les convenances et la hiérarchie sociale en l'épousant secrètement. Elle renforce le poids du déterminisme social et la nécessité d'obéir aux devoirs que la naissance trace.¹¹¹⁴

Die geheime Heirat, die wohlgermerkt unter dem anfangs erwähnten Strohdach stattfindet, erscheint letztlich absurd, da der Tod des Ducs in der Logik der Erzählung ihre direkte Folge ist. So bittet Mademoiselle de Clermont ihren Geliebten auf dem Weg der Jagd aus ihrer Kutsche heraus darum, sich von ihr zu entfernen, damit niemand Verdacht schöpft. Auf diese Weise schickt sie ihn in Genlis' Fiktion unbeabsichtigt selbst in den Tod. Die heimliche Heirat führt zum Zerwürfnis zwischen Mademoiselle de Clermont und ihrem einzigen Vormund, was in gewisser Weise Mademoiselle de Clermonts gesellschaftlichen Tod bedeutet. Die Absurdität der Hochzeit wird auch durch die Beschreibung der Zeremonie selbst heraufbeschworen: »Deux domestiques [...] servirent de témoins, et tinrent *le poêle* sur la tête des deux époux...Ce fut ainsi que se maria, dans l'enceinte du palais somptueux de Chantilly, la petite-fille de tant de rois, et la plus belle princesse de l'Europe...«¹¹¹⁵ Dass die Diener als Trauzeugen fungieren und den Liebenden in der bescheidenen Molkerei das *velatio nuptialis*¹¹¹⁶ halten, bildet einen grotesken Kontrast zur Anmerkung des anliegenden prächtigen Palastes und der noblen Abstammung der schönsten Prinzessin Europas. In Verbindung mit den Auslassungspunkten wirkt die zitierte Passage wie ein resignierter Kommentar der Erzählinstanz, die ihren Vorbehalt gegenüber dieser heimlichen Hochzeit kaum verhehlt. Dass Félicité de Genlis' Nostalgie für das *Ancien Régime* in ihrem Werk nachklingt, ist weder eine Überraschung noch ein

1113 Genlis 2021, S. 73. Siehe auch ebd., S. 45f.

1114 Legrand 2018, S. 377.

1115 Genlis 2021, S. 68.

1116 »Le mariage au poêle« oder »velatio nuptialis« bezeichnet einen christlichen Hochzeitsritus, bei dem die Trauzeugen während der Vermählung ein rechteckiges weißes Tuch über dem knienden Paar halten. Der frz. Ausdruck »poêle« leitet sich vom lat. »pallium« ab, siehe den entsprechenden Eintrag im Centre National de Ressources Textuelles et Lexicales, URL 6 b). Ein anschauliches Beispiel ist die Vermählung des Duc de Bourbon mit Mademoiselle de Nantes am 24. Juli 1685, siehe URL 7.

Geheimnis. In der 1815 verfassten Vorrede zu ihrem historischen Roman *Mademoiselle de La Fayette* (1813) schreibt sie etwa:

[...] j'ai placé dans cet ouvrage tous les traits d'intrépidité, de patriotisme, de dévouement pour le souverain que j'ai pu recueillir [...]. Je ne prétends point présenter ces actions comme des modèles parfaits: depuis treize ans elles ont été surpassées; mais je les rappelle comme des souvenirs glorieux pour la patrie. [...] Je ne suis sûre que de mes sentiments: on trouvera, j'ose m'en flatter, que cet ouvrage est celui d'une bonne Française, je ne désire pas d'autre éloge.¹¹¹⁷

Über zehn Jahre zuvor zeigt *Mademoiselle de Clermont* bereits die Unmöglichkeit auf, eine glückliche Beziehung jenseits der herrschenden gesellschaftlichen Normen zu führen. Diese Grundaussage wird interessanterweise auch in *Marie Müller* suggeriert, selbst wenn der Ausgangspunkt hier der Gegenpol zur aristokratischen Ordnung, d.h. das Bürgertum ist. So wie *Mademoiselle de Clermont* dafür »bestraft« wird, dass sie ihre privilegierte Stellung am Hof riskiert, muss Marie am Ende dafür büßen, dass sie ihren Platz in der bürgerlichen Gesellschaft aufgibt und sich von Graf Wodmar verführen und betrügen lässt. Die Erzählinstanz lässt keinen Zweifel darüber aufkommen, dass Mariés Leben ohne Graf Wodmar besser wäre: »Marie wäre dann glücklich mit ihrem Ludwig, wenn auch nicht durch eine leidenschaftliche Liebe, doch durch gegenseitige Achtung und Gleichheit ihrer Verhältnisse geworden, und der Staat hätte eine nützliche, bürgerliche Familie mehr gehabt.«¹¹¹⁸ Besonders interessant ist der letzte Teil des Satzes, der klar aufzeigt, worauf der Schwerpunkt gelegt wird, nämlich auf das Wohl des Staates und die Nützlichkeit seiner Bürger. Die affektiven, schicksalhaften Seelenregungen der Protagonisten treten ganz offensichtlich hinter dem zurück, was am treffendsten als »bürgerliche Öffentlichkeitsarbeit« Charlotte von Ahlefelds bezeichnet werden kann. Dies wird auch durch die Passage bekräftigt, in der Marie von einem rechtschaffenden Krämer aufgenommen wird, nachdem sie vor Graf Wodmar die Flucht ergriffen hat. Der Krämer erzählt ihr seine Lebensgeschichte, die zur Präsentation eines bürgerlichen Musterbeispiels wird. Nachdem er sich ein baufälliges Haus in einem beschaulichen Dorf erworben und zurecht gemacht hat, heiratet er seine Jugendliebe Liese, die zwar nicht schön, aber tüchtig ist.¹¹¹⁹ Marie ist am Boden zerstört und seufzt: »Er blieb bei seinem Stande [...] und strebte nicht nach einem höhern! O warum verleitete mich die Liebe, den meinigen zu vergessen?«¹¹²⁰ Im Gegensatz zum einfachen aber redlichen Krämer wird Graf Wodmar als schwacher und verwöhnter Egoist beschrieben, der durch jene »Hofschmeidig-

1117 Genlis 1815/1, S. v.

1118 Ahlefeld 1799, S. 232f.

1119 Ebd., S. 301f.

1120 Ebd., S. 302.

keit« und »Politur« verdorben ist, die gefährlich für den »stillen Biedersinn des redlichen Bürgers« ist.¹¹²¹ Noch deutlicher könnte der Roman kaum Position gegen die aristokratische Gesellschaftsschicht und für das Bürgertum beziehen, in dem sich bereits Elemente des Biedermeiers abzeichnen. Graf Wodmar wird im Laufe der Erzählung immer mehr zum Repräsentanten dessen, was heute als »toxische Maskulinität« bezeichnet werden könnte. So nutzt er nicht nur Marias und Josephines Naivität für sich aus, sondern ist auch noch derartig von seinem Verlangen geblendet, dass er an ihrem jeweiligen Kummer Gefallen findet. Als Josephine ihn etwa um Geduld und Nachsicht bittet, reagiert er zunächst gereizt, wird aber durch ihre Schönheit abgelenkt:

Aber sie war so schön, mitten in ihrem Kummer, daß er mit einem grausamen Vergnügen sie lange betrachtete. Er sah an ihr nur die Anmuth, nicht die Bitterkeit ihrer Thränen, – nicht die Seufzer ihres Schmerzes, nur den schwellenden Busen, den sie hoben; und so sehr er auch Willens war, ihr seine gereizte Empfindlichkeit unverhüllt zu zeigen, so konnte er doch ihrer Schönheit [...] nicht widerstehn, und eine glühende Umarmung war seine einzige Antwort.¹¹²²

Gegenüber Marie gibt Wodmar offen zu, dass er über ihren Stand gleichgültig hinwegsieht, bevor er sie kennenlernte.¹¹²³ Heuchlerisch tut er so, als sei nun er von dem »seelenlosen Einerley des Hofes« und dem »geräuschvollen Leben« gelangweilt und würde die Verhältnisse bedauern, die ihn von ihr trennen.¹¹²⁴ Auf die hohe Mitgift von Josephine will er aber in Wahrheit genauso wenig verzichten wie auf seinen Grafentitel, was er Marie unter dem Vorwand der »Vorurtheile« und »tausenderlei Rücksichten« in einem Brief zu verstehen gibt.¹¹²⁵ Da Marie das Angebot, seine Geliebte zu werden, beleidigt abschlägt, sieht sich Wodmar gezwungen, sie anzulügen um von ihr zu bekommen, was er begehrt. »Seine Leidenschaften waren heftig [...] – um sie zu befriedigen, opferte er ihnen alles auf.«¹¹²⁶ Er schlägt Marie eine heimliche Hochzeit vor, die in ihrer Falschheit und Ungültigkeit die perverse Umkehrung der heimlichen Hochzeit in *Mademoiselle de Clermont* bildet. Als Graf Wodmar Marie nach dem Tod ihres Vaters bei ihrer Tante findet, ist er von ihrer tiefen Trauer und Melancholie unendlich angezogen. Die Erhabenheit ihrer Seele bildet einen scharfen Kontrast zu seiner Niederträchtigkeit: »In ihrer Haltung lag ein Adel, eine Würde, die den Grafen noch mehr entflammte, dessen Innres alle Begierden mit dreifacher Macht durchschauerten, die das reizende Mädchen jemals in ihm erweckt hatte.«¹¹²⁷ Er ver-

1121 Ebd., S. 25f.

1122 Ebd., S. 188f.

1123 Ebd., S. 35.

1124 Ebd.

1125 Ebd., S. 57.

1126 Ebd., S. 45.

1127 Ebd., S. 199.

spricht, seine Verbindung mit Marie nach dem Tod seines Vaters öffentlich zu machen und bringt sie auf ein abgelegenes Gut. Um sein Gewissen zu beruhigen, sagt er sich: »Es ist wahr, ich hintergehe Marien, aber nur um sie glücklich zu machen.«¹¹²⁸ Unweigerlich denkt das zeitgenössische Lesepublikum bei derartigen Beispielen von Wodmars verwerflichem Charakter an den berühmten Unhold Robert Lovelace aus Richardsons *Clarissa* (1748), während Marie an die arme und tugendhafte Protagonistin aus *Pamela; or, virtue rewarded* (1740) erinnert. Die Kritik an der aristokratischen Standesordnung wird auch durch die Geschichte Josephines untermauert. Anstatt dass sie mit ihrer wahren Liebe – dem bürgerlichen, sensiblen und kunstbegabten August – glücklich wird, muss sie den eitlen und egoistischen Grafen heiraten. Sie erfüllt die Rolle der sentimentalischen Märtyrerin vollkommen und entsagt August aus Pflichtgefühl: »Die Pflichten eines Kindes gegen seine Eltern sind das heiligste in der Natur, und wehe dem, der sie nicht erfüllt. – Nein, ich werde nie ungehorsam seyn!«¹¹²⁹ August reagiert auf ihre Entscheidung beleidigt und unterstellt Josephine Gefallsucht. In Analogie zu Marie bedauert Josephine ihren Stand, jedoch von der anderen Seite her: »Ach, warum bin ich nicht die Tochter eines armen Geistlichen geworden, seufzte sie. Er wäre dann mein, und in stiller Häuslichkeit verlebte ich meine Tage in den Armen der Liebe.«¹¹³⁰ Als letzte Möglichkeit, ihren Wunsch zu erfüllen, wagt sie ein Geständnis gegenüber ihrer Mutter, doch diese weist sie entrüstet zurück: »Elende, Verworfene! [...] Du hast den Muth, den Wunsch einer Mesalliance zu nähren, und ihn sogar, – was alle menschliche Vorstellung übertrifft, – zu äußern?«¹¹³¹ Ostentativ empathisch kommentiert die Erzählinstanz: »Die arme Josephine!«¹¹³² Wäre sie nicht den Standesregeln unterworfen, hätte sie ihr Liebesglück mit August in »stiller Häuslichkeit« ausleben können. Ihre aristokratische Mutter erweist sich als herzlos und gierig, während ihre bürgerliche Gouvernante, die Mutter von August, ihr Verständnis und Wärme entgegenbringt. Sowohl in *Marie Müller* als auch in *Mademoiselle de Clermont* lässt sich alles in allem beobachten, dass sentimentale Codes aufgegriffen werden, um die jeweilige politische Botschaft bezüglich der Ständegesellschaft zu übermitteln und gleichzeitig den Erwartungshorizont des Lesepublikums zu erfüllen. Obschon sich beide Romane hinsichtlich ihrer soziopolitischen Gewichtung unterscheiden, weisen sie somit eine ähnliche Funktionsweise auf. Sie machen den sentimentalischen Roman zu einer politischen Angelegenheit und

1128 Ebd., S. 209.

1129 Ebd., S. 99.

1130 Ebd., S. 109.

1131 Ebd., S. 176.

1132 Ebd., S. 178.

ebnen den Weg für die Verbreitung dessen, was Margaret Cohen als »sentimental social form« bezeichnet.¹¹³³

3.1.2.2. Romane und Romankritik

1813 verfasst Félicité de Genlis den Roman *Mademoiselle de La Fayette* und fügt dem Text zwei Jahre darauf die bereits erwähnte Vorrede hinzu. Die *Préface* ist nur wenige Seiten lang, hinsichtlich der poetologischen Überzeugungen der erfahrenen Schriftstellerin aber äußerst aufschlussreich. Sie kulminiert in den drei Wörtern, die Genlis' gesamte literarische Produktion bestimmen: *décence*, *goût* und *raison*.¹¹³⁴ Genlis' schriftstellerische Ideale treten klar zutage, wenn sie schreibt:

Tout ce qui est *sous-entendu* a du charme dans une lecture, parce qu'on jouit du plaisir de se dire que l'auteur n'a pas dit. [...] Il y a plus de véritable énergie dans un sentiment profond qui se trahit à demi, que dans toutes les expressions et les pantomimes d'une passion poussée jusqu'au délire.¹¹³⁵

Laut Genlis müssen Leidenschaften in der Literatur lediglich angedeutet bzw. von außen beschrieben werden, um dann in der Fantasie der Leserinnen und Leser ihre ganze Wirkungsmacht zu entfalten. Leise scheint hier der erste Satz aus Fénelons *Explication des maximes des saints sur la vie intérieure* (1679) nachzuklingen, wo es heißt: »J'ai toujours cru qu'il fallait parler et écrire le plus sobrement qu'on pourrait sur les voies intérieures.«¹¹³⁶ Félicité de Genlis – eine große Verehrerin Fénelons – ist sichtlich bemüht, diesen Gedanken in ihrem schriftstellerischen Werk mittels der Trias aus Anstand, Geschmack und Vernunft umzusetzen. Auch in *Mademoiselle de Clermont* ist dieser Anspruch erkennbar. So wird abgesehen von einem tränennassen Handkuss am Krankenbett der Prinzessin, über den sich der Duc mit Masern ansteckt, keine einzige Berührung zwischen den Liebenden evoziert. Darüber hinaus fällt zwischen dem Paar niemals das Wort Liebe. Félicité de Genlis' schriftstellerische Ideale stellen sie unweigerlich vor ein Problem: Sie entsprechen nicht dem Stil des modernen sentimentalen Romans und somit auch nicht dem Erwartungshorizont des breiten Lesepublikums. Fabienne Bercegol hebt diesen Aspekt hervor, wenn sie schreibt: »Il faut donc admettre que Mme de Genlis développe des positions qui la placent à ›contre-courant‹ du canon esthétique dominant, en célébrant cette écriture de la pudeur et de la vertu, largement soumise à des impératifs moraux et religi-

1133 Cohen 1999, S. 14.

1134 Genlis 1815/1, S. xii.

1135 Ebd., S. x–xi.

1136 Fénelon 1983, S. 1001.

eux.«¹¹³⁷ Es sei daran erinnert, dass *Claire d'Albe* 1799 einer der erfolgreichsten Romane auf dem literarischen Markt ist – ein Roman, den Félicité mit einer Mischung aus Abscheu und Entsetzen als Gründungstext des neumodischen »genre passionné« bezeichnet und scharf kritisiert.¹¹³⁸ Pauschalisierend ausgedrückt stellt sich für Genlis die didaktische Frage, wie eine ganze Generation von Lesenden zu dem zurückgeführt werden kann, was sie als guten Geschmack, Anstand und Vernunft versteht. Die Antwort ist naheliegend und kristallisiert sich nicht zuletzt im vorliegenden Text heraus, wie Gérard Gengembres Formulierung aufzeigt: »[...] *Mademoiselle de Clermont* met à profit les recettes du roman sentimental.«¹¹³⁹ Félicité de Genlis gebraucht eine ganze Reihe markanter sentimentaler Codes, um die Erwartungen des Lesepublikums zu erfüllen, dieses aber gleichzeitig von ihren zuvor genannten klassisch-konservativen Idealen zu überzeugen. Sehr deutlich tritt dieses Vorgehen beispielsweise anhand der Beschreibung der Protagonistin zutage. So wird einerseits offensichtlich auf den berühmten Roman aus der französischen Hochklassik *La Princesse de Clèves* angespielt, wo die Protagonistin ganz ähnlich wie *Mademoiselle de Clermont* vorgestellt wird.¹¹⁴⁰ Andererseits wird *Mademoiselle de Clermont* zusätzlich mit Attributen einer typischen sentimental Helden ausgestattet. Sie verfügt über eine »âme sensible«, sie ist anmutig und sanft, einfach, natürlich und schweigsam. Wenn sie aber doch spricht, so dringt der Klang ihrer Stimme bis ins Herz, »et un air de sentiment, répandu sur toute sa personne, donnait de l'intérêt à ses moindres actions.«¹¹⁴¹ Auch die erste Fußnote verdeutlicht die Strategie der Autorin, dem Lesepublikum zu bieten, was es kennt und erwartet. So erläutert die Erzählinstanz, die vorliegende Geschichte gehe aus einem Manuskript hervor, das über dreißig Jahre lang in einer Schublade vergessen wurde und den wahren Augenzeugenbericht über die Geschichte der *Mademoiselle de Clermont* beinhaltet. Der Gemeinplatz der zufällig gefundenen Briefe, des verstaubten Manuskripts oder der zufällig aufgeschnappten wahren Anekdote wird hier unverhohlen aufgegriffen und mit der zu Beginn des 19. Jahrhunderts immer beliebter werdenden historischen Szenerie verbunden. Ein weiteres sehr offensichtliches Motiv der Sentimentalität ist die *Île d'Amour*, die als harmonisches Gegenstück zur fatalen Toteninsel in *Claire d'Albe* oder *Laure d'Estell* oder aber als Replik der idyllischen Insel in *Adèle de Sénange* aufgefasst werden kann. Auf dieser Insel, deren bloßer Anblick *Mademoiselle de Clermont* in Verückung versetzt, befindet sich die Marmorstatue eines jungen Mannes, der zu Füßen

1137 Bercegol 2016, S. 203.

1138 Siehe Genlis 1811, S. 345–351.

1139 Gengembre 1994, S. 158.

1140 Siehe Lafayette 2014, S. 337: »Il parut alors une beauté à la Cour, qui attira les yeux de tout le monde [...]«

1141 Genlis 2021, S. 11.

einer Nymphe von Amor angewiesen wird, ihr eine *déclaration* zu machen. Die Beschreibung dieser Statue muss den Leserinnen und Lesern als Substitut einer sentimental Liebeserklärung zwischen den Protagonisten reichen, denn Félicité de Genlis hält sich in diesem Punkt an ihre Prinzipien. Die Erzählung schwankt hier zwischen *Moral* und *Kitsch*, was für Genlis' Prosa typisch ist.¹¹⁴² Darüber hinaus weist der Auslöser des Dilemmas eindeutig sentimentale Eigenschaften auf. Er ist nicht nur schön und nobel, wie der Duc de Nemours in *La Princesse de Clèves*, sondern grüblerisch, gesellschaftsfeindlich und melancholisch, wie folgende Passage veranschaulicht: »M. de Melun, placé dans un coin la vit, soupira, et sortant aussitôt de la galerie, il passa dans un salon où l'on jouait; il s'assit tristement dans l'embrasement d'une fenêtre, et ne faisant nulle attention à tout ce qui l'entourait, il tomba dans la plus profonde rêverie.«¹¹⁴³ In seiner »sauvagerie«¹¹⁴⁴ und Melancholie scheint er, ähnlich wie Saint-Preux, Sir James, Alphonse oder Lord Sydenham, den romantischen (Anti-)Helden anzukündigen. Es ist denn auch nicht zuletzt dem Duc de Melun und dem zu Beginn erwähnten generellen »charme mélancolique« zu verdanken, dass Béatrice Didier Félicité de Genlis' kurzen Roman als Schwellentext zwischen »nouvelle historique classique« und »récit poétique romantique« bezeichnet.¹¹⁴⁵ Um an Rousseaus Erfolgsroman *Julie ou la Nouvelle Héloïse* zu erinnern, lässt Genlis ihre Protagonisten in *Mademoiselle de Clermont* ferner zwar nicht an Pocken, aber an Masern erkranken, wobei sich der Geliebte jeweils bei der Geliebten ansteckt. Schließlich legt Mademoiselle de Clermont für ihre heimliche Hochzeit allen Schmuck ab und kleidet sich in das obligatorische einfache weiße Kleid aus Musselin, von dem alle sentimental Heldinnen umhüllt sind. Sie durchquert den Grenzbereich des Gartens im Mondlicht und ist beim Anblick der Wohnung ihres Bruders schmerzhaft gerührt, da sie sich – ähnlich wie Claire in *Claire d'Albe* – zugleich umsorgt und überwacht fühlt. Die Wahl des historischen Stoffes in Verbindung mit altbekannten »sortilèges romanesques«¹¹⁴⁶ und sentimental Motiven erweist sich besonders während der Restaurationszeit als erfolgreich, wie Amélie Legrand unterstreicht: »Cette représentation romanesque d'une société cloisonnée trouve un écho dans la volonté de la Restauration de réaffirmer la séparation entre les castes sociales et de rétablir le fonctionnement de la société d'Ancien régime.«¹¹⁴⁷ Die Neuauflagen des Romans sind vor diesem Hintergrund wenig überraschend. 1850 kommentiert Sainte-Beuve bezüglich *Mademoiselle de*

1142 Vgl. Reid 2012, S. 268. Zum Kitschbegriff und dem Problem literarischer Wertung siehe etwa Schulte-Sasse 1971, S. 11–19 und Schulte-Sasse 1976, S. 1–4.

1143 Genlis 2021, S. 23.

1144 Ebd., S. 24.

1145 Didier 1977, S. 33.

1146 Legrand 2018, S. 225.

1147 Ebd., S. 377.

Clermont jedoch bereits: »[...] il m'est impossible de ne pas reconnaître que ce qu'il y a eu là-dedans d'agréable, de touchant et d'à *demi bien*, est désormais tout à fait passé.«¹¹⁴⁸ Er kritisiert den Text als »faux sensible« und »faux élégant«, um die einleitende Wahrheitsbekundung anschließend als »une phrase sentimentale de plus« abzutun.¹¹⁴⁹ Alles in allem ist *Mademoiselle de Clermont* ein geschickt komprimiertes sentimentales Versatzstück, das dem Geschmack des Lesepublikums während der ersten Jahrzehnte des 19. Jahrhunderts trotz der konservativen und letztlich überholten Grundaussagen entspricht. Spätestens nach der Julirevolution erscheint der Text jedoch gänzlich veraltet. Der Zweck – die moralische Belehrung – scheint für Félicité de Genlis im wahrsten Sinne das Mittel – den sentimental Roman – zu heiligen, denn von den erfolgreichen zeitgenössischen Exemplaren dieser sich so rasant ausbreitenden prosaischen Textgattung ist die Autorin in der Regel nicht begeistert. In ihrem Roman *Palmyre et Flaminie, ou le secret* wird etwa abfällig über die »classe si nombreuse des *sentimentales*«¹¹⁵⁰ gesprochen, während Sentimentalität als gezielt eingesetzte Verführungsstrategie entlarvt wird: »Tu as raison de *gémir* sur l'éloignement [...] mais il faut que ce soit *sentimentalement*, et toutes les femmes seront pour toi.«¹¹⁵¹ Félicité de Genlis befindet sich folglich in der schwierigen Lage, zeitgenössische »unmoralische« und in ihren Augen schlecht geschriebene sentimentale Romane zu kritisieren und sich dem Erwartungshorizont der Leserinnen und Leser gleichzeitig beugen zu müssen, damit ihre eigenen »moralischen« sentimentalen Romane gelesen werden. Vorwürfe der Heuchelei bleiben vor diesem Hintergrund nicht aus, wie Shelly Charles treffend anmerkt: »Au tournant du XVIIIe siècle, le procès du roman, traditionnellement tiraillé entre instruction et divertissement, semble se cristalliser et s'exacerber autour de la figure emblématique de Mme de Genlis et prendre souvent la forme d'une véritable accusation d'hypocrisie [...].«¹¹⁵² Das Objekt »Roman« taucht durchgehend in Genlis' literarischem Werk auf und wird häufig direkt oder indirekt als frivoles Unterhaltungsmittel angeprangert. Auch in diesem Punkt ist Fénelons Einfluss auf Félicité de Genlis erkennbar. In dem 1687 publizierten *Traité sur*

1148 Sainte-Beuve 2014/3, S. 35. Ein gutes Jahrhundert später erkennt Béatrice Didier hingegen genau in den »verblässenden Pastelltönen« den Charme der Nouvelle: »La description n'a pas l'éclat qu'elle prendra plus tard dans notre littérature, elle reste du registre de l'évocation sensible comme la pratiquait notre dix-huitième siècle finissant; elle est noyée dans des brumes; elle transparait dans un pastel un peu décoloré par le temps et qui n'en a que plus de charme.« Siehe Didier 1977, S. 29.

1149 Sainte-Beuve 2014/3, S. 35.

1150 Genlis 1821/1, S. 28.

1151 Ebd., S. 26. Ein sentimentaler Roman, der Félicité de Genlis jedoch gefällt, ist Barbara Juliane von Krüdeners *Valérie* (1804). Angesichts seiner konservativen Grundsätze ist dies kaum überraschend, siehe Genlis 1825/8, S. 32.

1152 Charles 2008, S. 149.

l'éducation des filles betont dieser bereits die Wichtigkeit, jungen Mädchen Abscheu vor »fictions frivoles des romans« und Vorliebe für »histoires utiles & agréables« anzuerziehen.¹¹⁵³ In *Mademoiselle de Clermont* wird die Kritik an Romanen deutlich zur Schau gestellt, als die Protagonistin während der Vorleserunde feierlich erklärt, die Romanlektüre würde sie nun langweilen: »[...] on présenta à mademoiselle de Clermont un roman commencé la veille, elle le prit, et le posant sur une table: – je suis ennuyée des romans, dit-elle en regardant le duc de Melun, ne pourrions-nous pas faire une lecture plus utile et plus solide?«¹¹⁵⁴ Der Verzicht auf zerstreuende Unterhaltungslektüre ist der erste Tugendbeweis, den die Protagonistin dem Duc de Melun erbringt. Ein weiteres interessantes Beispiel für Félicité de Genlis' widersprüchlichen Bezug zur Gattung des Romans findet sich in ihrem erfolgreichen Roman *Adèle et Théodore, ou Lettres sur l'éducation* (1782). So überreicht die Mutter der Protagonistin ihr als Hochzeitsgeschenk am Ende der Handlung den Bericht über deren eigenes Leben in erzählender Prosa – der Roman wird folglich im Roman selbst zum Objekt. Zur Erläuterung ihres Geschenks fügt die Mutter bemerkenswerterweise hinzu: »[...] ma méthode est bonne, mon système n'est point chimérique, & mon Ouvrage n'est point un Roman.«¹¹⁵⁵ Eine Klassifizierung, bei der Genlis' eigener Roman mit all jenen Romanen gleichgesetzt würde, die sie verabscheut, soll offensichtlich in jedem Fall vermieden werden. Gleichzeitig gibt die Autorin in ihren *Mémoires* zu: »Ma tête est tellement romanesque, que souvent les plus légers incidents me fournissent des sujets de romans [...]«¹¹⁵⁶ Félicité de Genlis gefällt sich in der Tat darin, eine große Bandbreite von Stoffen und Themen literarisch zu bearbeiten – auch in Romanform. Besonders die Beliebtheit für historische Romane, die sich in den ersten Jahrzehnten des 19. Jahrhunderts in ganz Europa und vor allem in England verbreitet, kommt der Autorin sehr gelegen. Der Rückgriff auf historische Szenerien erlaubt es ihr, die Nostalgie des *Ancien Régimes* aufrechtzuerhalten und ihre poetologischen Überzeugungen literarisch auszugestalten, ohne dass sie im Kontrast zur Handlung des Romans stünden. Bereits im ersten Band ihrer *Mémoires* hält sie fest: »Je sentis [...] que la perfection du style consiste dans le naturel, la clarté, la précision, l'harmonie, la correction, la propriété d'expressions.«¹¹⁵⁷ Unmoralisch-leidenschaftliche, schwärmerische oder allzu pittoreske Passagen und Neologismen sind für Félicité de Genlis unnützes Gefasel, das sie wie eine Art literarisches Unkraut zu bekämpfen versucht: »En un mot je crois avoir combattu avec succès le mauvais goût en tous genres, et particulièrement en littérature, l'affection, l'emphase, le

1153 Fénelon 1983, S. 147.

1154 Genlis 2021, S. 17f.

1155 Siehe Genlis 1782/3, S. 517.

1156 Genlis 1825/5, S. 39.

1157 Genlis 1825/1, S. 364.

néologisme et le galimatias.«¹¹⁵⁸ Besonders die erfolgreichen Schriftstellerinnen Sophie Cottin und Germaine de Staël werden von ihr diesbezüglich scharf kritisiert. Genlis bemängelt in Staëls Werken etwa die »incorrection et l'obscurité de son style« und spricht von »phrases ridicules qui se trouvent en si grand nombre dans ses écrits.«¹¹⁵⁹ Sie resümiert: »Madame de Staël eut le malheur d'être élevée dans l'admiration du phébus, de l'emphase, et du galimatias. [...] elle avoit fort peu d'instruction réelle, et n'avoit jamais fait une étude sérieuse de la langue française, dont elle a toujours ignoré les règles les plus connues [...].«¹¹⁶⁰ Was sie von Sophie Cottins Schreibweise im *genre passionné* hält, wurde bereits angedeutet (» – Quelle langage!«¹¹⁶¹). Sie scheut sich nicht, auch berühmte männliche Schriftstellerkollegen wie Walter Scott zu kritisieren, der oft als Begründer des historischen Romans im 19. Jahrhundert bezeichnet wird: »[...] je n'y trouve ni imagination, ni véritable intérêt, ni morceaux éloquens; [...] au reste j'avoue que ces romans me paroissent ennuyeux.«¹¹⁶² Alles in allem stellt Félicité de Genlis ein beeindruckendes und für eine Frau ihrer Epoche seltenes schriftstellerisches Selbstbewusstsein unter Beweis. Zeitgenössische sentimentale Romane zu kritisieren und gleichzeitig zentrale Motive aus ihnen zu übernehmen ist für die Autorin offensichtlich kein Widerspruch. Sie schreibt historisch-sentimentale Romane, während sie zugleich darauf besteht, dass ihre Werke *nicht* der Sentimentalität oder der Trivialliteratur – kurz der Gattung der »neumodischen« Romane zugeordnet werden. In Charlotte von Ahlefelds literarischer Produktion wird ebenfalls ein ambivalentes Verhältnis zum Begriff »Roman« sichtbar. Zwar liegen keine explizit poetologischen Reflexionen der Autorin vor, doch ist schon der Blick auf die Auflistung ihrer Werke und besonders auf deren klassifizierende Untertitel aufschlussreich.¹¹⁶³ So wird die Bezeichnung »ein Roman« erst bei der fünften Publikation *Louise und Mailand* (1802) erwähnt, obwohl alle zuvor erschienenen Texte ebenfalls Romane sind. Zuvor werden auf den jeweiligen Buchdeckeln eine »merkwürdige Geschichte« (*Liebe und Trennung* 1797), »Einfache Darstellungen« (*Einfache Darstellungen aus dem menschlichen Leben* 1799) oder eine »wahre Geschichte« (*Die Bekanntschaft auf der Reise* 1801) angepriesen. Die lange Liste von Ahlefelds literarischer Produktion enthält darüber hinaus die Bezeichnungen »kleiner Roman« (*Rose, oder der Findling* 1812), »ein Ritterroman« (*Der Bote von Jerusalem* 1823), »ein einfacher Roman« (*Clara oder das Licht am Hüttchen* 1825), »eine romantische Erzählung aus der Ritterzeit« (*Die Sicilianerin oder das Liebespfand* 1825), »historische Skizzen« (*Alte und*

1158 Genlis 1825/6, S. 156.

1159 Genlis 1825/5, S. 347.

1160 Ebd.

1161 Genlis 1811, S. 348.

1162 Genlis 1825/7, S. 81.

1163 Für die aktuellste Auflistung ihrer Werke siehe French 2009, S. 38f.

neue Zeit 1825), »Bunte Blätter« (*Bunte Blätter zur flüchtigen Unterhaltung aus dem Reiche der Wirklichkeit und der Fantasie* 1826) und »eine Erzählung aus dem wirklichen Leben« (*Römhild-Stift* 1827, *Die Frau von vierzig Jahren* 1829, *Der Stab der Pflicht* 1832). 1820 erscheint sogar ein Roman mit dem Untertitel »kein Roman« (*Erna* 1820). All diese Bezeichnungen zeigen deutlich auf, wie undefiniert und vage der Begriff »Roman« um 1800 noch ist und wie Charlotte von Ahlefeld bzw. der jeweilige Verlag versucht, ihn werbestrategisch sinnvoll einzusetzen. Dass sich Charlotte von Ahlefeld als Person selbst von der Gattung des Romans distanziert, wird in ihrer Korrespondenz mit ihrem Liebhaber Christian Friedrich Tieck deutlich, wenn sie 1804 schreibt:

Der Buchhändler Hoffmann in Hamburg [...] versorgt mich mit Büchern, so daß ich oft recht heitere Stunden seiner Güte danke. Mit seiner Auswahl bin ich nur nicht immer zufrieden, denn er schickt mir viele Romane, und so gern ich die sonst las, so sind sie mir jetzt doch höchst zuwider.¹¹⁶⁴

Ihre vermeintliche Abscheu vor Romanen hält sie nicht davon ab, selbst viele zu verfassen. Es ist sogar davon auszugehen, dass Charlotte von Ahlefeld die Gattung – ähnlich wie Genlis' Figur Mademoiselle de Clermont – kritisiert, um bei ihrem Geliebten den Eindruck von Tiefgründigkeit und Ernsthaftigkeit zu wecken. Das Nicht-lesen von Romanen ist auch in *Marie Müller* ein bedeutendes Motiv, das die Protagonistin ab der ersten Seite charakterisiert: »In ihrer Eingezogenheit bildete sich ihr Verstand durch das Lesen nützlicher Bücher [...]«¹¹⁶⁵ Marie liest jedoch nicht nur wenig, sie schreibt auch nur, wenn es sich nicht vermeiden lässt. Auf die hoffnungsvolle Frage ihres Verlobten Ludwigs, ob er ihr während seiner Abwesenheit schreiben dürfe, antwortet sie schlicht: »– Schreib meinem Vater.«¹¹⁶⁶ Als ihr Graf Wodmar dann aber vorschlägt, seine Geliebte zu werden, entschließt sie sich doch, selbst zu schreiben: »Sie war der Feder ungewohnt, und hatte deshalb Ludwig den Briefwechsel abgeschlagen, aber ihr gemißhandeltes Gefühl half ihr jede Schwierigkeit überwinden [...]«¹¹⁶⁷ Graf Wodmars Reaktion auf ihre empörte Absage folgt kurz darauf: »Es ist ein überspanntes Geschöpf [...] das geheiratet, aber nicht geliebt seyn wollte; eine Tugendheldin, wie man sie in Romanen findet, weiter nichts.«¹¹⁶⁸ Erneut wird im negativen Sinne auf den Roman angespielt, der realitätsferne »Tugendheldinnen« präsentiert. Da Marie Müller *de facto* eine solche Romanheldin ist, wird hier eine *mise en abyme* erkennbar, die sich mit den zuvor genannten Beispielen in Félicité de Genlis' Werken vergleichen lässt. Darüber hinaus kommentiert Josephines

1164 Trainer 1999, S. 103.

1165 Ahlefeld 1799, S. 1.

1166 Ebd., S. 9.

1167 Ebd., S. 59.

1168 Ebd., S. 67.

kalthertige adlige Mutter, ihre Tränen hätten etwas sehr »Romaneskes«, was wohl ihrer bürgerlichen – hier im Sinne von minderwertigen – Erziehung zuzurechnen sei.¹¹⁶⁹ Die kritische Haltung gegenüber frivolen sentimental Romanen sowie »romanhaften Grillen«¹¹⁷⁰ zu betonen, ist sowohl in *Mademoiselle de Clermont* als auch *Marie Müller* eine auffällige Strategie, die Protagonistinnen und indirekt den Roman selbst aufzuwerten. Angesichts des um 1800 herrschenden Diskurses, Romane seien verderblich für Körper und Geist, überraschen derartige Bemühungen um Distanzierung kaum. 1799, im Jahr der Veröffentlichung von *Marie Müller*, schreibt Johann Adam Bergk beispielsweise:

In Teutschland wurde nie mehr gelesen, als jetzt. Allein der größte Theil der Leser verschlingt die elendesten und geschmacklosesten Romane mit einem Heißhunger, wodurch man Kopf und Herz verdirbt [...]. Die Folgen einer solchen geschmack- und gedankenlosen Lektüre sind [...] unsinnige Verschwendung, [...] Unterdrückung der Stimme des Gewissens, Lebensüberdruß, und ein früher Tod. [...] Die Lektüre von den elenden Romanen, die in Schaaren zur Welt kommen, zerstören alle Blüten der Menschheit, werfen Menschen in die Reihe der vernunftlosen Geschöpfe, und verschleichen Glück und Ruhe von der Erde.¹¹⁷¹

Der Roman hat in der Literaturkritik um die Jahrhundertwende sowohl im deutschsprachigen Raum als auch in Frankreich nach wie vor einen schlechten Ruf, auch wenn – oder weil – seine Beliebtheit bei den Leserinnen und Lesern immer weiter zunimmt. Die Bemühung vieler Autorinnen und Autoren, sich von den sogenannten »elenden Romanen« abzugrenzen, lässt sich vor diesem Hintergrund leicht nachvollziehen. Gleichzeitig mangelt es an einer adäquaten Alternative, denn keine andere literarische Gattung ist um die Jahrhundertwende so gefragt wie der (sentimentale) Roman. Dass Charlotte von Ahlefeld sich auch in ihrem zweiten Roman reichlich an typischen sentimental Codes bedient, wird im Laufe der Lektüre deutlich. So wird auf die Sprache des Herzens angespielt, die sich in diesem Fall jedoch als Sprache der Begierde entpuppt: »Er schwieg, aber sein Auge sprach fort. Marie schlug erröthend die ihrigen nieder, eine süße Unruhe bewegte ihr Innres [...]«¹¹⁷² Darüber hinaus finden der ambivalente semantische Raum des Gartens sowie des Gartenhäuschens, das fetischisierte Portrait, das Entsagungsoffer der Frau, der symbolische Inzest, das weiße Kleid der sentimental Heldenin und die Ohnmachts- und Fieberanfälle Einzug in die Handlung.¹¹⁷³ Auch das erotisch-rührselige Tränenmotiv kommt in *Marie Müller* sehr eindringlich zur Geltung, etwa als August das Portrait Josephine mit seinen

1169 Ebd., S. 173.

1170 Ebd., S. 65.

1171 Zitiert aus Schenda 1970, S. 61f.

1172 Ahlefeld 1799, S. 23f.

1173 Ebd., S. 41, 87, 133, 150, 179, 270.

Tränen benetzt oder Josephines Blicke feucht werden, sobald sie ihn anblickt.¹¹⁷⁴ Ähnlich wie in *Mademoiselle de Clermont* wird auch in *Marie Müller* ein tränenüberströmter Handkuss evoziert, der als Substitut des verbotenen Liebesakts interpretiert werden kann.¹¹⁷⁵ Sowohl in *Mademoiselle de Clermont* als auch in *Marie Müller* spielen sich die Wendepunkte der Handlung jeweils im Verborgenen bzw. nachts ab. So findet das erste *tête-à-tête* der Liebenden im Salon ohne die Bediensteten und Angehörige des Hofes statt, woraufhin sich Mademoiselle de Clermont zwei Mal mitten in der Nacht aus ihrem Gemach schleicht.¹¹⁷⁶ Auch in *Marie Müller* treffen sich die Liebenden nachts heimlich im Garten, wobei Charlotte von Ahlefeld sich trotz der »moralischen Reinheit«¹¹⁷⁷, die ihre Werke gemeinhin beherrscht, nicht scheut, das Treffen in äußerst leidenschaftlichen Tönen darzustellen:

[...] er war's, er flog in die Thür, warf den Mantel ab, und lag in den Armen des harrenden Mädchens, die ihn mit schweigender Inbrunst, mit stummen Entzücken empfing. [...] Mariens Nähe, ihre Schönheit, die der Mondschein bis zur Verklärung erhob, ihre glühende Liebe, ihre Unschuld, – alles dies bestürmte des Grafen pochendes Herz, von wilden Wünschen, von brennenden Begierden durchschauert. Er drückte sie heftiger an sich, Marie ahndete nichts. Sorglos überließ sie sich seinen Liebkosungen, und erwiderte [*sic!*] sie mit unbeschreiblicher Zärtlichkeit.¹¹⁷⁸

Maries Abstinenz von Romanen hat sie offensichtlich nicht davor bewahrt, verführt zu werden. Hätte sie im Gegenteil einen Roman wie den vorliegenden zur Hand gehabt, wäre sie gegen die Umwerbungen des Grafen sogar gefeit gewesen. Auch *Marie Müller* entpuppt sich auf diese Weise letztlich als Belehrungsroman und lässt sich in dieser Funktion mit *Mademoiselle de Clermont* vergleichen.

Resümierend kann festgehalten werden, dass *Mademoiselle de Clermont* und *Marie Müller* nicht nur die Klassenfrage aufgreifen und dem Ausbrechen aus gesellschaftlichen Normen eine Absage erteilen, sondern auch mittels einer *mise en abyme* den Umgang mit sentimentalen Codes und der Gattung des sentimentalischen Romans an sich thematisieren. Gezielt eingesetzt und dosiert erweisen sich sentimentale Codes im Roman für beide Autorinnen als nützlich, um ein breites Lesepublikum von ihren Ansichten bezüglich Moral, Stil und Ständeordnung zu überzeugen. Der sentimentale Roman wird auf diese Weise zum gemeinsamen Nenner zweier Autorinnen, die sich hinsichtlich ihres Alters, ihrer

1174 Siehe ebd., S. 93, 143.

1175 Siehe Genlis 2021, S. 53 und Ahlefeld 1799, S. 149.

1176 Auch Béatrice Didier weist auf diese Wendepunkte im Verborgenen hin, siehe Didier 1977, S. 33.

1177 Zitiert aus *Leipziger Literaturzeitung*, Nr. 306, Dezember 1823, S. 2448. Der Verfasser bezieht sich auf Charlotte von Ahlefelds Roman *Der Bote von Jerusalem*.

1178 Ahlefeld 1799, S. 49f.

Nationalität, ihres Wirkungskreises und ihrer politischen Einstellung stark unterscheiden.

3.2. *Émilie et Alphonse* von Adélaïde de Souza und *Amanda und Eduard* von Sophie Mereau

3.2.1. Präsentation

3.2.1.1. Adélaïde de Souza und *Émilie et Alphonse* (1799)

Adélaïde de Souza kommt im Rahmen der in den letzten Jahren florierenden Wiederentdeckung vergessener französischsprachiger Autorinnen um 1800 einiges an Aufmerksamkeit zu.¹¹⁷⁹ Michel Delons Appel aus der *Histoire de la France littéraire* kann repräsentativ für diese Tendenz angeführt werden: »[...] il faut redonner leur place aux aspirations de Claire d'Albe et d'Adèle de Sénanges [*sic*], aux combats de Delphine et de Corinne. Elles ont contribué à faire le roman moderne et la société nouvelle.«¹¹⁸⁰ Eine mit einer biographischen Einleitung versehene Ausgabe von *Adèle de Sénange*, Souzas erstem Roman, erscheint bereits 1995, gefolgt von Raymond Troussons bisweilen mit fragwürdigen Kommentaren versehene Anthologie *Romans de femmes du XVIIIe siècle* aus dem Jahr 1996, in der *Adèle de Sénange* enthalten ist.¹¹⁸¹ 2017 erscheint eine erschwingliche Taschenbuchausgabe bei Payot & Rivages, die mit einer biographischen Einleitung ausgestattet ist, bevor 2018 eine zweibändige Edition von *Adèle de Sénange* erscheint, die von der *Association française pour l'art et la culture* (AFAC) herausgegeben wird und neben dem Roman selbst auch Abbildungen der Autorin und eine Zusammenstellung von Auszügen aus zeitgenössischen Rezensionen enthält. Einen kritischen Apparat beinhaltet keine dieser Ausgaben. Nichtsdestotrotz tragen die Neueditionen entscheidend dazu bei, dass *Adèle de Sénange* nach wie vor Adélaïde de Souzas meistbeachteter Roman ist.¹¹⁸² Die einzige

1179 Siehe Vanoflen 2018; Vanoflen 2012; Carpenter 2014; Carpenter 2007; Deguise 1995.

1180 Delon 2006, S. 700.

1181 Es sei etwa auf Troussons Kommentar bezüglich des Endes von *Adèle de Sénange* verwiesen: »Tout cela est bien un peu conventionnel, qui attendrissait pourtant nos lointaines grand-mères. Car Mme de Souza ne prêche pas les principes suivant lesquels elle a vécu [...]«. Trousson 1996, S. 562. Dass *Adèle de Sénange* in der ersten Ausgabe aus dem Jahr 1794 ein anderes, offenes Ende enthält, ist Trousson entgangen, vgl. hierzu Vanoflen 2018, S. 321. Darüber hinaus lassen sich Anmerkungen finden, die scheinbar direkt aus dem 19. Jahrhundert übernommen wurden, wie z. B.: »Intelligente, sensible, brune, le teint très blanc, elle passe pour charmante.« Trousson 1996, S. 556.

1182 Vgl. z. B. Pelckmans 2013, S. 231–246; Thomas, R. 2006; Lietz 2001; Karmarkar 1996; Silver 1995; Pelckmans 1992; Hinde Steward 1993, S. 152–170.

Monographie, die Adélaïde de Souza und ihrem Werk bisher gewidmet wurde, stammt aus der Feder der Historikerin Kirsty Carpenter, die das Leben der Autorin im Zusammenhang mit ihrer literarischen Tätigkeit nachzeichnet.¹¹⁸³ *The Novels of Mme de Souza in Social and Political Perspective* erscheint 2007 und bietet einen nützlichen Einblick in das tumultuöse Leben der Autorin während der Französischen Revolution, wobei zugleich detaillierte Beschreibungen der einzelnen Romane bereitgestellt werden. Carpenter gibt 2014 darüber hinaus Souzas fünften Roman *Eugénie et Mathilde, ou Mémoires de la famille du Comte de Revel* neu heraus. Auch dem im Folgenden betrachteten Roman kommt zögerlich Aufmerksamkeit zu, als Laurence Vanoflen 2012 den Artikel »Mme de Flahaut et la tradition du ›roman de femmes‹: l'exemple d'Émilie et Alphonse« publiziert. Darin bekräftigt die Verfasserin, *Émilie et Alphonse* sei ein interessanter Fall für die Literaturwissenschaft, da der Roman die Problematiken einer voreingenommenen Lektüre exemplarisch aufzeige und gesellschaftliche Spannungen ausdrücke, die bisher kaum wahrgenommen wurden.¹¹⁸⁴ Sechs Jahre später erscheint ein bemerkenswerter Artikel von derselben Verfasserin, in dem die Notwendigkeit einer neu überarbeiteten, kritischen Gesamtausgabe von Souzas Werken überzeugend dargelegt wird.¹¹⁸⁵ So merkt Vanoflen an, dass sich die zuvor erwähnten Arbeiten und Editionen durchweg auf die 1821 bei Alexis Eymery erschienene Werkausgabe stützen, die zwar von der Autorin durchgesehen und befürwortet wurde, jedoch von der Originalausgabe der jeweiligen Romane teils signifikant abweicht. Besonders betroffen ist gerade de Souzas berühmtester Roman *Adèle de Sénange*. So werden in der Ausgabe von 1821 zwei nachträglich verfasste Briefe hinzugefügt, die das ursprünglich offene Ende des Romans – »Ah! je ne serai jamais heureux, ni avec elle, ni sans elle!«¹¹⁸⁶ – in ein glückliches umwandeln: »Je viens de l'autel. Adèle est à moi [...] Jouissez du bonheur de votre ami.«¹¹⁸⁷ Darüber hinaus werden weitere fünf Briefe signifikant erweitert, während das in der ursprünglichen Ausgabe ausführlich ausfallende Vorwort der Autorin in Eymerys Ausgabe stark gekürzt abgedruckt wird.¹¹⁸⁸ Diese Modifikationen sind keinesfalls zu vernachlässigen, da sie zum Teil Rückschlüsse auf Veränderungen des literarischen Feldes, der Romanästhetik sowie des Geschlechterdiskurses zulassen, wie Vanoflen anmerkt.¹¹⁸⁹ Tatsächlich

1183 Der Vollständigkeit halber sei an dieser Stelle auf André de Maricourts Familienchronik *Mme de Souza et sa famille: Les Marigny, Les Flahaut, Auguste de Morny* aus dem Jahr 1907 verwiesen, in der die literarische Tätigkeit der Autorin jedoch eine untergeordnete Rolle spielt.

1184 Vanoflen 2012, S. 180, 187.

1185 Siehe Vanoflen 2018, S. 310–314.

1186 Zitiert aus der Originalausgabe von *Adèle de Sénange* Souza 1794/2, S. 218.

1187 Souza 1821, S. 299.

1188 Vgl. Vanoflen 2018, S. 316f.

1189 Ebd.

werden einige Passagen in *Adèle de Sénange* und auch in dem im Folgenden betrachteten Roman *Émilie et Alphonse* dem seit 1815 drastisch konservativer gewordenen Zeitgeist in den neuen Editionen auf markante Weise angepasst.¹¹⁹⁰ Im Zuge der Modifikationen werden die sentimental Heldinnen Adèle und Émilie von dem entferntesten Verdacht auf eine Schwachstelle in ihrer Tugend reingewaschen, wie Vanoflen festhält: »D'une édition à l'autre, le stéréotype de la femme-ange du roman du XIXe siècle se met en place.«¹¹⁹¹ Was Vanoflen überraschenderweise nicht erwähnt, ist der uneinheitliche editorische Umgang mit dem Märchen *Aglaré*, das sowohl in der Originalausgabe von 1794 als auch in Eymerys Ausgabe 1821 explizit als Paratext zu *Adèle de Sénange* abgedruckt wird. Obschon es die Grundaussage des Romans signifikant beeinflusst, indem es den empfindsam-sentimentalen Diskurs um absolute Liebe hinterfragt, wird es in den oben genannten Ausgaben aus den Jahren 1995, 1996 und 2017 nicht mit abgedruckt. Die Ausgabe der AFAC enthält das Märchen zwar, lässt es aber vollkommen unkommentiert. Schlussendlich zeigt Vanoflens Artikel auf, inwiefern die nachträglichen Modifikationen und Neuauflagen die Rezeption von Adélaïde de Souzas Werken bis heute in umfassender und zugleich unbemerkter Weise beeinflussen und wie dringend eine sorgfältig erarbeitete, kritische Werkausgabe gebraucht wird, um den Texten auf literaturwissenschaftlicher Ebene gerecht werden zu können. Derzeit werden zwei Bände der *Œuvres complètes* vorbereitet, die zur Zeit der Fertigstellung dieser Arbeit noch nicht vorliegen. Es wird auf die besagte, digitalisierte und frei zugängliche Edition von Eymery zurückgegriffen, wobei signifikante Abweichungen von der jeweiligen Erstveröffentlichung punktuell hervorgehoben werden. Die Entwicklungen in der Forschung um Adélaïde de Souza sind angesichts des langen Schweigens, das die Autorin über fast zwei Jahrhunderte umgab, sehr erfreulich. Wie die meisten in dieser Arbeit betrachteten Autorinnen wird auch Adélaïde de Souza während des 19. Jahrhunderts vom literarischen Kanon vollkommen ausgeschlossen, obwohl ihre Romane, allen voran *Adèle de Sénange*, zur Zeit ihres Erscheinens viel gelesen werden.¹¹⁹² Wie schnell die Werke Souzas in Vergessenheit geraten, bezeugt nicht zuletzt Sainte-Beuves Kommentar aus dem Jahr 1834, in dem er schreibt: »[...] on se reprend, dans certaines heures d'ennui, à quelques parfums du passé, d'un passé d'hier encore, mais qui ne se retrouvera plus; et voilà

1190 So wird in *Adèle de Sénange* aus »nous nous aimons« »je l'aime«, aus »ici, où elle m'a dit qu'elle m'aimait« wird »ici, où j'ai juré d'être à elle et de lui consacrer ma vie« und anstatt gegen Ende des Romans die Hand Lord Sydenhams zu ergreifen, faltet Adèle ihre Hände im Schoß zusammen. In Eymerys Ausgabe von *Émilie et Alphonse* werden bedeutsame Modifikationen bezüglich des Libertins Fiesque vorgenommen, worauf im Folgenden genauer eingegangen wird. Vgl. auch Vanoflen 2018, S. 319f.

1191 Ebd., S. 320.

1192 Siehe Carpenter 2007, S. 46.

comment je me suis remis l'autre matinée à relire *Eugène de Rothelin, Adèle de Sénange*, et pourquoi j'en parle aujourd'hui.«¹¹⁹³ Zu diesem Zeitpunkt lebt Adélaïde de Souza noch. Sie erreicht das zu damaliger Zeit ungewöhnlich hohe Alter von 75 Jahren und stirbt 1836. Geboren wird Adélaïde-Marie-Émilie Filleul 1761 in Paris. Sie wächst, ab dem sechsten Lebensjahr verwaist, größtenteils unter der Vormundschaft ihrer älteren Schwester auf. Diese heiratet in jungen Jahren den Marquis de Marigny, Bruder der Madame de Pompadour, und gehört somit zum höheren Kreis der Aristokratie des *Ancien Régime*. Die junge Adélaïde erfährt ihre Bildung und Erziehung standesgemäß in einem Pariser *couvent*. Auf Anraten ihrer älteren Schwester heiratet sie 1779 den 36 Jahre älteren Charles-François de Flahault de la Billarderie und lebt mit ihm am Hof Louis XV.¹¹⁹⁴ Kurz darauf eröffnet sie ihren eigenen Salon und beginnt eine über mehrere Jahre andauernde Affäre mit dem »Abbé de Périgord«, der später als Talleyrand berühmt wird und allem Anschein nach der leibliche Vater von Charles de Flahaut (1785–1870) ist. In diese Zeit fallen Adélaïdes erste literarische Versuche. Unter anderem beginnt sie bereits 1788 mit der Redaktion von *Adèle de Sénange*.¹¹⁹⁵ Mit Einsetzen des *terreurs* der Revolution emigriert Adélaïde zusammen mit ihrem Sohn zunächst nach London, während ihr Ehemann in Paris zurückbleibt und 1794 guillotiniert wird.¹¹⁹⁶ Noch im selben Jahr erscheint ihr Debütroman *Adèle de Sénange* in London und erfährt unmittelbar großen Erfolg beim Publikum. Von dieser unerwarteten Anerkennung ermutigt, fährt die junge Autorin fort, zu schreiben. Es ist jedoch nicht allein die Anerkennung, die sie zum Schreiben anspornt. Vielmehr ist sie nach dem Tod ihres Mannes als mittellose Emigrantin tatsächlich auf den Verdienst ihrer Feder angewiesen. Dass ihr Debütroman nicht nur, wie häufig angenommen, ein weibliches Publikum begeistert, zeigt etwa José-Maria de Souzas Begeisterung, die Autorin von *Adèle de Sénange* in Hamburg kennenzulernen, wo sie wie viele weitere emigrierte Franzosen 1797 Zuflucht sucht.¹¹⁹⁷ Noch im selben Jahr kann sie mit ihrem Sohn nach Paris zurückkehren, wo sie eben jenen äußerst belesenen und kulturell interessierten Diplomaten Souza 1802 in zweiter Ehe heiratet. Zuvor veröffentlicht sie *Émilie et Alphonse, ou le danger de se livrer à ses premières impressions* (1799) und *Charles et Marie* (1802), auf die weitere vier Romanpublikationen folgen, die beim Publikum beliebt sind.¹¹⁹⁸ Im Alter übernimmt Adélaïde de Souza die Erziehung ihres Enkelkinds, Charles de Morny, der höchstwahrscheinlich Frucht der ille-

1193 Sainte-Beuve 1960, S. 1026.

1194 Siehe Maricourt 1907, S. 31–34.

1195 Siehe Trousson 1996, S. xxxii.

1196 Siehe Déguise 1995, S. x.

1197 Siehe Carpenter 2007, S. 13; Degiuse 1995, S. xi.

1198 Vgl. Vanoflen 2018, S. 313; Paquin 1994, S. 21–41. Das Manuskript des von Trousson erwähnten historischen Romans *Louis XII* ist bedauerlicherweise nicht auffindbar.

gitimen Liaison zwischen Hortense de Beauharnais und Charles Flahaut – und somit der Halbbruder von Napoléon III – ist. Es kann mit Fug und Recht behauptet werden, dass der Lebenslauf Adélaïde de Souza einiges an Brisanz enthält. Im deutschsprachigen Raum ist die Autorin bisher kaum bekannt, auch wenn *Adèle de Sénange* bereits 1795 von Therese Huber übersetzt wird.

Émilie et Alphonse (1799)

Im Rahmen dieser Arbeit wird das Augenmerk auf den bisher kaum untersuchten Roman *Émilie et Alphonse* gerichtet. Er erscheint 1799 in drei Bänden bei Charles Pougens, dem gleichen Verleger von *Laure d'Estell*, und trägt den didaktischen Untertitel »ou le danger de se livrer à ses premières impressions«. In der Neuauflage aus dem Jahr 1806 wird dieser Untertitel geändert und lautet nun »ou les épreuves maternelles«, bis er in der Werkausgabe von 1821 vollkommen getilgt wird. *Émilie et Alphonse* tritt bereits in der zeitgenössischen Rezeption deutlich hinter *Adèle de Sénange* und *Eugénie et Mathilde* zurück,¹¹⁹⁹ was darauf schließen lässt, dass der Text dem Erwartungshorizont des Lesepublikums schlichtweg weniger entspricht als die anderen beiden Romane. Mögliche Gründe hierfür werden in der folgenden Analyse herausgestellt. Zunächst sei zur Orientierung auf die groben Handlungslinien des Romans verwiesen. Die Erzählung setzt in dem Moment ein, in dem die junge Émilie de Foix den eitlen und unsensiblen Duc de Candale auf Wunsch ihrer Mutter heiraten soll. Sie weigert sich zunächst, gibt jedoch am Sterbebett ihrer Mutter nach. Kurz zuvor trifft sie während eines Spaziergangs auf den sonderbar anziehend-melancholischen Alphonse, um den ihre Gedanken im Folgenden beständig kreisen. Sie zieht mit Candale nach Paris und lernt dort die große Gesellschaft mitsamt ihren Lastern kennen, die von Candale selbst sowie vom chevalier de Fiesque und madame d'Artigue verkörpert werden. Die Namen »Candale« (*scandale*) und »Fiesque« (*fiasco*) sprechen offensichtlich für sich, während »Artigue« auf *artillerie* oder aber *artiglio* (ital. Krallen, Klaue) zurückgeführt werden könnte.¹²⁰⁰ Émilie versucht sich so gut es geht zu isolieren und schreibt sich ihren Kummer in den Briefen an ihre gleichaltrige Nichte Mademoiselle d'Astey von der Seele. Aufgrund eines Missverständnisses – oder besser einer falschen »première impression« – geht Candale davon aus, Émilie habe ihn mit Fiesque betrogen und schickt sie daraufhin zur Strafe ins »Exil« aufs Land. Allein in einem alten, schaurigen Schloss am Fuße der Pyrenäen, das ebenso wie der Vorname der Protagonistin an Ann Radcliffes berühmten Schauerroman *The Mysteries of*

1199 Sainte-Beuve widmet dem Roman in seinem Kommentar zu Adélaïde de Souza beispielsweise äußerst geringe Aufmerksamkeit, siehe Sainte-Beuve 1960, S. 1024–1042.

1200 Ob Adélaïde de Souza auf Gilonne d'Harcourt, comtesse de Fiesque (1619–1699) anspielt, sei dahingestellt.

Udolpho (1794) erinnert, leidet Émilie unter der Ungerechtigkeit ihres Schicksals und findet Trost darin, der armen Dorfbevölkerung zu helfen. Alphonse ist mittlerweile zum Einsiedler geworden und versteckt sich in den Bergen in der Nähe von Émilies Residenz. Die beiden treffen sich und Émilie erfährt die tragische Geschichte des jungen Mannes, der dem sentimental doppelten Imperativ zwischen gesellschaftlicher Norm und individuellem Gefühl zum Opfer fiel und gleich zwei Frauen ins Unglück stürzte. Seine Cousine Camille, niederen Standes und daher keine geeignete Heiratskandidatin für Alphonse, stirbt kurz nach der Geburt einer gemeinsamen Tochter, während sich Éléonore, die Alphonse auf Wunsch des Vaters ehelichen soll, in ein Kloster in Madrid zurückzieht. Nun lebt Alphonse mit dem Kind allein fernab von der Zivilisation und gibt sich seinen Schuldgefühlen hin. Zwischen Émilie und Alphonse entsteht eine Liebe, die vom gegenseitigen Mitleid getragen wird. Émilie überzeugt Alphonse, sich mit seinem Vater zu versöhnen und nimmt das Kind vorübergehend in ihre Obhut. Erneut taucht Candale im unpassenden Moment auf, da er Émilie mit dem Kind sieht. Es kommt zum Duell zwischen Candale und Alphonse, bei dem beide getroffen werden. Auf dem Sterbebett bittet Alphonse Émilie darum, seine Tochter zu Éléonore ins Kloster zu bringen. Émilie erfüllt ihm diesen letzten Wunsch und bleibt gleich selbst in eben jenem Kloster, ohne jedoch das Gelübde abzulegen. Sie verbringt den Rest ihres Lebens im Andenken an Alphonse. Der Roman schließt mit der Bemerkung, dem kleinen Kind sei bereits vor seiner Geburt ein unglückliches Schicksal bestimmt. *Émilie et Alphonse* ist ein polyphoner Briefroman, im Rahmen dessen Émilies Briefe an mademoiselle d'Astey den Großteil der Erzählung ausmachen. Die Handlung erstreckt sich über 18 Monate und spielt in den 1760er Jahren. Die Orte der Handlung sind Compiègne, Paris, ein unbenanntes Dorf am Fuße der Pyrenäen und Madrid. Eine Übersetzung ins Deutsche liegt bisher nicht vor.

3.2.1.2. Sophie Mereau und *Amanda und Eduard* (1803)

Ähnlich wie Adélaïde de Souza gerät Sophie Mereau trotz ihres Erfolgs beim zeitgenössischen Publikum im 19. Jahrhundert schnell in Vergessenheit.¹²⁰¹ Das Schweigen um die Autorin wird im frühen 20. Jahrhundert lediglich punktuell durch Christine Touaillons bereits erwähnte Studie *Der deutsche Frauenroman des 18. Jahrhunderts* (1919), Adelheid Hangs Dissertation *Sophie Mereau in ihren Beziehungen zur Romantik* (1934) und Natalie Halperins Dissertation *Die deutschen Schriftstellerinnen in der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts: Versuch einer soziologischen Analyse* (1935) unterbrochen.¹²⁰² Im Gegensatz zu Adélaïde

1201 Vgl. Bremer 1995, S. 389–391.

1202 Für einen genaueren Kommentar dieser Arbeiten siehe Bremer 1995, S. 395f.

de Souza kommt Sophie Mereau jedoch anschließend bereits in den 1980er Jahren vergleichsweise viel Aufmerksamkeit zu, sodass sie mittlerweile zu den besterforschten deutschen Autorinnen der Goethezeit gezählt werden kann.¹²⁰³ Als eine der ersten Berufsschriftstellerinnen, die sich nicht scheut in ihren Romanen nonkonformistische Lebensentwürfe zu evozieren, wird die Autorin in einem zunehmend feministisch ausgerichteten Zweig der Germanistik der 1980er und 1990er Jahre nicht selten zum Inbegriff weiblicher Selbstermächtigung im Kampf um Liebe und Freiheit erhoben. Davon zeugen Titel wie »Selbstbestimmtes Leben um 1800: Sophie Mereau, Johanna Schopenhauer und Henriette von Egloffstein«, »Sophie Mereau-Brentano: Freiheit – Liebe – Weiblichkeit. Trikolore sozialer und individueller Selbstbestimmung um 1800« oder »Sophie Mereau: Topographies of Freedom and Constraint«.¹²⁰⁴ Bereits 1995 merkt Bettine Bremer in ihrem Forschungsbericht über Sophie Mereau an, das Hauptinteresse der Forscherinnen und Forscher läge darin, »den Grad von Mereaus Selbstständigkeit zu untersuchen und ihre Modernität zu betonen.«¹²⁰⁵ Die »Emanzipationsleistung« wird in den genannten Arbeiten kaum im textlichen Durchbrechen der zeitgenössischen Vorstellungen von weiblicher Tugendhaftigkeit thematisiert, sondern viel eher in der Biographie der Autorin gesucht.¹²⁰⁶ Wie im Falle der meisten deutschen Autorinnen, die um 1800 schreiben und publizieren, wird in der Forschung zunächst ausgelotet, in welchem Verhältnis Sophie Mereau zu berühmteren männlichen Autorenkollegen steht. Ihr Briefwechsel mit Clemens Brentano wird 1981 editiert und herausgegeben, noch bevor im Jahr darauf eine Neuauflage von ihrem ersten Roman *Das Blütenalter der Empfindung* erscheint.¹²⁰⁷ Einen wichtigen Impuls für die Sophie Mereau-Forschung und die an Geschlechterproblematiken interessierte Germanistik überhaupt bringt der 1988 von Sigrid Weigel und Inge Stephan herausgegebene Band *Die verborgene Frau*, auf dessen Buchdeckel der Kupferstich aus der Erstpublikation von *Amanda und Eduard* abgebildet ist. In ihrem einflussreichen Artikel »Der schielende Blick – Thesen zur Geschichte weiblicher Schreibpraxis« geht Weigel, wenn auch nur kurz, als eine der ersten Forscherinnen überhaupt auf narratologisch-formelle Aspekte in Sophie Mereaus Romanen ein.¹²⁰⁸ In den folgenden Jahren erscheinen verhältnismäßig zahlreiche Arbeiten mit Fokus auf

1203 Vgl. Wägenbaur 1996, S. 249.

1204 Siehe Bartolo 2008; Hammerstein 1994; Kontje 2008.

1205 Bremer 1995, S. 402.

1206 Ebd., S. 404.

1207 Siehe Gersdorff 1981 und Moens 1982. Der Vollständigkeit halber sei an dieser Stelle darauf hingewiesen, dass der Briefwechsel zwischen Sophie Mereau und Clemens Brentano zuvor bereits 1908 von Heinz Amelung im Insel Verlag herausgegeben wurde.

1208 Vgl. Weigel 1988a, S. 93–95. Siehe auch Weigel 1981, S. 20–33.

die Biographie der Autorin,¹²⁰⁹ bevor Katharina von Hammerstein der Sophie Mereau-Forschung den entscheidenden Anstoß geben kann.¹²¹⁰ 1996 und 1997 gibt sie drei kommentierte Bände von Sophie Mereau-Brentanos Romanen und Schriften heraus, auf die sich auch die vorliegende Arbeit stützt.¹²¹¹ Von Hammersteins Edition von *Amanda und Eduard* enthält abgesehen von einem ausführlichen Nachwort, einer Zeittafel und dem Literaturverzeichnis auch die bereits 1797 in Schillers Zeitschrift *Die Horen* erschienene Version des Romananfangs »Briefe von Amanda und Eduard« sowie das Fragment »Gespräch über Poesie«, das Sophie Mereau vermutlich als Abschluss für den 11. Brief im zweiten Romanteil geplant hatte.¹²¹² Darüber hinaus ist es von Hammerstein zu verdanken, dass 2008 der stattliche Sammelband *Sophie Mereau – Verbindungslinien in Zeit und Raum* erscheint, der ein breitgefächertes Interesse nicht nur an der Biographie der Autorin, sondern auch an ihrer literarischen Produktion selbst aufzeigt. Auch dem im Folgenden betrachteten Roman *Amanda und Eduard* kommt in besagtem Sammelband Aufmerksamkeit zu. So untersucht Barbara Becker-Cantarino etwa Sophie Mereaus Poetisierung weiblicher Sexualität, wobei sie auch auf *Amanda und Eduard* zu sprechen kommt, bevor Nikolas Immer intertextuelle Verweise auf Rousseaus *Julie ou la Nouvelle Héloïse* und zeitgenössische »Eduard«-Romane in den Blick nimmt. Auch Cindy Patey Brewers Artikel in besagtem Sammelband widmet sich *Amanda und Eduard*. Die Verfasserin geht als Erste explizit auf das im vorigen Kapitel bereits angesprochene Grabmal am Ende des Romans ein und analysiert es im Zusammenhang mit den wiederholt erwähnten Anspielungen auf Raphaels Sixtinische Madonna. Erwähnenswert ist in Bezug auf *Amanda und Eduard* auch Todd Kontjes bereits 1991 erschienener Artikel »Reassessing Sophie Mereau: The case for ›Amanda und Eduard‹«, in dem er *Amanda und Eduard* als Sophie Mereaus ambitio-

1209 Siehe etwa Fleischmann 1989; Treder 1990; Schwarz 1991; Fetting 1992; Horn 1996 und Hammerstein 1998. Auch auf die zuvor erschienene Biographie von Dagmar von Gersdorff aus dem Jahr 1984 sei verwiesen. Sophie Mereau kommt darüber hinaus auch mediale Aufmerksamkeit zu, als 1999 die Verfilmung von Hans-Magnus Enzensbergers Roman *Requiem für eine romantische Frau* erscheint. Hier wird die Liebesgeschichte zwischen Clemens Brentano und Auguste Bußmann in Szene gesetzt, sodass Sophie Mereau lediglich als Nebenrolle erscheint.

1210 Editionsprojekte wie Burkhart Weeckes Lyrik-Gesamtausgabe und Gisela Schwarz' und Reiner Schlichtings Neuausgabe von *Amanda und Eduard* wurden mangels Interesses der Verlage zuvor aufgegeben, siehe Bremer 1995, S. 412.

1211 Band 1 enthält die zwei Romane der Autorin *Das Blütenalter der Empfindung* und *Amanda und Eduard*, Band 2 enthält Gedichte und kleinere Erzählungen, Band 3 Tagebucheinträge und Essays. 1996 gibt Anja Dechant darüber hinaus den Briefwechsel mit Johann Heinrich Kipp heraus. Der Vollständigkeit halber sei an dieser Stelle außerdem auf die bereits 1993 von Bettina Bremer und Angelika Schneider herausgegebene Edition von *Amanda und Eduard* verwiesen.

1212 Vgl. Hammerstein 1996, S. 291.

niertestes literarisches Werk zur Geltung kommen lässt und hervorhebt, dass die Autorin in diesem Text gender-kulturelle Stereotype oberflächlich reproduziert, um sie zugleich kritisch zu hinterfragen.¹²¹³ Besondere Aufmerksamkeit widmet er einerseits dem von ihm evozierten Status Amandas als ästhetische Erfahrung Eduards, andererseits richtet er den Fokus auf das Ende des Romans, das er als Akt der jeweiligen Selbsttäuschung der Figuren versteht.¹²¹⁴ Interessant ist Kontjes Artikel darüber hinaus im Hinblick auf seine Kritik an den Arbeiten von Christa Bürger, die, so Kontje, vergessene Autorinnen der Jahrhundertwende lediglich ins Licht rücke, um sie zugleich wieder durch die Brille einer kulturell-geschlechtlichen Voreingenommenheit zu studieren.¹²¹⁵ In ihrem 1990 erschienenen Band *Leben Schreiben – die Klassik, die Romantik und der Ort der Frauen* verortet Christa Bürger Sophie Mereaus gesamtes literarisches Werk tatsächlich pauschal in den von ihr benannten Bereich der »mittleren Sphäre«, in der es weder ästhetische Reflexion noch künstlerische Wertschätzung der eigenen literarischen Produktion gibt.¹²¹⁶ Bürgers »mittlere Sphäre« droht viel eher zum historischen Ausgrenzungsschicksal Sophie Mereaus zu werden, als der vorherrschende Kunstbegriff im klassischen Weimar selbst. Resümierend sei hierzu mit Kontjes Worten festgehalten: »Mereau's works deserve to be read, and therefore to be republished, but she needs neither apology nor heroine-worship.«¹²¹⁷ Dass Sophie Mereau mittlerweile auch als Briefschreiberin und Übersetzerin gewürdigt wird, bezeugen Arbeiten von Julia Augart, Anita Runge und Britta Hannemann.¹²¹⁸ Zwei weitere nennenswerte Arbeiten von Claudia Priebe und Lucia Sabová beschäftigen sich indes mit Subjektkonstitution und weiblicher Identitätsbildung in den kleineren Erzählungen Sophie Mereaus und selbst im frankophonen Bereich kommt Mereau in Georges Solovieffs Band *Cinq figures féminines méconnues du Romantisme allemand* Aufmerksamkeit zu.¹²¹⁹ Kürzlich erschien darüber hinaus Nicole Krähmers Dissertation *Formen der Polyperpektivität im deutschen Briefroman von Autorinnen des 18. Jahrhunderts*, in der sich die Verfasserin in einem Unterkapitel mit Figurenperspektiven und »Standpunkten« in Mereaus *Amanda und Eduard* befasst.¹²²⁰ Richtet man den Blick nun auf jene Arbeiten, die sich Sophie Mereaus Biographie widmen, drängen sich besonders die Wörter »Selbstbestimmung« und »Freiheit« auf. Dies bezeugt eher den feministisch-romantisierenden Willen der Verfasserinnen und

1213 Vgl. Kontje 1991, S. 311f., 317f., 322.

1214 Vgl. ebd., S. 314, 321.

1215 Vgl. ebd., S. 323.

1216 Vgl. Bürger 1990, S. 50, 38.

1217 Kontje 1991, S. 323.

1218 Siehe Augart 2006; Runge 2008 und Hannemann 2005. Siehe auch Purdy 1997, S. 40f.

1219 Siehe Solovieff 2005; Priebe 2015; Sabová 2011.

1220 Krähmer 2017, S. 353–368.

Verfasser, als einen Sinn für die alltägliche Lebensrealität einer (literarisch ambitionierten) Frau um 1800. Zwar lassen sich in Mereaus Romanen, Briefen und Tagebucheinträgen durchaus unkonventionelle und fortschrittliche Gedanken finden, wie die folgenden Beispiele anschaulich aufzeigen:

Eben das Mädchen, welches die entehrende Einschränkung des Klosters mit ruhiger Würde von sich gewiesen hatte, schlug jetzt, ebenso entscheidend, den Antrag einer nicht selbstgewählten Abhängigkeit von einem ihr gleichen Wesen [...] aus. Sie verlangte gleiche Rechte mit dem Manne, den sie lieben wollte [...].¹²²¹

Das ist die Freiheit des Menschen und sein Wert, dass er mit Weisheit in die Umstände eingreift.¹²²²

Was der Mensch seine Lage nennt, das heißt seine Verhältnisse gegen andere Menschen, das bildet er sich selbst.¹²²³

Diese Art der Formulierungen muss allerdings, wie Katharina von Hammerstein später selbst treffend anmerkt, eher als »tapferes Pfeifen im dunklen Walde«, denn als Beleg für eine tatsächlich frei und dauerhaft unabhängig gelebte Existenz verstanden werden.¹²²⁴ Die Autorin wird 1770 in Altenburg geboren und wächst als Tochter des herzoglich-sächsischen Obersteuerbuchhalters Gotthelf Heinrich Schubart im gehobenen Bürgertum auf. Sie erhält eine musische Erziehung und Ausbildung in modernen Sprachen, was ihr später die Tätigkeit als Übersetzerin ermöglicht.¹²²⁵ 1787 lernt sie den Jenaer Bibliothekar und späteren Juraprofessor Friedrich Ernst Karl Mereau kennen und beginnt, von ihm ermutigt, zu schreiben. 1791 kann sie erste Gedichte in Schillers *Thalia* veröffentlichen. Zwei Jahre später heiratet sie Mereau und zieht mit ihm nach Jena, wo sie unter anderem mit Jean Paul, Herder, den Brüdern Tieck, Fichte, Schelling, den Brüdern Schlegel und Dorothea Mendelssohn verkehrt.¹²²⁶ Auch mit der elf Jahre jüngeren Charlotte von Ahlefeld freundet sie sich später an, wovon der teils erhaltene Briefverkehr zeugt.¹²²⁷ Ihre Vernetzung mit dem Jenaer und Weimarer Kreis begünstigt 1794 die Publikation ihres ersten Romans *Das Blütenalter der Empfindung* sowie das Erscheinen der »Briefe von Amanda und Eduard« in der Zeitschrift *Die Horen*, über die Schiller in einem Brief an Goethe 1797 schreibt: »Ich muß mich doch wirklich drüber wundern, wie unsere Weiber jetzt, auf bloß

1221 Mereau 1996a, S. 42.

1222 Mereau 1996a, S. 163.

1223 Sophie Mereau an Johann Heinrich Kipp vom 26. 10. 1795, zitiert aus Hammerstein 1998, S. 132.

1224 Hammerstein 1998, S. 132.

1225 Auch ihre Schwester Henriette wird eine namhafte Übersetzerin, siehe Brinkler-Gabler 1986, S. 216.

1226 Vgl. ebd.

1227 Siehe Amelung 1908/1, S. xxii.

dilettantischem Wege, eine gewisse Schreibgeschicklichkeit sich zu verschaffen wissen, die der Kunst nahe kommt.«¹²²⁸ Die bereits angesprochene Voreingenommenheit Schillers und Goethes gegenüber weiblicher literarischer bzw. künstlerischer Produktion tritt hier erneut in klarster Kontur hervor. Nichtsdestotrotz etabliert sich Sophie Mereau in den Jenaer Jahren einen Ruf als gefragte Schriftstellerin, der es ihr 1800 gar ermöglicht, einen eigenen Musenalmanach und die Zeitschrift *Kalathiskos* herauszugeben, von der allerdings lediglich zwei Nummern erscheinen.¹²²⁹ Während ihrer ersten Ehe bekommt Sophie zwei Kinder. Nach dem Tod des sechsjährigen Sohnes Gustav, dessen Vater höchstwahrscheinlich Johann Heinrich Kipp war,¹²³⁰ lässt sich das Paar 1801 als eines der ersten im Herzogtum scheiden und Sophie zieht nach Camburg, wo sie sich als Berufsschriftstellerinnen eine unabhängige Existenz aufzubauen versucht. Trotz vorigem vehementem Ablehnen seiner Heiratsanträge vermählt sie sich 1803 schließlich mit Clemens Brentano, mit dem sie in Jenaer Zeiten eine Affäre hatte und von dem sie nun ein Kind erwartet. Mit Brentano verbringt die Autorin ihre letzten drei Lebensjahre, bevor sie bei der Geburt ihres fünften Kindes in Heidelberg mit nur 36 Jahren stirbt.¹²³¹ Neben ihren beiden Romanen und zahlreichen Gedichten veröffentlicht die Autorin kontinuierlich kleinere Erzählungen wie beispielsweise *Marie* (1798), *Elise* (1800), *Luise von Richt* (1800), *Die beiden Freunde* (1801), *Johannes mit dem güldenen Mund. Legende* (1805) oder *Die Flucht nach der Hauptstadt* (1806).¹²³² Darüber hinaus ist sie als Übersetzerin aus dem Englischen, Spanischen, Französischen und Italienischen äußerst aktiv und erfolgreich. Ihre Übersetzung von Boccaccios *Fiametta* hat bis heute Bestand.¹²³³ Dass ihre Beziehung zu Clemens Brentano keine leichte war, bezeugt der Briefwechsel des Paares. Die offen misogynen Haltung Brentanos gegenüber schreibenden Frauen im Allgemeinen und *seiner* schreibenden Frau im Speziellen sorgt in der Fachliteratur des feministisch ausgerichteten Zweigs der Germanistik für einiges an empörter Nachrede. Ute Treders Artikel »Sophie Mereau: Montage und Demontage einer Liebe« kann hierfür exemplarisch angeführt werden, in dem die Verfasserin bekräftigt, die Heirat mit Brentano sei der Preis für Mereaus unmöglichen Wunsch gewesen, sich zugleich als Frau und als Schriftstellerin verwirklichen zu wollen. Der Versuch, die Ehe mit Brentano mit ihrer schriftstellerischen Tätigkeit in Einklang zu bringen, wird mehr oder weniger direkt als Ursache des frühen Todes der Autorin genannt, wenn Treder etwa

1228 Zitiert aus Hammerstein 1996, S. 263.

1229 Siehe Hammerstein 1996, S. 266 und Treder 1990, S. 173.

1230 Siehe Treder 1990, S. 181.

1231 Siehe Hammerstein 1996, S. 267.

1232 Für die vollständige Auflistung aller Werke Sophie Mereaus siehe Brinkler-Gabler 1986, S. 217.

1233 Vgl. ebd.

von einem »ständig aufreibenden Kampf, der sie ihre besten Energien und schließlich das Leben kostete« spricht.¹²³⁴ Auch das von Christa Bürger – in fragwürdiger Anlehnung an Ingeborg Bachmann – mit »Todesarten« betitelte Teilkapitel zu Sophie Mereaus und Clemens Brentanos Ehe bezeugt diese Tendenz. So schreibt Bürger etwa, Sophie Mereau sei Brentano, »der sie gewaltsam in sein Dasein hineinzuziehen versucht«, von Anfang an nicht gewachsen und sie habe in diesem »mörderischen Kampf« gegen den »Aggressor« unterliegen müssen: »Da ihr der Weg in die Kunst verstellt ist, bleibt ihr nur der in den Tod.«¹²³⁵ Derartig grelle und oftmals mit Spekulationen aufgeladene Bemerkungen zu Sophie Mereaus Ehe mit Brentano finden sich in der Fachliteratur häufig und werden an dieser Stelle lediglich zur Verdeutlichung dieser Tendenz der Mereau-Forschung angegeben. Was sich sicher sagen lässt ist, dass sich Sophie Mereau während der Ehejahre mit Brentano aus der literarischen Öffentlichkeit zunehmend zurückzieht und kaum eigene Texte verfasst, was August von Schindel – repräsentativ für die frühe Literaturgeschichtsschreibung – als begrüßungswerte Folge ihrer »Bestimmung als Gattin und Mutter« darstellt.¹²³⁶ Sophie Mereau widmet sich ab 1803 vor allem umfangreichen Übersetzungsarbeiten, die Uta Treder als »Brotarbeiten im wahrsten Sinne des Wortes« bezeichnet.¹²³⁷ Es sei an dieser Stelle festgehalten, dass Sophie Mereaus Bestreben, bereits um 1800 eine unabhängige Existenz als Schriftstellerin zu führen, durchaus von Mut und einer fortschrittlichen, nonkonformistischen Haltung zeugt. Für die nächste Generation von deutschen Schriftstellerinnen, zu der beispielsweise Charlotte von Ahlefeld, Fanny Tarnow, Rebecca Friedländer (Regine Froberg) oder auch Clemens Brentanos Schwester Bettina von Arnim gehören, ist Sophie Mereau eine einflussreiche Wegbereiterin. Angesichts Bettina Bremers pessimistisch anmutenden Schlusssatzes ihres Forschungsberichts, es bliebe abzuwarten, ob die mehrbändige Werkausgabe von Hammerstein auch wirklich erscheine, ist die Entwicklung der Sophie Mereau-Forschung schlussendlich positiv zu werten.¹²³⁸ Nachdem sich Forscherinnen und Forscher der letzten Jahrzehnte an biographischen, vermeintlich autobiographischen, intertextuellen und handlungsstrukturellen Aspekten in Sophie Mereaus Werk abgearbeitet haben, ist es nun an der Zeit, ihren längsten Roman erstens explizit auf den Umgang mit sentimentalen Codes hin zu untersuchen und ihn zweitens aus

1234 Siehe Treder 1990, S. 173.

1235 Bürger 1990, S. 46, 50f. Bürger zieht auch in ihrer neuesten Monographie *Exzeß und Entsagung* einen fragwürdigen Vergleich zu Ingeborg Bachmann, wenn sie spekuliert, Adele Schopenhauer habe es vielleicht schlicht an Mut gefehlt, das Leben als eine »ungeheuerliche Kränkung« zu akzeptieren, siehe Bürger 2016, S. 40.

1236 Vgl. Schindel/1 1823, S. 59.

1237 Treder 1990, S. 174.

1238 Bremer 1995, S. 412f.

einer komparatistischen Perspektive zu betrachten. Zur Orientierung sei der Analyse wieder ein kurzer Überblick zur Romanhandlung vorangestellt.

Amanda und Eduard (1803)

Sophie Mereaus zweiter Roman erscheint in fragmentarischer Form bereits 1797 in Schillers Zeitschrift *Die Horen*, bevor er 1803 bedeutend erweitert in zwei Teilen von Mereau eigenhändig editiert im Verlag Friedrich Willmans in Frankfurt am Main erscheint. Bis heute liegen keine Übersetzungen vor. Die Handlung des Briefromans setzt ein, als Amanda, von ihrer Hochzeitsreise heimgekehrt, an ihre Jugendfreundin Julie schreibt. Ihren unsensiblen und verschlossenen Ehemann Albret heiratete Amanda zuvor allein auf Wunsch ihres alternden Vaters, der sein Vermögen verlor und Amanda finanziell abgesichert sehen wollte. Die unglücklich verheiratete Amanda beginnt im Folgenden eine leidenschaftliche Affäre mit Eduard, einem jungen, sensiblen und energischen Mann, der Ideale des Sturm und Drang verkörpert. Amanda und Eduard lieben sich aufs Innigste und sehen ihre Gefühle in der idyllischen Natur widergespiegelt. Schließlich muss Eduard auf Geheiß seines Vaters unverzüglich abreisen. Im gleichen Moment wird Albret, der angesichts der Affäre seiner Frau weder überrascht noch betroffen scheint, sterbenskrank und ringt Amanda das Versprechen ab, Eduard vier Monate lang nicht zu schreiben. Albret hat ein spezielles Interesse daran, die Liebenden auseinander zu bringen, da Eduards Vater bei der einzigen Frau, die Albret wirklich etwas bedeutet hatte, einstmals den Vorzug erhielt. Eduard ist von Amandas unerklärlichem Schweigen verletzt und wendet sich anderen Frauen, insbesondere der lebensfrohen Cölestina, zu. Amanda ihrerseits geht davon aus, Eduard habe sie einfach vergessen und freundet sich mit dem italienischen Maler Antonio an. Im zweiten Teil des Romans treffen Eduard und Antonio *zufällig* in Florenz aufeinander. Sie tauschen sich freundschaftlich über Kunst aus, bis Antonio versteht, dass Eduard niemand anderes ist, als Amandas frühere große Liebe. Da Antonios Auffassung nach Rivalen keine Freunde sein können, trennen sich die Wege der beiden Männer. Es stellt sich heraus, dass Amanda Eduards letzten Brief, in dem er flehentlich um Aufklärung bittet, nie bekam, da Albret ihn unterschlagen hat. Es kommt zum emotionalen Wiedersehen Eduards und Amandas, bei dem sie – ungeachtet ihrer jeweiligen neuen Partner – den Schwur ihrer unendlichen Liebe erneuern. Als Eduard kurz darauf bei einem Spaziergang einen Abhang hinunter zu stürzen droht, erleidet Amanda einen derartig heftigen Schock, dass sie an den Folgen der Aufregung stirbt. *Amanda und Eduard* ist ein polyphoner Briefroman, der 24 Briefe von Amanda an Julie, 14 Briefe von Eduard an seinen Freund Barton und 9 Liebesbriefe zwischen Amanda und Eduard enthält. Der Zeitpunkt der Handlung ist nicht näher bestimmt, die Dauer erstreckt sich über etwas weniger

als ein Jahr. Die Handlungsschauplätze sind Deutschland, Florenz, Lausanne und Hindelbank.

3.2.2. Analyse

3.2.2.1. Weibliches Selbstgefühl

Die Titelheldinnen Émilie und Amanda scheinen der im vorigen Kapitel erläuterten Figurenfunktion der sentimentalen Heldin zunächst vollkommen zu entsprechen. Sie werden beide als jung, einfach, schön und vor allem natürlich beschrieben:

Émilie est naturelle, bonne, vraie, simple, et possède au suprême degré cette douceur enchanteresse, ce charme inexprimable qui attire tous les cœurs.¹²³⁹

Eine schöne, junge, reiche Frau, deren Mann älter, in seinen eignen verwickelten Händeln ganz vergraben, und ohne alles Gefühl zu sein scheint [...]. Ja! ich weiß es doch, was mich eigentlich so an Amanden fesselt. – Sie affektiert nicht; so wie sie ist, so ist es ihre Natur – [...].¹²⁴⁰

Sie sprechen mindestens eine Fremdsprache, sind musikalisch und offen für die Reize der pittoresken Landschaft. Sowohl Émilie als auch Amanda nehmen sich eines bzw. mehrerer Kinder an und adoptieren sie aus Wohltätigkeit, ohne selbst Kinder zu bekommen. Beide Protagonistinnen werden darüber hinaus zu engelsgleichen Wesen stilisiert, die dem zuvor erläuterten sentimental Tugendideal entsprechen:

J'ai rencontré un ange de beauté, de jeunesse, d'innocence. [...] La beauté d'Émilie m'entraîne, sa douceur m'enchanté; j'adore sa vertu [...].¹²⁴¹

Oft erscheinst du mir, ein überirdisches Wesen,
das nur Segnungen hier, spendet in Menschengestalt.¹²⁴²

Dieses engelsgleiche Bild der tugendhaften sentimental Heldin wird in den vorliegenden Romanen bezeichnenderweise nahezu ausschließlich durch den Blick von außen konstituiert und kaum, wie in den vier zuvor analysierten Romanen, durch die Innenschau der sentimental Heldinnen selbst evoziert.¹²⁴³ Dass dieser Blick von außen bis auf wenige Ausnahmen ein männlicher ist, ist für

1239 Souza 1822, S. 37.

1240 Mereau 1996a S. 98f.

1241 Souza 1822, S. 27, 132.

1242 Mereau 1996a, S. 199.

1243 Es sei etwa an Claires wiederholte Beschwörungen ihrer Tugend oder Agnes' Bemerkungen zu ihrem reinen Herzen erinnert, siehe Cottin 1805, S. 1f, 39, 56, 138 und Wolzogen 2005, S. 123, 230, 256.

die Textinterpretation von *Émilie und Alphonse* sowie *Amanda und Eduard* von essentieller Bedeutung. So werden die Protagonistinnen zu perfekten *männlichen* Projektionen von sentimental Weiblichkeitsidealen, was sich besonders anschaulich im Moment des ersten Treffens zwischen Amanda und Eduard manifestiert, bei dem Eduard die schlafende Amanda beobachtet, die in einem Wagen an ihm vorbeifährt:

Der Schlaf goß eine liebliche Unbestimmtheit über die schönen Züge, in denen kein herrschender Ausdruck sichtbar war, und mich dünkt, ein wahrhaft schönes Gesicht dürfe auch nie einen andern Ausdruck haben, als den, einer reinen Harmonie, welchen er von der Natur empfängt.¹²⁴⁴

Amanda weckt Eduards Aufmerksamkeit zunächst in vollkommener Passivität und »weiblicher Verletzlichkeit«, um Christophe Martins Formulierung aufzugreifen: »Le corps endormi devient le signe d'une vulnérabilité féminine plus inactive encore que le spectacle d'une nudité surprise au bain.«¹²⁴⁵ Das Motiv der schönen Schläferin kann auf Properz' Elegie an Cynthia zurückgeführt werden, die zur bedeutenden Vorlage für die bukolische Dichtung und den Schäferroman wird, wodurch wiederum der Bogen zur Sentimentalität gespannt werden kann. Die schöne Schläferin entspricht dem männlichen Phantasma einer weiblichen, vollkommen verfügbaren Intimität.¹²⁴⁶ Ein sehr drastisches Beispiel lässt sich in Regine Frohbergs (Rebecca Friedländers) sentimentalem Roman *Schmerz der Liebe* (1810) finden, als der Protagonist Walter den Reizen der ohnmächtigen Amalie nicht zu widerstehen vermag und sie vergewaltigt:

Da wagte er es, die Bänder ihres Kleides zu lösen und ihren schönen Busen seinen brennenden Blicken zu enthüllen. Eine namenlose, unbezwingliche Glut, die ihn alles Bewusstseins beraubte, durchdrang jetzt mit zerstörerischer Kraft sein ganzes Wesen, und nicht mächtig ihr zu gebieten, benutzte er, zu ewigem Vorwurf, den Augenblick, wo die Tugend wehrlos in seinen Armen lag.¹²⁴⁷

Gleichzeitig kann dieses Motiv umgekehrt aus der Perspektive der (scheinbar) Schlafenden bisweilen auch als weibliches Phantasma des unschuldigen Ausgeliefertseins gedeutet werden, was Émilies folgendes Geständnis gegenüber ihrer

1244 Mereau 1996a, S. 74f.

1245 Martin 2004, S. 226.

1246 Vgl. ebd. Eine interessante Umkehr dieses Motivs lässt sich später in Balzacs *Sarrasine* (1830) finden, als die junge Marquise in der Rahmenerzählung angesichts des Bildnisses des schlafenden Adonis – für den die Statue des Kastraten Zambinella als Modell herangezogen wurde – ausruft: »[...] il est trop beau pour un homme!« Siehe Balzac 1950, S. 90.

1247 Frohberg 1815, S. 65f. Dass es sich tatsächlich um eine Vergewaltigung handelt, wird im weiteren Verlauf der Geschichte deutlich, da Walter sich Amalie reuig zu Füßen wirft und ihr vorschlägt sein Verbrechen mit der Hochzeit wieder gutzumachen. Amalie erleidet schließlich eine Fehlgeburt und stirbt, von Walter für eine andere vernachlässigt, auf dem Weg ins Nonnenkloster, siehe ebd., S. 201.

Brieffreundin belegt: »Tous les deux cherchaient à me rendre à la vie; mes yeux étaient fermés; ils me croyaient évanouie. Mais faut-il vous l'avouer ma sœur? je me trouvais chez Alphonse sans l'avoir prévu, et je me livrais à une secrète satisfaction de n'avoir pu m'y opposer.«¹²⁴⁸ Dass Émilie zuvor jedoch ebenfalls zur regelrechten Beute männlicher, besitzergreifender Blicke wird, vor denen sie zurückschreckt, belegen die folgenden Bemerkungen des Libertins Fiesque: »[...] dans ce moment, je lui sus gré d'être belle, d'être bonne, comme si elle n'eût désiré l'être que pour moi. [...] Émilie ne me regarda pas un instant; sa timidité avait quelque chose de si doux, de si craintif, que j'en étais attendri.«¹²⁴⁹ Das innovative Moment der beiden Romane liegt allerdings nicht in der Tatsache begründet, dass die sentimentale Heldin mittels des männlichen Blicks zum Ideal der schönen und passiven Frau wird. Vielmehr fällt bei genauerem Hinsehen auf, dass die konventionelle Erscheinung der sentimentalischen Heldin in scharfem Kontrast zu ihren eigenen Gedanken steht, die den Leserinnen und Lesern dank der tagebuchähnlichen Briefe Émilies und Amandas zugänglich sind. Zwischen Außen- und Innenansicht tun sich regelrecht Abgründe auf, da die beiden Protagonistinnen nur scheinbar dem sentimentalischen Modell der angepassten, rigoros tugendhaften und vollkommen pflichtbewussten Engel-Frau entsprechen. Am treffendsten lässt sich das, was *Émilie et Alphonse* und *Amanda und Eduard* von anderen sentimentalischen Romanen unterscheidet, als erwachendes weibliches »Selbstgefühl« bezeichnen. Sophie Mereau verwendet diesen Begriff wiederholt in ihrem Tagebuch und auch Béatrice Didier hebt in ihren Ausführungen zum Roman von Frauen in der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts die »conscience par la femme de son corps et de ses désirs« hervor, die in den meisten sentimentalischen Romanen jedoch in einem Tränenmeer ertränkt wird.¹²⁵⁰ Dieses, in *Émilie et Alphonse* und *Amanda und Eduard* ganz deutlich hervortretende Selbstgefühl steht in scharfem Gegensatz zum zuvor erläuterten klaglos hingegenommenen Liebesdienst der sentimentalischen Heldin und manifestiert sich zunächst mittels der Abgrenzung nach außen, d. h. durch Ausdrücke starker Abneigung gegenüber dem jeweiligen Ehemann:

Chaque jour ajoute à la crainte que m'inspire monsieur de Candale; et loin de laisser calmer mon esprit, agir ma raison, il voudrait que je lui payasse un tribut d'amour et d'admiration, qui répugne également à ma franchise et à ma fierté.¹²⁵¹

Ach! Julie, wenn ich diesen sonderbaren Mann zuweilen Sätze aufstellen hörte, die meiner heitern Ansicht von Welt und Menschen gänzlich Hohn sprachen [...] dann

1248 Souza 1822, S. 394.

1249 Ebd., S. 80, 181.

1250 Siehe etwa Mereau 1996c, S. 12, 41 und Didier 1991, S. 108.

1251 Souza 1822, S. 142.

wurden mir meine Tage oft unerträglich, und die Erinnerung an das Gute, das ich ihm verdanke, sank wie eine erdrückende Last auf mein Herz!¹²⁵²

In der 1799 erschienenen Originalausgabe von *Émilie et Alphonse* lässt sich in Brief 21, den Émilie an ihre schwesterliche Nichte schreibt, darüber hinaus ganz unverblümt der Ausdruck »Hass« finden: »Ma haine pour M. de Candale est telle, que la sienne seule pourrait me rendre la tranquillité.«¹²⁵³ Dass dieser Satz in der Ausgabe von Eymery gelöscht wurde, belegt als eines der zahlreichen Beispiele Laurence Vanoflens Beobachtung, die späteren Editionen von Souzas Werken ließen Rückschlüsse auf das in Frankreich zunehmend konservativer werdende literarische Feld der Restaurationszeit zu. Émilies Gefühle der Abneigung treten in Eymerys Ausgabe sehr viel gemäßigter zutage als in der Originalausgabe, was auch durch die Tilgung der folgenden Aussage Émilies aus Brief 39 verdeutlicht wird: »Je n'aime qui que ce soit ici; je voudrais quitter le monde et la vie. C'est dans ces dispositions que M. de Candale ose me traiter avec rigueur! Je lui rends grâces; son injustice me délivre des efforts que je faisais pour retourner à lui.«¹²⁵⁴ Die Émilie der Originalausgabe entpuppt sich an dieser Stelle als äußerst untypische sentimentale Heldin, deren Verzweiflung nicht durch den Glauben an den Lohn der Tugend überwunden wird. Sie geht gar soweit, das für eine sentimentale Heldin grundsätzlich unvorstellbare und vor allem unsagbare Tabu des Suizidgedankens offen auszusprechen. Die zitierte Passage lässt darüber hinaus Émilies unmissverständliches Empfinden der sie umgebenden Ungerechtigkeit erkennen, mittels derer sie ihre ablehnende Haltung gegenüber Candale vor ihrer Freundin und vor allem vor sich selbst rechtfertigt. Auch Amanda versucht gar nicht erst, ihre Ratlosigkeit, Abneigung und sogar Furcht vor Albret zu kaschieren. Geradeheraus schreibt sie an Julie: »Sein erster Anblick machte einen tiefen aber unangenehmen Eindruck auf mich. [...] in seinen Zügen war etwas so zerstörtes, gewaltsames, willkürliches, das allen [...] Bildern, die ich mir von Liebe und Lebensgenuß gezeichnet hatte, grausam Hohn zu sprechen schien.«¹²⁵⁵ Nachdem ein nicht weiter bestimmter Marchese Amanda direkt zu Beginn der Handlung den Hof macht und Albret ihn just im Moment des Kniefalls entdeckt, traut Amanda Albret darüber hinaus gar den Mord an ihrem Verehrer zu, der den Tag darauf nahe dem Grundstück tot aufgefunden wird. Amanda schreibt Julie ohne Umschweife und gesteht ihr, sie habe schwerwiegende und »ängstliche Zweifel gegen Albrets Charakter«: »Was soll, was kann ich von diesem geheimnisvollen Wesen denken? Und ist nicht vielleicht diese erhabene, in allen Fällen sich gleichbleibende, Fassung selbst ein Beweis, daß gewisse schreckliche

1252 Mereau 1996a, S. 65.

1253 Souza 1799/1, S. 142.

1254 Souza 1799/2, S. 108f.

1255 Mereau 1996a, S. 78.

Grundsätze ihm ganz zur Natur geworden sind?«¹²⁵⁶ Aus dem grundlegenden Gefühl der Abneigung entsteht weder in Émilie noch in Amanda der Ehrgeiz zur Pflichterfüllung und Tugendhaftigkeit, wie er so exzessiv wie exemplarisch in Karoline von Wobesers Roman *Elisa, oder das Weib wie es seyn sollte* (1795) beworben wird.¹²⁵⁷ Ganz im Gegenteil keimt in beiden Protagonistinnen der Wunsch nach Gerechtigkeit, Eigenständigkeit und Unabhängigkeit auf, dessen Unerfüllbarkeit durch einen außergewöhnlichen und erfrischenden, »männlichen Trotz«¹²⁵⁸ kompensiert wird. Anstatt sich klaglos dem Liebesdienst zu widmen, errichtet sich Émilie einen Privatraum, den niemand betreten darf und mittels dessen sie sich der Gesellschaft und vor allem der Gesellschaft ihres Mannes so gut es geht zu entziehen sucht:

Je me suis fait une petite retraite dans le coin de ma chambre; j'y ai placé une seule chaise, mon piano, ma harpe, quelques livres, une jolie table sur laquelle sont mes dessins et mon écritoire; et là je me suis tracé une sorte de cercle idéal, qui me sépare du reste de l'appartement. Vient-on me voir? je sors bien vite de cette barrière pour empêcher qu'on n'y pénètre. Si par hasard on s'avance vers mon asile, j'ai peine à contenir ma mauvaise humeur; je voudrais qu'on s'en allât: et pourquoi me reprochera-t-on ce désir? ai-je jamais celui de voir arriver aucune de ces nouvelles connaissances?¹²⁵⁹

Dieses Zitat verdeutlicht, dass Émilie sich sehr gut allein zu beschäftigen weiß und sich nichts sehnlicher wünscht, als das vielbeschworene »Zimmer für sich allein«. ¹²⁶⁰ Auch Amanda sieht es nicht ein, ihre Lebensmüh' einem ungeliebten Mann mit zweifelhaftem Charakter zu widmen und schreibt an ihre Freundin: »Ja, ich will allein sein, meine Julie! – ist es denn so unmöglich, daß ein Weib sich selbst genug sein kann?«¹²⁶¹ Diese kurze rhetorische Frage kann im Kontext der zuvor erläuterten sentimentalischen Poetik durchaus als Sensation angesehen werden. Émilie und Amanda fügen sich nicht *per se* kleinlaut seufzend und selbsterzigniert in ihre Lage des Opfers der Konvenienz. Um auf Therese Hubers Formulierung in *Luise, ein Beitrag zur Geschichte der Konvenienz* (1796) zurückzugreifen: sie sind eben nicht »romanhaft«, das heißt sie können sich aufopfern, aber sich über das täuschen, was ihnen die Aufopferung kostet, können sie nicht.¹²⁶² Ganz im Gegensatz zu einer Laura (*Liebe und Trennung*) bestehen

1256 Ebd., S. 68. Vgl. auch ebd., S. 85.

1257 Als Elisas Mutter sie einem Mann verspricht, den Elisa nicht liebt und sie fragt, was nun darüber ihr Entschluss sei, sagt Elisa mit schwacher Stimme »Zu sterben, aber Ihnen zu gehorchen. [...] seine Pflichten aufs strengste erfüllen, ist die höchste Tugend; ich will suchen, sie zu erreichen.« Siehe Wobeser 1799, S. 49, 59.

1258 Goethe 1982, S. 396.

1259 Souza 1822, S. 137f.

1260 In Anlehnung an Virginia Woolfs *A Room of One's Own* (1929).

1261 Mereau 1996a, S. 84.

1262 Huber 1796, S. 35.

Émilie und Amanda in ihren Briefen auf die ihnen widerfahrene Ungerechtigkeit. In *Émilie und Alphonse* äußert sich dies nicht zuletzt in Émilies Widerworten gegenüber ihrer Mutter sowie den expliziten Vorwürfen, die sie ihr macht, nachdem sie verstorben ist:

Jamais ma mère ne m'a paru si sévère: ce n'était plus la même personne: et son courroux m'a inspiré une fermeté dont je ne me croyais pas capable. [...] j'ai osé braver son injustice. [...] Pour la première fois aussi, j'ai senti la force de lui résister [...].

Ma mère, plaignez-moi d'avoir si peu profité de vos leçons; [...] Mais comment avez-vous pu m'unir à un homme qu'il [*sic!*] m'était si difficile d'aimer? Vous me connaissiez une âme vive; vous m'aviez formé un cœur sincère, et vous alliez me laisser sans conseil et sans guide.¹²⁶³

Émilies Widerworte und Vorwürfe wirken vor der Kontrastfläche der meisten anderen zeitgenössischen sentimental Romane geradezu spektakulär. Sie veranschaulichen das erwachende Selbstgefühl der sentimental Heldenin in signifikanter Weise, da das aus dem Christentum übernommene Gebot, Vater und Mutter bedingungslos zu ehren, aus eigener Überlegung heraus unterlaufen wird. Émilie kann schlichtweg nicht umhin, die Entscheidung ihrer Mutter als eine durch und durch schlechte Entscheidung zu erkennen. In *Amanda und Eduard* manifestiert sich Amandas nonkonformistisches Denken besonders deutlich im Kontrast zu ihrer Brieffreundin Julie, die ihr zugleich als gesellschaftstaugliches Vorbild und fades Gegenstück zu ihrem eigenen, energischen Wesen vorschwebt. So bittet Amanda Julie einerseits wiederholt um Hilfe,¹²⁶⁴ andererseits schwingt in den scheinbar sehnsuchtsvoll-beneidenden Äußerungen über ihre Freundin auch ein deutlich ironischer Unterton mit, wenn Amanda etwa schreibt: »[...] Du bist so harmonisch mit Dir und Deiner Welt, Deine folgsame Phantasie führt Dich nicht über Deinen Kreis hinaus, und haucht nur ein blühenderes Kolorit über die Bilder des gewöhnlichen Lebens. Wie glücklich bist Du, meine Julie!«¹²⁶⁵ Auch Amandas folgende, an Eduard adressierte Beschreibung ihrer Beziehung zu Julie ist diesbezüglich aussagekräftig:

Schon früh trennten sich unsre Wege, aber wir bemerkten es nicht. Wenn wir von der Zukunft träumten, und Julie bald ein Ruheplätzchen zu finden wünschte, wenn ihre Phantasie sich kaum einige Meilen weit wagte, und sie das reinliche Landhaus, und ein stilles, regelmäßiges Leben bald festhielt, so reizte mich der Gedanke: mehr von der Erde zu sehen, ganz unaussprechlich; die unbestimmte Ferne zog mich an [...].¹²⁶⁶

1263 Souza 1822, S. 94f, 171.

1264 Mereau 1996a, S. 76, 94, 123.

1265 Ebd., S. 76. Vgl. auch ebd., S. 81.

1266 Ebd., S. 137f.

Während Julie von einem reinlichen Landhaus träumt, kann sich Emilie das Leben unmöglich »wie einen geraden, offenen Weg denken, wo man schon bei Eintritt das Ende übersehen kann.«¹²⁶⁷ Sie liebt es vielmehr, sich »einen verschlungenen seltsamen Pfad voll romantischer Stellen und wechselnden Lichts zu [er]träumen.«¹²⁶⁸ Zwischen Julie und Amanda herrscht offensichtlich nicht die Seelentransparenz, wie sie zwischen den Briefpartnerinnen der zuvor analysierten sentimental Romane sichtbar wurde. So werden Julies Briefe Amanda sogar lästig, als sie nicht die erwünschte Antwort angesichts ihres Verhältnisses mit Eduard beinhalten: »Deine Briefe [...], die ich sonst immer mit freudiger Rührung las, haben jetzt zuweilen mein Glück gestört. [...] Und wolltest Du, meine Freundin, Du allein, Deine Freundin betrüben, während Zufall, Liebe und Wahrheit sich zu ihrem Glück vereint haben?«¹²⁶⁹ Ein weiterer bedeutender Unterschied, der Émilie und Amanda im Vergleich zu bisher betrachteten sentimental Heldinnen auszeichnet, liegt in dem Umstand begründet, dass sich beide Figuren wiederholt für ihr äußerst unsentimentales, abweisendes Verhalten gegenüber ihren Ehemännern rechtfertigen. Den Leserinnen und Lesern öffnet sich eine völlig neuartige Sicht auf die Zwangslage der sentimental Protagonistin. So nimmt sich Émilie etwa gegen ihr eigenes, vorschnell getroffenes Urteil in Schutz: »Ma sœur, lorsque je m'accusais avec sévérité d'avoir manqué aux égards que je devais à monsieur Candale, j'étais injuste envers moi-même. Quels torts ai-je eus avec lui? aucun.«¹²⁷⁰ In der Originalausgabe von 1799 wird diese Selbstrechtfertigung noch durch eine Art Absolution ergänzt, die sich Émilie angesichts ihres vorübergehenden Gefallens an schmeichelhaften Komplimenten der mondänen Gesellschaft großmütig selbst erteilt: »C'est moi dont je diminuais la valeur, lorsque j'ai placé mon orgueil dans les éloges de la multitude: mais quelle jeune femme peut se vanter d'avoir toujours évité de semblables erreurs?«¹²⁷¹ Dass Émilies Apologie der vorübergehenden Eitelkeit junger Frauen in Eymerys Ausgabe gelöscht wird, bezeugt abermals die Verengung und Radikalisierung des – maßgeblich für Frauen geltenden – konservativen Tugendideals während der Restaurationszeit. Auch die vollständige Tilgung des 51. Briefs der Originalausgabe spricht für diese Beobachtung, da es sich die Original-Émilie hier herausnimmt, sich über ihren Ruf in Paris Sorgen zu machen.¹²⁷² An dieser Stelle sei auch auf kleinere, aber in diesem Kontext aussagekräftige Modifikationen verwiesen: Aus »je n'ose me flatter de trouver *un ami* qui me dise: vous

1267 Ebd., S. 78.

1268 Ebd.

1269 Ebd., S. 119, 121.

1270 Souza 1822, S. 198.

1271 Souza 1799/2, S. 107.

1272 Ebd., S. 168–170.

êtes à plaindre«¹²⁷³ wird in Eymerys Ausgabe etwa »moi! qui aurais tant besoin qu'une amie vint me dire: Vous êtes à plaindre«¹²⁷⁴; aus »je ne désire pas en être aimé«¹²⁷⁵ wird »je ne désire pas son affection«¹²⁷⁶ und aus »pour écrire son nom, tout mon sang a tressailli«¹²⁷⁷ wird »à ce nom seul que je viens d'écrire, tout mon cœur a tressailli« [Hervorhebungen G.L.].¹²⁷⁸ Der Treueschwur, den Émilie bei der Vermählung mit Candale ablegte, wird von ihr auch in Eymerys Ausgabe für nichtig erklärt, während sie ihr abweisendes Verhalten ihm gegenüber im selben Atemzug erneut legitimiert:

Je l'ai traité froidement, il est vrai; mais, avant de m'épouser, avait-il daigné solliciter mon amour? le lui avais-je promis? avait-il même cherché à m'en inspirer? Lorsqu'on m'a demandé si je consentais à appartenir à monsieur de Candale, trois fois j'ai hésité avant de répondre: trois fois la même question m'a été répétée; il a fallu, en quelque sorte, m'arracher les mots qui m'assuraient le malheur d'être à lui.¹²⁷⁹

Amanda steht Émilie in Sachen Rechtfertigung um nichts nach. Auch sie begründet ihr ungebührliches Verhalten gegenüber Albret zuallererst mit *seinem* Verhalten *ihr* gegenüber. Als sie ihn bittet, sich ihr endlich zu öffnen und über seine Gefühle zu sprechen, antwortet er ihr nur herablassend: »Vertändle du dein Leben, Amanda, und kümmere dich nicht um ernste Dinge. Wenn ihr nur spielt, seid ihr wenigstens nicht schädlich [...].«¹²⁸⁰ Damit nicht genug, gibt er ihr im Anschluss ungefragt eine beträchtliche Summe Geld und schickt sie weg. Mit dieser Geste besiegelt Albret das Ende Amandas Bemühungen um ihn: »Ich fühlte, es war vorbei; er sah meine schwimmenden Augen und konnte mich verlassen.«¹²⁸¹ Von nun an hat Amanda aus ihrer Sicht – sowie aus jener der Leserinnen und Leser – das volle Recht, ihr Bedürfnis nach Zuwendung und Liebe außerhalb der Ehe zu suchen, weil, wie sie sagt, »mir das *einzig*e, nach dem ich mich sehne: geliebt zu werden, so wie ich mir es träume, versagt ist.«¹²⁸² Als Julie das Liebesverhältnis zwischen Amanda und Eduard dennoch kritisiert, dreht Amanda die Situation geschickt um und redet *ihr* ins Gewissen, während sie ihre Beziehung zu Eduard zugleich argumentativ untermauert:

Kann ich dafür, daß mir die Liebe nicht auf Deinem Wege entgegenkam? Und hast Du vergessen, daß, wie ich jetzt fühle, Du ehemals gefühlt hast? [...] Nein! störe den Frieden

1273 Ebd., S. 153.

1274 Souza 1822, S. 227.

1275 Souza 1799/3, S. 119.

1276 Souza 1822, S. 352.

1277 Souza 1799/3, S. 171.

1278 Souza 1822, S. 391.

1279 Ebd., S. 198.

1280 Merau 1996a, S. 95.

1281 Ebd., S. 96.

1282 Ebd., S. 97.

meines Herzens nicht mehr, und verlange nicht, daß ich mir Gewalt antun soll. Wer sein natürlich reines Gefühl bewahrt hat, kann sich die undankbare Mühe ersparen, seine Neigungen bekämpfen zu wollen; sie führen ihn recht; er darf sich ihnen überlassen.¹²⁸³

Dass diese Aussage beim zeitgenössischen Lesepublikum einiges an hochgezogenen Augenbrauen und gespitzten Lippen hervorruft, ist äußerst wahrscheinlich, überwiegen in den Romanen des beginnenden 19. Jahrhunderts doch weiterhin jene sentimentalheldinnen und Helden, die an ihrer unerfüllten Liebe qualvoll zugrunde gehen.¹²⁸⁴ Barbara Juliane de Krüdeners vielbeachteter sentimentaler Roman *Valérie* (1804) vermag dies exemplarisch aufzuzeigen, wenn der unglücklich liebende Protagonist Gustave über nicht weniger als 67 Seiten – etwa ein Viertel des Romans – vor Kummer dahinsiecht.¹²⁸⁵ Auch Fanny Tarnows *Natalie, ein Beitrag zur Geschichte des weiblichen Herzens* (1811) suggeriert, dass das Leben einer Frau *per se* zu großem Leid bestimmt sei, während Karoline Ludecus (Johanne Karoline Amalie Kotzebue) das Leid der Protagonistin ihres Romans *Louise, oder die unseligen Folgen des Leichtsinns* (1800) gar zur Bedingung für Tugendhaftigkeit und wahres Glück werden lässt.¹²⁸⁶ Émilie und Amanda zeichnen sich vor diesem Hintergrund sehr deutlich ab, nicht weil sie nicht leiden, sondern weil sie ihrer desolaten Lage innerlich trotzen und ihr Verhalten danach ausrichten. So lässt sich Amanda etwa noch bevor sie Eduard kennenlernt auf ein kleines Liebesabenteuer, oder besser Kussabenteuer, mit einem Pächtersohn ein und kann auch der Beziehung mit Antonio nach dem Bruch mit Eduard durchaus angenehme Aspekte abgewinnen.¹²⁸⁷ Besondere Erwähnung findet besagtes Kussabenteuer in Pierre Faucherys Studie *La destinée féminine dans le roman européen du 18e siècle*, das er wie folgt begründet: »On nous dit de Sophie Mereau qu'elle ne pouvait rester seule avec un homme sans l'embrasser [...]«¹²⁸⁸ Émilie indes gibt sich ihren Träumereien von Alphonse ohne Gewissensbisse hin und stößt Candale angewidert zurück, wenn er ihr vor den Augen der Gesellschaft wie einem kleinen Kind in die Wange kneift, für sie antwortet oder ihre wenigen eigenständigen Aussagen erklärend kommentiert.¹²⁸⁹ Émilie legt eine geradezu stolze Haltung an den Tag, die für eine sentimentale Heldin ungewöhnlich ist. Abermals ist der Blick auf die Erstedition an dieser Stelle aufschlussreich, da Émilie sich im 45. Brief dieser Ausgabe erbar-

1283 Ebd., S. 119.

1284 Laurent Versini spricht diesbezüglich von »prisonniers d'amour«, Versini 1979, S. 27.

1285 Siehe Krüdeners 1884, S. 188–255. Sophie Mereau verfasst ein Jahr nach Erscheinen dieses Romans eine fragmentarische und freie Übersetzung mit dem Titel *Gustav und Valérie, Szenen* (1805).

1286 Siehe Tarnow 1811, S. 172 und Ludecus 1843/2, S. 155, 234.

1287 Mereau 1996a, S. 92, 190f.

1288 Fauchery 1972, S. 100.

1289 Souza 1822, S. 142f.

mungslos über Mme d'Artigue auslässt, von der sie sich zu Recht verraten und benutzt fühlt. Als Mme d'Artigue Émilie um Vergebung bittet, stößt sie sie ungehalten von sich und äußert gar die Drohung: »craignez que je ne souhaite à votre fille une amie qui vous ressemble!«¹²⁹⁰ Die Szene spitzt sich dramatisch zu, als Mme d'Artigue sich vor Émilie zu Boden wirft und sich bei jedem Schritt an ihre Füße klammert. Vergeben kann ihr Émilie jedoch erst, nachdem Mme d'Artigue das Zimmer verlassen hat. Bezeichnenderweise ist von diesem Vorfall im 45. Brief der Ausgabe von Eymery keine Spur mehr zu entdecken. Statt sich über die Dreistigkeit Mme d'Artiques zu empören, merkt Émilie hier lediglich wie beiläufig an: »Les torts de madame d'Artigue peuvent être excusés par l'abandon de monsieur de Candale.«¹²⁹¹ Auch macht sich die neue Émilie im Folgenden selbst Vorwürfe – sie hätte Mme d'Artigue nie anvertrauen dürfen, dass sie zur Heirat mit Candale gezwungen wurde und sie hätte ihre List durchschauen müssen.¹²⁹² Diese Modifikation sagt vieles über die während der ersten Jahrzehnte des 19. Jahrhunderts immer klarere Konturen annehmende Vorstellung von stets sanftmütiger, radikal-tugendhafter und zur Selbstbestrafung neigender Weiblichkeit aus. Auch erscheint es Adélaïde de Souza 1822 in diesem Zusammenhang offensichtlich weise, das von Émilie unbeabsichtigt verursachte Duell zwischen Fiesque und Candale zu tilgen und Émilies Kontakt mit Fiesque auf das absolute Minimum zu beschränken.¹²⁹³ Die Émilie von 1822 büßt alles in allem zwar einiges an Temperament ein, erscheint aber dennoch als untypische sentimentale Heldin, die sich ihr eigenes Urteil über ihre Lage und die Menschen um sie herum bildet, ohne von unantastbarer Pflichterfüllung und Tugendreligion vollkommen indoktriniert zu sein. Gleiches gilt für Amanda, die ihrer Brieffreundin gegenüber unmissverständlich schreibt:

Jene raue Tugend, die Alles seinen [*sic!*] Grundsätzen aufzuopfern befiehlt, mögen auch alle andre darüber zu Grunde gehen, kenne ich [...] nicht; sie ist mir fremd [...].

Jede Aufopferung für einen andern, die nicht aus Neigung geschieht, ist unnatürlich; sie zerwühlt das eigene Herz und steht fruchtlos im Äußern da.¹²⁹⁴

Émilie und Amanda grenzen sich von der sie umgebenden, gefühlkalten Gesellschaft ab, handeln und schreiben *bewusst* unverstellt und finden »in der Wahrheit [ihrer] Äußerungen einen Genuß, der das Bewußtsein, von andern für vorzüglich gehalten zu werden, [ihnen] zehnfach aufwiegt.«¹²⁹⁵ Je ungerechter sie sich von Candale, Fiesque, Mme d'Artigue bzw. Albret behandelt fühlen, desto

1290 Souza 1799/2, S. 146.

1291 Souza 1822, S. 224.

1292 Ebd., S. 225.

1293 Siehe Souza 1799/2, S. 119–121 und Souza 1822, S. 204–207.

1294 Mereau 1996a, S. 145, 159.

1295 Ebd., S. 94.

mehr wird ihr Selbstgefühl entfacht, das sich einerseits aus Trotz und andererseits aus Selbstmitleid zusammensetzt, was folgende Aussagen auf den Punkt bringen:

[...] je suis seule avec moi-même; je me désole, me blâme, me révolte, et me trouve digne de pitié.¹²⁹⁶

Ach! auf der ganzen Welt kannte ich kein liebendes Herz, das mich in den trüben Strom gereizter Empfindlichkeit erhalten, und durch freundliche Teilnahme wieder zum Licht der Hoffnung empor gehoben hätte! [...] Sieh! so strebe ich, [...] mit grausamer Erfindsamkeit, mich selbst zu quälen und wie ein eigensinniges Kind alles Glück, das sich mir anbietet, zu verschmähen [...].¹²⁹⁷

Analog zu dieser untypischen Selbstwahrnehmung entwickeln Amanda und Émilie darüber hinaus nicht nur ungewöhnliche, sondern radikal oppositionelle Einstellungen zum Liebesdiskurs und dem herrschenden Beziehungsmodell, im Rahmen dessen einzig die einmalige, eheliche Liebe legitimiert wird. Nachdem Émilie es mittels wiederholter, sehr langer Gespräche geschafft hat, mit Alphonse eine Vertrauensbasis herzustellen, schreibt sie unverblümt: »L'amour ne me paraissait plus ni dangereux, ni criminel [...]«. ¹²⁹⁸ Amanda wiederum genießt die neue Liebesbeziehung mit Antonio, nachdem sie davon ausgeht, Eduard habe sie vergessen. Sie rechtfertigt ihr Gefühl für den jungen Maler auf die folgende Weise:

Ich bin in Verwirrung, und doch bin ich ganz frei von jeder Schuld. Ich liebe Antonio; mein Herz, von seiner Liebenswürdigkeit, seinem Wert durchdrungen, hat sich der süßen Neigung hingegeben. [...] Ich fühle, daß ich diesen Mann anbeten und lieben muß, und warum sollte ich nicht? – Die Behauptung, daß wir nur einmal, nur einen einzigen Gegenstand lieben können, ist ein phantastischer, ja schädlicher Irrtum.¹²⁹⁹

Angesichts dieser nonkonformistischen Gedanken und Einstellungen fällt besonders in *Amanda und Eduard* auf, dass die zuvor erläuterte sentimentale Diktion deutlich weniger zum Tragen kommt, als etwa in *Agnes von Lilien* oder *Liebe und Trennung*. Anstatt das Verlangen nach wahrer Liebe durch Auslassungspunkte, unvollständige Sätze oder ostentativ eingesetzte Ausrufe auszudrücken, wird es überraschend konkret auf den Punkt gebracht, etwa wenn Amanda schreibt: »[...] zu lange habe ich unter den Freuden des Lebens mit kalter Überlegung gewählt, ich möchte nicht mehr wählen, ich möchte hingegrissen sein. [...] Ich will jetzt alles vergessen, ich *will!* – und fühle mich dabei weise und gut.«¹³⁰⁰ Auch in einem der Liebesbriefe, die Amanda an Eduard schreibt, drückt sie sich sehr direkt und daher vergleichsweise unsentimental aus,

1296 Souza 1822, S. 98. Siehe auch ebd., S. 114, 355.

1297 Mereau 1996a, S. 96.

1298 Souza 1822, S. 378.

1299 Mereau 1996a, S. 219, 200.

1300 Ebd., S. 77, 120.

wenn sie ihr »unendliches Verlangen nach Glück« erwähnt.¹³⁰¹ Auch Émilie überrascht durch ihre unsentimentale Antwort, als Alphonse sie gegen Ende des Romans mit »mon Émilie« anspricht. In der sie auszeichnenden Mischung aus Trotz und Selbstmitleid erwidert sie ihm: »Je ne suis l'Émilie de personne.«¹³⁰²

3.2.2.2. Realitätsprüfung

Émilie et Alphonse und *Amanda und Eduard* sind trotz des innovativen Potentials, das durch das erwachende Selbstgefühl der sentimental Heldinnen erzeugt wird, keineswegs literarische Entwürfe einer utopischen Gesellschaft, in der Frauen selbstbestimmt ihren Gefühlen und Neigungen folgen können. Vielmehr entsteht durch die Konfrontation der unzufriedenen Protagonistinnen mit der sie umgebenden Realität ein interessantes Spannungsfeld, das im Folgenden untersucht wird. Beide Romane bieten nicht nur eine Innenschau auf die im sentimental Kontext ungewöhnlichen Gedanken und Gefühle Émilies und Amandas, sondern beleuchten auch die Hintergründe der Ursachen ihrer unglücklichen Lage in erstaunlicher Differenziertheit. Zunächst fällt diesbezüglich die ähnliche Ausgangssituation in *Émilie und Alphonse* und *Amanda und Eduard* auf. Beide Protagonistinnen werden auf Wunsch ihrer sterbenden Eltern mit Männern verheiratet, die sie nicht nur nicht lieben, sondern gar verachten und fürchten. Warum Émilies Mutter und Amandas Vater ihre Töchter jeweils in die Ehe drängen, wird mit einer erstaunlichen Offenheit und Direktheit dargelegt:

Ce n'est point la religion, ce n'est point l'amour qu'on invoque; c'est l'intérêt que l'on consulte, c'est l'intérêt qui décide ma destinée.¹³⁰³

Albret verlangt deine Hand; er wird dir ein heitres, genußvolles Leben, deinem Vater ein sicheres, sorgenfreies Auskommen verschaffen. Du wirst von einem Menschen abhängen, aber im übrigen frei sein.¹³⁰⁴

In einem Wort: es geht um *intérêt*, um Kapitaleinsatz und die finanzielle Existenzsicherung nicht nur der Töchter, sondern auch der so gut wie ruinierten Eltern. Wie viele andere sentimentale Heldinnen bezahlen Émilie und Amanda den Preis einer gesicherten Existenz mit der ungewollten Heirat, sprich mit dem physischen Kapital ihrer Jugend, Schönheit und Jungfräulichkeit. Die Besonderheit der beiden Romane besteht darin, dass Émilies Mutter und Amandas Vater der Raum gegeben wird, ihre Argumente für das Eheabkommen überzeugend darzulegen:

1301 Ebd., S. 128.

1302 Souza 1822, S. 356.

1303 Ebd., S. 95.

1304 Mereau 1996a, S. 79.

Vous ignorez, ma fille, qu'il n'y a ni considération ni bonheur dans la vie, si l'on ne possède pas tous les avantages de son état quel qu'il soit. Vous croyez aujourd'hui mépriser la grandeur, les richesses, parce que votre âge ne tire vanité que des dons personnels ; mais à mesure que votre jeunesse passera, vous sentirez la valeur des biens d'opinion. [...] laissez-moi donc vous préparer des jouissances pour tous les âges.¹³⁰⁵

Bedenke, daß du Bedürfnisse und Wünsche hast, welche ein freies, nicht von ängstlichen Sorgen bekümmertes Leben verlangen, und daß jene Freiheit, welche uns in den Stand setzt, den äußern Verhältnissen, mehr und mehr eine selbstbeliebige Form zu geben, am leichtesten durch Reichtum erreicht wird.¹³⁰⁶

Der 1806 geänderte Untertitel von *Émilie et Alphonse*, »ou les épreuves maternelles«, weist zusätzlich auf die Bedeutung hin, die Adélaïde de Souza diesem Aspekt des Romans beimisst. Wie zu erwarten, sind es nicht die Argumente, die Émilie und Amanda überzeugen, sondern ihre Rührung angesichts der kranken Elternteile, welche die Argumentation jeweils wirkungsvoll mit dem ausschlaggebenden Schlusssatz versehen:

...Émilie, ma chère fille, épargnez-moi cette douleur [...].¹³⁰⁷

[...] bedenke, dass die Ruhe deines Vaters davon abhängt.¹³⁰⁸

Sowohl Émilies Mutter als auch Amandas Vater wissen offensichtlich, dass ihre argumentative Überzeugungsarbeit umsonst ist und fügen daher das wirksame Mittel der emotionalen Erpressung hinzu, um ihre Töchter zu dem Schritt zu drängen, von dem sie glauben, es würde sie auf lange Sicht glücklich machen. Die Eltern in *Émilie et Alphonse* und *Amanda und Eduard* erscheinen als realistisch veranlagte Figuren, die im Text weder verklärt noch verurteilt werden. Gleichzeitig halten ungewohnte Bosheit und Brutalität Einzug in die beiden Romane. Das idyllische Dekor, das aus anderen sentimentalen Romanen, wie beispielsweise auch *Adèle de Sénange* bekannt ist, wird auf diese Weise mit markanten Rissen durchzogen. So greift ein großer Hund Candales einen armen, alten Mann an, der nicht schnell genug fliehen kann, was Candale äußerst amüsant findet. Nachdem Alphonse den Mann heldenhaft vor dem Hund beschützt und Émilie bei dem Anblick des aggressiven Tiers erschauert, sagt ihr Candale höhnisch: »N'ayez point peur, il ne fait de mal qu'aux pauvres...«. ¹³⁰⁹ Émilie – und die empfindsamen Leserinnen und Leser – sind fassungslos über ein solches Betragen: »[...] mais quelle expression! [...] le spectacle de la société m'effraya [...]«. ¹³¹⁰ Darüber hinaus darf nicht außer Acht gelassen werden, dass in *Émilie et*

1305 Souza 1822, S. 103.

1306 Mereau 1996a, S. 80.

1307 Souza 1822, S. 104f.

1308 Mereau 1996a, S. 80.

1309 Souza 1822, S. 41.

1310 Ebd.

Alphonse zwei Duelle stattfinden, auch wenn jenes zwischen Candale und Fiesque in der Ausgabe Eymerys verschwiegen wird. Von einem »Glückseligkeits-Triangel« kann hier nicht die Rede sein. Ganz im Gegenteil treten die zahlreichen Konflikte in *Émilie et Alphonse* in all ihrer Intensität hervor: Fiesque zerwirft sich wegen Émilie mit Candale, es kommt zum Duell. Candale verstößt Émilie, die zu stolz ist, sich vor ihm zu rechtfertigen. Mme d'Artigue rächt sich an Candale, weil er Émilie den Vorzug gab. Émilie grollt Mme d'Artigue, weil diese sie für ihren Racheplan benutzt hat. Alphonse bricht mit seinem Vater und schließlich duelliert sich Candale mit Alphonse. Ferner hat Alphonse immerhin ein Kind aus einer illegitimen Beziehung, heiratete die Mutter des Kindes heimlich und gegen den Willen seines Vaters, obwohl er bereits starke Gefühle für Éléonore hegte und gibt sich nun suizidalen Gedanken hin.¹³¹¹ Es wird ein Bild der Protagonisten gezeichnet, das keineswegs dem »babil innocent, varié, railleur ou tendre« der idyllischen Sentimentalität entspricht, auf das Sainte-Beuve in seinem Kommentar zu *Adèle de Sénange* anspielt.¹³¹² Gleichzeitig lassen sich vermehrt realistische Details in der Erzählung finden, wozu beispielsweise auch gezählt werden kann, dass Émilies Vater nicht einfach für tot erklärt wird, sondern an fortgeschrittener Demenz leidet.¹³¹³ In Anlehnung an Michel Delon kann von einem »droit au détail« gesprochen werden, das hier sichtbar wird und auf das sich um 1800 immer mehr Autorinnen in Frankreich, England und dem deutschsprachigen Raum berufen.¹³¹⁴ Auch Sainte-Beuve sieht in *Émilie und Alphonse* einen für die Gattung neuartigen Wirklichkeitsbezug, der sich trotz der seiner Meinung nach allzu romanhaften Darstellung des Melancholikers Alphonse deutlich manifestiert: »[...] le reste est de la vie réelle saisie dans sa plus fine vérité.«¹³¹⁵ In *Amanda und Eduard* wird das harmonische Idyll, das eine sentimentale Heldin normalerweise um sich verbreitet, vom gefühlskalten Albret gestört. Er wird im Laufe des Romans immerhin zweimal des Mordes bzw. der Planung eines Mordes verdächtigt, was im Rahmen einer sentimental Erzählung bereits äußerst ungewöhnlich ist. Selbst Eduard nimmt das Wort »Mord« in den Mund, als er von Eifersucht verzehrt auf eine Nachricht von Amanda wartet: »[...] warum soll sie keine Freude mehr genießen, ohne mich: ihre ganze Existenz geduldig in die meinige auflösen? – Kann ich, will ich diesen Seelenmord verlangen? Ja – ich darf alles von ihr fordern [...].«¹³¹⁶ Die vollkommene Hingabe der

1311 Vgl. Alphonses Inschrift auf dem Stein, den Émilie in den Bergen findet. Es handelt sich um Versfragmente von Garcilaso de Vega und Edward Young, die den Tod und die Welt als Grab besingen, siehe ebd., S. 248f.

1312 Sainte-Beuve 1960, S. 1026.

1313 Siehe Souza 1822, S. 46, 80.

1314 Delon 2009, S. 26.

1315 Sainte-Beuve 1960, S. 1035.

1316 Mereau 1996a, S. 147.

Liebenden als »Seelenmord« zu bezeichnen, kommt im sentimental Diskurs einer geradezu blasphemischen Aussage gleich, die Sophie Mereau ganz gezielt einsetzt. Eduards besitzergreifender, stolzer und in Überlegenheit schwelgender Charakter wird auf diese Weise konkretisiert und kulminiert schließlich in der Frage: »Und wie kann *sie* ohne *mich* glücklich sein?«¹³¹⁷ Amandas schwärmerisches »Zauberland«, in dem vollkommene Harmonie herrscht und die Liebenden sich auf Augenhöhe begegnen, entpuppt sich spätestens an dieser Stelle als Illusion.¹³¹⁸ Sehr eindringlich wird der Kontrast zwischen zauberhafter Liebe und banaler Realität auch von Amanda selbst evoziert, wenn sie an Julie schreibt: »Wir waren fröhlich und sprachen viel, nur von dem, worüber wir sprechen sollen, nämlich: auf welche Weise wir uns künftig sehen oder schreiben wollen, kein Wort.«¹³¹⁹ Auch an Eduard schreibt sie später: »Noch hab' ich selten an unsre Zukunft gedacht, und wohin das alles wohl führen sollte.«¹³²⁰ Ganz ähnlich klingt auch die folgende Aussage, die sich auf Antonio bezieht: »Ich denke fast gar nicht an meine Verhältnisse und an die Zukunft; meine ganze Seele fühlt nur das schöne Bild von Antonios Wert und seiner Liebe [...].«¹³²¹ Realitätsprüfung ist Amandas Sache nicht. Dennoch findet sie statt, da sie durch den Text selbst generiert wird. Sowohl Amanda als auch Eduard sehen ihre vermeintlich unsterbliche Liebe letztlich als süßen Traum an. Sie verlieben sich in andere Personen und trennen sich, sei es auch schweren Herzens, von der Vorstellung, es gäbe nur eine einzige schicksalhafte Liebe. Sie sind fast soweit, Glück und Ruhe getrennt voneinander zu finden, als der letzte kleine Funke reicht, ihre Liebe mitsamt des »Spiel[s] der Phantasie«¹³²² erneut zu entfachen. An dieser Stelle bietet sich der Verweis auf Northrop Fries folgende Bemerkung an: »Translated into dream terms, the quest-romance is the search of the libido or desiring self for a fulfilment that will deliver it from the anxieties of reality but will still contain that reality.«¹³²³ Nachdem Amanda vor dem Grabmal der Maria Magdalena Langhans wie betäubt an Eduards Brust sinkt, schreibt sie: »O! Julie, so war es keine Täuschung? Kein vergänglicher Wahn der Jugend?«¹³²⁴ In wilder Entschlossenheit, den Glauben an die eine große Liebe nun doch aufrecht zu erhalten, spricht sie im Folgenden von »Ahndungen, die durch das Leben gehen« und »Stimmen eines höhern Geistes«, die ihr den Weg weisen: nämlich Edu-

1317 Ebd., S. 151.

1318 Vgl. Amandas wiederholte Bezugnahmen auf Liebe, Harmonie, Traum und Glück, ebd., S. 76, 83, 90, 92, 111, 123f, 128, 187.

1319 Ebd., S. 115.

1320 Ebd., S. 144.

1321 Ebd., S. 206.

1322 Ebd., S. 200.

1323 Frye 2000, S. 193.

1324 Mereau 1996a, S. 221.

ard.¹³²⁵ Alles deutet auf ein glückliches Ende hin (außer freilich für Antonio und Cölestina), doch dann stirbt Amanda unvermittelt. Dem Bund aus »Neigung, Vertrauen, Phantasie und Wahrheit«, dem Sich-Auflösen in Harmonie und dem entkörpernten Eintauchen in das »unendliche Meer der Liebe« wird am Ende des Romans zugleich eine Zu- und eine Absage erteilt.¹³²⁶ Anders ausgedrückt bleibt die zentrale Frage, ob die *eine* große, erfüllende Liebe Illusion ist oder nicht, unbeantwortet. Auch Émilie zieht es vor, der Realität ihrer Gefühlslage nicht ins Auge sehen zu müssen, wie sie an ihre Nichte schreibt: »Ma sœur, où vais-je? où m'entraîne un sentiment que j'étais loin de prévoir, et que je ne puis plus vaincre? Je repousse la réflexion...; ne puis-je aimer comme jusqu'ici, dans l'ignorance de mon cœur!«¹³²⁷ Doch trotz des angestrebten Verdrängens ihrer Gedanken und Gefühle muss sich Émilie schließlich eingestehen, wie sehr sie Alphonse tatsächlich liebt und wie aussichtslos ihr Wunsch ist, an seiner Seite zu bleiben.¹³²⁸ Ein glückliches Ende ist in *Émilie et Alphonse* nicht in Sicht. Ganz im Gegenteil lauten die letzten drei Worte des Romans »destinée au malheur«.¹³²⁹ Trotz der gegenseitigen Zuneigung, des tiefen Vertrauens und des geteilten Mitleids kann zwischen Émilie und Alphonse keine Liebesbeziehung entstehen, da die gesellschaftlichen, aber auch die inneren Hindernisse für beide schlicht unüberwindbar sind. Selbst als Candale bereits tot ist und Alphonse im Sterben Émilies Namen ruft, verbleibt sie somit vor dem Fenster seiner Kammer und versucht ihr Schluchzen im Sand zu ersticken. Die profane Realität siegt über die Liebe – und auch wieder nicht. Schließlich geht Émilie nach Alphonse's Tod ins Kloster, weniger um dort Gott zu dienen, sondern vielmehr um Alphonse's Andenken in ihrem reinen Herzen zu bewahren.¹³³⁰ Schlussendlich kann hervorgehoben werden, dass in beiden Romanen eine überraschend nuancierte Aussage bezüglich des sentimental doppelten Imperativs anklingt. So wird einerseits unmissverständlich deutlich gemacht, dass die Eltern das Unglück ihrer Töchter durch die erzwungene Heirat besiegen. Andererseits behält Émilie's Mutter Recht, wenn sie an ihre ältere Tochter schreibt: »Émilie aime un étranger [...] elle l'aime, ma fille, et peut-être cette première impression va-t-elle préparer le malheur du reste de sa vie.«¹³³¹ Auch Albret irrt sich nicht, wenn er davon ausgeht, dass Eduards Vertrauen in die Liebe und Treue Amandas die viermonatige Probe nicht bestehen wird. Alles in allem geben *Émilie et Alphonse* und *Amanda und*

1325 Ebd.

1326 Vgl. ebd., S. 220f.

1327 Souza 1822, S. 376.

1328 Ebd., S. 377.

1329 Ebd., S. 412.

1330 Ebd., S. 411.

1331 In Eymerys Ausgabe wird diese Aussage wie zu erwarten zugunsten Émilie's Bild als vollkommen unschuldige Engel-Frau getilgt. Siehe daher Souza 1799/1, S. 62.

Eduard die Sicht auf die rissige Fassade sentimentaler Vorstellungen von ewiger Liebe frei und zeigen die sentimental Heldinnen im schwierigen Prozess der Auseinandersetzung mit der sie umgebenden bitteren Realität. *Émilie* und *Amanda* stehen vor Zweifeln und Problemen, die eine *Claire*, *Adèle*, *Agnes* oder *Laura* nicht kennen.

3.2.2.3. Leerstellen

Émilie et Alphonse und *Amanda und Eduard* sind Romane der offenen Fragen: Welches Recht haben Eltern, über die Zukunft ihrer Töchter zu entscheiden? Wie schützt man sich vor kaltherzigen und brutalen Ehemännern? Hat jeder Mensch das natürliche Recht, so geliebt zu werden, wie er es sich wünscht? Kann ein Mensch mehr als einmal lieben? Ist die Liebe tatsächlich die Macht, die das Leben bestimmt und erfüllt? Was bleibt, wenn die »lieblichen Bilder« und »himmlischen Träume« verblasen? Dass diese Fragen im Rahmen der beiden sentimental Romane evoziert werden, führt zu einer punktuellen, doch bedeutsamen Erweiterung der Gattung – und zu einem poetologischen Problem, denn nachdem diese tiefgreifenden Fragen einmal aufgeworfen wurden, muss die sentimentale Handlung an einem Punkt abgeschlossen werden, auch wenn Antworten nicht in Sicht sind. Ein glückliches Ende kommt offensichtlich weder für *Adélaïde de Souza* noch für *Sophie Mereau* in Frage. Zu verstrickt sind die losen Enden der offenen Fragen, zu grell erscheint die Realität, an deren Relief sich die »Zauberwelt« der Liebe bricht. Was bleibt den unangepasst-angepassten sentimental Heldinnen am Ende des Gefühlstumults zu tun, wenn sie nicht vor Kummer sterben oder ihre Existenz durch eine legitime Heirat neu begründen? *Adélaïde de Souza* entscheidet sich für das Ausweichen in die außergesellschaftliche Zone des Klosters.¹³³² In diesen hermetisch abgeriegelten Raum, der eine interessante Schwelle zwischen Weltlichkeit und Transzendenz, zwischen Diesseits und Jenseits bildet, positioniert sie *Émilie*, die selbst eine Schwellenfigur ist und am Ende des Romans in der Schwebe ihrer unerfüllten Liebe verharrt. *Émilie* ist insofern als Schwellenfigur zu bezeichnen, als dass sie beständig zwischen den Polen der Auflehnung und der Resignation schwankt. Nachdem sie angesichts ihrer kranken Mutter schließlich doch einwilligt, *Candale* zu heiraten, schreibt sie etwa: »Cette espèce de résignation a été pour moi un trait de lumière.«¹³³³ Auch im weiteren Verlauf des Romans wird immer wieder auf die resignierte Ruhe an-

1332 An dieser Stelle drängt sich die Assoziation zu *La Princesse de Clèves* auf, deren Protagonistin am Ende des Romans ebenfalls ins Kloster geht, anstatt sich nach dem Tode ihres Ehemannes mit dem Duc de Nemours zu vereinen.

1333 Souza 1822, S. 101.

gespielt, die Émilie als bestmöglichen Gemütszustand alternativ zum Kummer anstrebt:

La solitude et la réflexion pourraient seules me procurer le calme que j'ambitionne; ce calme avec lequel on voit passer, sans regret et sans désir, les jours après les jours, et enfin la vie.

Mon Dieu, je ne vous demande point de bonheur; mais s'il pouvait m'être permis de n'avoir ni souvenir, ni regrets!¹³³⁴

Das Kloster erscheint vor diesem Hintergrund als passender Ort für Émilie, nicht weil sie als besonders religiös beschrieben wird, sondern weil es einen Raum konstituiert, in dem die offengelassenen Fragen irrelevant werden und keiner konkreten Antwort bedürfen. Anders als in *La Princesse de Clèves* ist ihr Eintritt ins Kloster nicht, wie Wolfgang Matzat es bezüglich dieses Romans ausdrückt, als »Liebesverzicht« zu deuten, der die Erfahrung »leidenschaftlicher Selbstentfremdung« unterstreicht,¹³³⁵ sondern im Gegenteil als identitätsstiftender Treueschwur auf Alphonse's Andenken. So wird im Text unterstrichen, dass Émilie das religiöse Gelübde nicht ablegt, dafür jedoch die aktive Erinnerung an Alphonse als Erfüllung ihres Lebens ansieht.¹³³⁶ Der verstorbene Alphonse wird von Émilie im Kloster wie ein Gott verehrt, was angesichts der religiösen Dimension, die der Liebe im sentimentalischen Roman zukommt, kaum überrascht. Passenderweise wird dieser Aspekt auch in *Amanda und Eduard* aufgegriffen, wenn Amanda schreibt: »Des Weibes Natur ist Liebe; die Liebe befreit sie von allen quälenden, unedlen Neigungen, und sie lernt das Göttliche verehren, weil sie in dem Geliebten das Bild der Gottheit anbetet.«¹³³⁷ Das Kloster kann in Adélaïde de Souzas Gesamtwerk als regelrechtes Leitmotiv hervorgehoben werden, was bereits Sainte-Beuve anmerkt: »Il y a en effet dans la vie et dans la pensée de Mme de Souza quelque chose de plus important que d'avoir lu Jean-Jacques ou La Bruyère, que d'avoir vu la révolution française, que d'avoir émigré et souffert, et assisté aux pompes de l'Empire, c'est d'avoir été élevée au couvent.«¹³³⁸ In *Émilie et Alphonse* wird das *couvent* jedoch nicht im Detail beschrieben, wie es etwa in *Adèle de Sénange* der Fall ist. Vielmehr wird es einerseits schlicht als konturloses Refugium der »verlorenen« sentimentalischen Heldin evoziert und andererseits wirkungsvoll als Lösung bzw. Umgehung des poetologischen wie moralischen Problems der unbeantwortbaren Fragen eingesetzt. In *Amanda und Eduard* lässt Sophie Mereau Amanda gerade in dem Moment, in dem die Leserinnen und Leser sich an der Vorstellung eines glücklichen Endes erfreuen,

1334 Ebd., S. 125, 381.

1335 Vgl. Matzat 1990, S. 30.

1336 Souza 1822, S. 411.

1337 Mereau 1996a, S. 190.

1338 Sainte-Beuve 1960, S. 1034.

überraschenderweise auf der letzten halben Seite des Romans sterben, was von Uta Treder als Absage auf die zuvor angedeutete Forderung nach freier Liebe und als gescheiterter Versuch der Vereinigung von geistiger und erotischer Emanzipation versteht.¹³³⁹ Auch Bettina Bremer sieht in Amandas plötzlichem Tod die »traditionelle Lösung für den moralischen Konflikt des gegen das Monogamie-Gebot verstößende Sich-nicht-entscheiden-Könnens zwischen zwei Männern.«¹³⁴⁰ Jacqueline Vansant hingegen sieht in dem unerwarteten Ende eine Kritik an der von und für Männer entworfenen romantischen Liebesideologie, in deren Rahmen die mittlerweile selbstbestimmte Amanda doch wieder betäubt und willenlos in Eduards Arme sinkt.¹³⁴¹ Friederike Fetting wiederum interpretiert Amanda als Verkörperung der Zerrissenheit der modernen Frau, welche die ersten notwendigen Stufen zur Konstituierung eines progressiven Selbstbewusstseins nimmt, am Ende jedoch scheitert.¹³⁴² Was diese Interpretationen verbindet, ist die Gleichsetzung von Amandas Tod mit den Begriffen des Scheiterns oder der Absage. Dass das Ende in *Amanda und Eduard* als eine bewusst in der Schwebe gehaltene Leerstelle, als gewolltes Fragezeichen, verstanden werden kann, wurde bisher nicht berücksichtigt. Ähnlich wie in *Émilie et Alphonse* werden die aufgeworfenen Fragen bezüglich Liebe, Beziehung und weiblicher Selbstbestimmung eben nicht beantwortet, sondern gezielt umgangen. Amandas Tod erscheint, wie Émilies Eintritt ins Kloster, als narrativer Raum der bewusst offengelassenen Fragen. Wie Émilie kann auch Amanda als Schwellenfigur bezeichnet werden, da sie stets, wie das »leichte Gesträuch der Birke«,¹³⁴³ zwischen Aufbegehren, überspanntem Gleichmut, Passivität und schließlich Selbstbestimmung schwankt, wie folgende Passage veranschaulicht:

Ich habe mir seit kurzem eine neue Wohnung gemietet [...]. Die Ungebundenheit meines Lebens; die Klarheit, mit der ich die Welt um mich erblicke; die stille Wirksamkeit die ich übe, macht mich zufrieden, und wenn ichs recht bedenke; so ist mein jetziger Zustand das Ideal einer Lage, welche ich mir oft jugendlich träumte.¹³⁴⁴

Kurz zuvor heißt es wiederum: »[...] nur dem Mann, dem Machtvollen, kommt es zu, die Begebenheiten zu schaffen, alles Äußere nach seinem Gefallen zu lenken.«¹³⁴⁵ Im Gegensatz zu Émilie kann sich Amanda nicht vollkommen davon überzeugen, dass die Resignation nun das höchste aller Gefühle sein soll:

1339 Treder 1990, S. xx.

1340 Bremer 1995, S. 404.

1341 Vansant 1986, S. 200.

1342 Fetting 1992, S. 125.

1343 Mereau 1996a, S. 206.

1344 Ebd., S. 172.

1345 Ebd., S. 160.

Wohin sind die lieblichen Bilder, die himmlischen Träume, geliebte Schmerzen? – Oft dünkt es mir, ich sei mit kalten Blicken in die tote Sphäre hinüber getreten, wo alles in das öde Gebiet des Irdischen versinkt, wo die klingenden Spiele der Phantasien schweigen, kein Zauberduft die Wesen mehr umwallt [...]. O! warum ist das Leben denn ein immerwährender Kampf!¹³⁴⁶

Vor diesem Hintergrund kann ihr Tod als Befreiung und gar als die einzig mögliche Rettung ihrer Illusion von ewiger Liebe in gleichzeitiger Ungebundenheit gedeutet werden. Schließlich hätte in der Beziehung mit ihrem geliebten Eduard letztlich der »Seelenmord« auf sie gewartet, von den Gewissensbissen gegenüber Antonio ganz zu schweigen. Amanda stirbt in den Armen des Geliebten, bevor die Realität erneut einbricht und die Zauberwelt der Liebe zerstört. An dieser Stelle drängt sich die Assoziation zu Benjamin Constants Roman *Adolphe* (1816, begonnen 1806) auf, in dem Ellénore, vom plötzlichen, mysteriösen Fieber ebenso befallen wie Amanda, zu ihrem geliebten Adolphe sagt: »J'ai voulu ce qui n'était pas possible. L'amour était toute ma vie: il ne pouvait être la vôtre. [...] elle appuya sa tête sur mon épaule. – C'est ici, dit-elle, que j'ai toujours désiré mourir.«¹³⁴⁷ Im Gegensatz zu Ellénore stirbt Amanda jedoch »in dem seligen Gefühl des höchsten Glücks«.¹³⁴⁸ Sie braucht sich der Realität nun nicht mehr zu stellen. Bezüglich des Endes in *Amanda und Eduard* darf nicht außer Acht gelassen werden, dass Amanda und Eduard ihre Liebe vor dem Grabmal der Maria Magdalena Langhans besiegeln, welches laut Cindy Patey Brewer den klassischen Begriff des »Erhabenen« symbolisiert, von dem Amanda überwältigt wird.¹³⁴⁹ Das von Johann August Nahl 1753 angefertigte Grabmal, das ein aufbrechendes Grab darstellt, aus dem Maria Magdalena Langhans mit ihrem Sohn im Arm hervortreten scheint, ist um 1800 eine äußerst populäre Sehenswürdigkeit und mindestens genauso bekannt wie Raphaels Sixtinische Madonna, die 1754 von König August III angekauft wird und seitdem in Dresden zu bewundern ist.¹³⁵⁰ Sophie Mereau geht offensichtlich davon aus, dass ihren Leserinnen und Lesern dieses Monument bekannt ist und evoziert lediglich den Effekt, den es auf Amanda ausübt. Diese ist wehmütig gerührt und fühlt sich zu Eduards »blühendem Leben« im Kontrast zu dem schaurig-schönen Anblick des offenen Grabes mehr denn je hingezogen. Die narrative Macht des semantischen Raums des Grabmals, auf die bereits eingegangen wurde, ist an dieser Stelle greifbar und wird durch die Gestalt der Maria Magdalena Langhans um die Vorstellung einer dezidiert weiblichen Auferstehung erweitert. Sowohl *Amanda und Eduard* als auch *Émilie et Alphonse* werden von extradiegetischen, fiktiven Herausgeber-

1346 Ebd., S. 158.

1347 Constant 1957, S. 74f.

1348 Mereau 1996a, S. 223.

1349 Brewer 2008, S. 364.

1350 Ebd., S. 355, 362.

stimmen abgeschlossen und enthalten auf den letzten Seiten interessante Schlussbemerkungen. So wird in *Émilie et Alphonse* angedeutet, dass sich Alphonses autoritärer Vater für den Tod seines Sohnes verantwortlich fühlt und seine Strenge ihm gegenüber bereut. Dieser Hinweis nuanciert die ansonsten angepasst-konservativ wirkende Schlusssaussage, Émilie und der *bon curé* würden ihre gesamte Energie nun darauf verwenden, Alphonses Tochter vor den Folgen der Leidenschaft zu warnen.¹³⁵¹ Das Ende in *Émilie et Alphonse* ist in vielerlei Hinsicht ambivalenter, als es zunächst den Anschein hat, da weder die gesellschaftliche Anpassung um jeden Preis noch die kompromisslose, zerstörerische Leidenschaft bejaht wird. In Adélaïde de Souzas zweitem Roman tritt auf diese Weise ein überraschender Mut zur Leerstelle zutage, der unter der dichten Schicht sentimentaler Codes bei genauem Hinsehen hervorscheint. Bereits in *Adèle de Sénange* beweist Adélaïde de Souza ein Talent für das ambivalente Ende. So lässt sie ihren Debütroman zunächst offen, d. h. ohne Heirat enden und entscheidet sich erst nach der Jahrhundertwende für ein glückliches Ende mit Heirat. Unabhängig von dieser tiefgreifenden Veränderung des Romanendes stellt sich bei genauer Betrachtung aber auch das beigefügte Märchen *Aglaré* als interessante Endnote des Romans heraus, die subversiver Untertöne nicht entbehrt. *Aglaré* ist ein didaktisches Märchen, ein *conte moral*, das laut Erzählinstanz für ein junges und zur Eitelkeit neigendes Mädchen verfasst wurde. Es handelt von der jungen, schönen und furchtbar verwöhnten Prinzessin Aglaré, die zwecks einer moralischen Umerziehung von einer Fee auf eine Insel gebracht wird, auf der die hinfälligsten alten Frauen des Hofes leben. Eine der Alten, die abseits der anderen lebt und sich durch die »mélange de tristesse et de douceurs« auszeichnet, weckt Aglarés Interesse besonders.¹³⁵² Die Alte erzählt Aglaré ihre Geschichte und unterstreicht, dass ihr Leben erst begann, als sie zum ersten Mal den Mann sah, der für den Rest ihres Lebens ihr Gebieter sein sollte. Als er sie heiratet, fühlt sie sich vollständig erfüllt. Sie vernachlässigt ihren Geist, ihre Gestalt, ihre Freunde und findet sich letztendlich vollkommen isoliert. Er verlässt sie schließlich, woraufhin sie den Rest ihres Lebens in Kummer um die verlorene Liebe zubringt. Aglaré stellt sich nun die entscheidende Frage, ob sie nicht, genau wie die Alte, mit Blindheit gegenüber ihrem eigenen Bild und Wert geschlagen ist und wird mit dieser neuerworbenen Fähigkeit zur Selbstreflexion von der Insel wieder entlassen. Zuvor bittet sie die Fee noch, das Leiden der unglücklichen Alten zu beenden, indem sie wieder verjüngt würde, was die Alte selbst jedoch abschlägt: »Je ne désire point de vivre, [...] rendez-moi seulement les jours de mon bonheur, et que je meure celui où il cessera de m'aimer.«¹³⁵³ Besonders

1351 Vgl. Souza 1822, S. 411 f.

1352 Ebd., S. 318.

1353 Ebd., S. 325.

angesichts der nachträglich angefügten Liebesheirat in *Adèle de Sénange* wirkt diese zentrale Aussage des Märchens wie eine untergeschobene Desillusionierung: Als einziger Lebensinhalt kann die Hingabe an eine geliebte Person *nicht* dauerhaft glücklich machen. Abermals wandern die Gedanken an dieser Stelle zur Figur der Ellénore in Benjamin Constants Roman *Adolphe*, die ebenfalls alles für ihren Geliebten aufgibt, um schließlich doch von ihm verleugnet und verlassen zu werden. Angesichts der großen Popularität von *Adèle de Sénange* ist es wahrscheinlich, dass Benjamin Constant den Roman – in der Originalfassung mit offenem Ende – liest und die Lektüreerfahrung in das sentimentale Substrat von *Adolphe* einfließen lässt.¹³⁵⁴ Alles in allem verdienen *Adèle de Sénange* und *Émilie et Alphonse* schon allein wegen des jeweiligen ambivalenten Endes die Aufmerksamkeit der literaturwissenschaftlichen Forschung. In *Amanda und Eduard* inszeniert sich die extradiegetische Erzählstimme der letzten Seite als Herausgeberin der Briefe, sodass der zuvor erläuterte, äußerst gängige Distanzierungstopos aufgegriffen wird: »Diese Briefe kamen in meine Hände, und ich hielt sie für interessant genug, sie, nach einigen vorhergegangenen, nötigen Abänderungen, der lesenden Welt mitzuteilen [...]«. ¹³⁵⁵ Im Folgenden wird lediglich noch auf Eduards starke, gesunde Seele verwiesen, die es ihm erlaubt, den Tod seiner Geliebten zu verkraften, auch wenn das Glück für ihn verloren ist. Das Schicksal von Antonio und Amandas Adoptivsohn Wilhelm wird anschließend in den letzten beiden kurzen Sätzen im Telegrammstil abgewickelt. Die Auseinandersetzung mit den aufgeworfenen Fragen müssen Leserinnen und Leser alleine bewältigen. Das ambivalente Ende in *Émilie et Alphonse* und *Amanda und Eduard* ist nicht nur auf den Gestaltungswillen der Autorinnen zurückzuführen. Vielmehr können Adélaïde de Souza und Sophie Mereau aufgrund der diskursiven Voraussetzungen gar nicht erst zu einer »stabilen Modellbildung im Bereich der Affektsemantik kommen«, die von der klassisch-sentimentalen Tradition abweichen würde.¹³⁵⁶ Folglich entscheiden sie sich für die bestmögliche Alternative, die in der Funktionalisierung und Unterwanderung sentimentaler Codes besteht. In die idyllisch-überschaubare sentimentale Welt der himmlischen Träume bricht unverkennbar Realität ein. Was bleibt? Desillusion, offene Fragen und der Mut zur Leerstelle.

In *Émilie et Alphonse* und *Amanda und Eduard* treten sentimentale Helden hervor, die sich durch ihr erwachendes Selbstgefühl von den zuvor betrachteten weiblichen Figuren unterscheiden. Das konventionelle, engelsgleiche Bild der schönen und tugendhaften Heldin erweist sich sowohl in Souzas als auch

1354 Marcel Arland spricht in seiner Einleitung zu *Adolphe* von einer erstaunlichen Kompaktheit und Klarsicht in Constants Umgang mit klassisch-sentimentalen Codes, siehe Arland 2005, S. 8.

1355 Mereau 1996a, S. 223.

1356 Vgl. Matzat 1990, S. 19.

in Mereaus Roman als äußere männliche Projektion von sentimental weiblichkeitsidealen. Mittels des Einblicks in die Gedanken und Gefühle der sentimental Heldinnen wird ein regelrechter Abgrund zwischen Innen- und Außenansicht sichtbar, der für die Gattung des sentimental Romans um 1800 untypisch ist. Durch die Konfrontation der unzufriedenen Heldinnen mit der sie umgebenden Realität entsteht ein interessantes, für die Gattung ganz ungewöhnliches Spannungsfeld. Das jeweilige Ende der Romane tritt als eine bewusst in der Schwebe gehaltene Leerstelle hervor, durch welche die im Text aufgeworfenen offenen Fragen zu Liebe, Glück, Beziehung und weiblicher Selbstbestimmung gewollt unbeantwortet bleiben.

3.3. *Trois femmes* von Isabelle de Charrière und *Die Honigmonate* von Caroline Auguste Fischer

3.3.1. Präsentation

3.3.1.1. Isabelle de Charrière und *Trois femmes* (1796)

Isabelle de Charrière ist gegenwärtig eine der besterforschten französischsprachigen Schriftstellerinnen des 18. Jahrhunderts, nachdem um sie, wie um die meisten Schriftstellerinnen ihrer Zeit, über einhundert Jahre nahezu vollkommene Stille herrscht. Die Erinnerung an sie verblasst vor der Berühmtheit Madame de Lafayettes, Germaine de Staëls und George Sands, wie Béatrice Didier in ihrer einflussreichen Studie *L'écriture femme* unterstreicht.¹³⁵⁷ In den ersten Jahrzehnten des 20. Jahrhundert kommt ihr nach dem langen Vergessen erstmals zögerlich Aufmerksamkeit zu.¹³⁵⁸ Im Zentrum des Interesses steht zunächst die Biographie der Autorin, wobei besonders ihre ungewöhnliche Beziehung zu Benjamin Constant und ihr vermeintlich schlechter Einfluss auf ihn hervorgehoben wird. Gustave Rudlers folgender Kommentar veranschaulicht dies auf eindringliche Weise:

En gros, il est certain qu'elle lui a fait du mal, je veux dire qu'elle l'a mûri trop vite. Elle l'a, sinon démoralisé, du moins désocialisé, ce qui est une manière de démoralisation [...]. Elle a accru son antipathie pour l'homme, sa défiance contre la vie, sa désharmonie avec son milieu.¹³⁵⁹

Abermals tritt die häufig anzutreffende Tendenz zutage, eine vormals vergessene Autorin als (unglücklich) liebende Frau hinsichtlich ihrer Beziehung zu einem

1357 Didier 1991, S. 93.

1358 Siehe Godet 1906; Rudler 1909; Scott 1925; Kerchove 1937.

1359 Rudler 1909, S. 289. Vgl. auch ebd., S. 282–290.

berühmteren Autor in den Blick zu nehmen. Im 19. Jahrhundert und während der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts erhält Isabelle de Charrière, wie Janet Whatley es ausdrückt, bestenfalls eine »sort of twilight reputation«. ¹³⁶⁰ Auch Cecil P. Courtney unterstreicht diesen Aspekt, wenn sie schreibt:

[...] there was no great demand for Charrière's writings. [...] She was of no interest to the Dutch, since she wrote in French and had gone off to live in Switzerland. Nor was she of any real interest to the French, for she was Dutch and much of what she wrote, though in excellent French, seemed to address to the Swiss. ¹³⁶¹

Lange wird sie darüber hinaus mit der Protagonistin in Constants *Adolphe* gleichgesetzt, wie Valérie Cossy treffend anmerkt: »[...] et elle fut longtemps condamnée à végéter aux marges de l'histoire littéraire sous les traits de la ›femme âgée‹ décrite par Constant dans *Adolphe*.« ¹³⁶² Isabelle de Charrière steht somit in doppelter Hinsicht über lange Zeit literaturgeschichtlich »heimatlos« im Schatten Benjamin Constants, selbst wenn Sainte-Beuve sie in seinen *Portraits de femmes* 1839 bereits als »une des femmes les plus distinguées assurément du XVIIIe siècle« bezeichnet und 1845 ihre *Lettres écrites de Lausanne* und *Caliste* herausgibt. 1949 erwähnt Simone de Beauvoir Isabelle de Charrière schließlich im zweiten Band von *Le Deuxième Sexe*, indem sie sich auf Geoffrey Scotts 1925 erschienene Biographie *Le Portrait de Zélide* bezieht. ¹³⁶³ In den 1960er Jahren erscheinen daraufhin drei Arbeiten, die auf Charrières Heirat und abermals auf ihre Beziehung zu Constant eingehen. ¹³⁶⁴ Zwei bemerkenswerte Dissertationen werden 1977 und 1980 von Sigyn C. Minier-Brink (University of Connecticut) und Teresa Lluch Myintoo (University of California) vorgelegt. Erstere befasst sich explizit mit einer Auswahl von Charrières Romanen (*L'œuvre romanesque de Madame de Charrière: réflexion systématique et création dans les Lettres neuchâteloises, Mistriss Henley, et les Lettres écrites de Lausanne*), während die Zweite die Reflexion zu gendertheoretischen und feministischen Fragestellungen im Werk der Autorin anstößt (*Madame de Charrière: témoignage et engagement féminins dans le roman du XVIIIe siècle*). Ab den 1980er Jahren wird Isabelle de Charrière in der literaturwissenschaftlichen Forschung dann mit einem beachtlichen Elan wiederentdeckt. Hierzu gibt die zwischen 1979 und 1984 erschienene zehnbändige kritische Werkausgabe, die von Jean-Daniel Candaux, Cecil P. Courtney, Pierre H. Dubois und Simone Dubois-De Bruyn im niederländischen Verlag Van Oorschot publiziert wird, den ausschlaggebenden Auftakt. Abgesehen von Isabelle de Charrières literarischen Werken und Werk-

1360 Whatley 2004, S. 133.

1361 Courtney 2004, S. 5f.

1362 Cossy 2012, S. 12.

1363 Siehe Beauvoir 1976/2, S. 315f.

1364 Siehe Eudeville 1962; Fauchier-Delavigne 1964; Zampogna 1969.

fragmenten erhält diese Ausgabe auch einen bedeutenden Teil ihrer Korrespondenz, sodass fundierte und detaillierte Einblicke in ihre Biographie und die Produktionsbedingungen ihres literarisch-künstlerischen Schaffens ermöglicht werden. 1993 erscheinen neue und deutlich erweiterte Biographien auf Englisch (Cecil P. Courtney: *Isabelle de Charrière/Belle de Zuylen: a biography*) und auf Niederländisch (Pierre H. Dubois/Simone Dubois-De Bruyn: *Zonder vaandel: Belle van Zuylen 1740–1805, een biografie*), worauf ein Jahr später Raymond Troussons Biographie in französischer Sprache folgt (*Isabelle de Charrière: un destin de femme au 18e siècle*). Auch in Troussons bereits erwähnter Anthologie *Romans de femmes du XVIIIe siècle* (1996) ist Isabelle de Charrière mit gleich dreien ihrer Romane prominent vertreten.¹³⁶⁵ Kurzum, die Voraussetzungen für ein reges internationales Forschungsinteresse sind besonders günstig. Allein in den 1990er Jahren erscheinen nicht weniger als acht Monographien und zwei Sammelbände zum Leben und Werk der Autorin.¹³⁶⁶ Großes Interesse kommt in diesen Arbeiten stets Isabelle de Charrières Biographie und ihrer ausgiebigen Korrespondenz zu, die mittels der Werkausgabe nun im Detail erschlossen werden kann.¹³⁶⁷ Auch ihr Bezug zum zeitgenössischen politischen Geschehen und insbesondere zur Französischen Revolution wird beleuchtet.¹³⁶⁸ Darüber hinaus treten vermehrt feministische und gendertheoretische Ansätze hervor, welche die Charrière-Forschung von nun an beständig prägen. So kommt Jenene Allison etwa explizit auf den Umgang mit Schwangerschaft und sexueller Differenz in Charrières Werk zu sprechen, während Kathleen Jaeger erzähltechnische »openings for the feminine self« und Androgynität als narrative Strategie untersucht.¹³⁶⁹ Jacqueline Letzter interessiert sich Ende der 1990er Jahre als eine der Ersten für bildungspolitische und pädagogische Fragestellungen und Bezugnahmen im Werk der Autorin.¹³⁷⁰ Nach der Jahrtausendwende ebbt das Interesse an Isabelle de Charrière, ihrer Korrespondenz und ihrem Werk keinesfalls ab. Hervorzuheben sind etwa die beiden Konferenzbände *Isabelle de Charrière – Proceedings of the International Conference held at Yale University in April 2002* (2004) und *Belle de Zuylen/Isabelle de Charrière – Éducation, Création, Réception* (2006), welche eine facettenreiche Auswahl an Beiträgen etwa zu Isabelle de Charrières Vernetzung im internationalen literarischen Feld ihrer Zeit,¹³⁷¹ zu

1365 *Lettres Neuchâtelaises, Lettres de Mistriss Henley, Lettres écrites de Lausanne*, vgl. Trousson 1996, S. 273–475.

1366 Siehe Courtney 1993; Dubois 1993; Candaux/Jakubec 1994; Jaeger 1994; Trousson 1994; Allison 1995; Went-Daoust 1995; Pelckmans 1995; Karmarkar 1996; Letzter 1998.

1367 Siehe Candaux/Jakubec 1994; Courtney 1993; Dubois 1993; Trousson 1994; Went-Daoust 1995; Pelckmans 1995.

1368 Siehe etwa Hinde Steward 1993, S. 96–132 und Karmarker 1996.

1369 Siehe Allison 1995, hier S. 81–90 und Jaeger 1994, besonders S. 139–159 und 197–218.

1370 Siehe Letzter 1998. Siehe auch Jaquier 1998, S. 121–137.

1371 Siehe Moser-Verrey 2004, Chabut 2006 und Smith 2006.

ihrer besonderen Beziehung mit Benjamin Constant,¹³⁷² zu narrativen Räumen¹³⁷³ oder (vermeintlich) autobiographischen Spuren in ihrem Werk¹³⁷⁴ bereitstellen. Auch Charrières internationale Rezeption sowie ihr Bezug zu ihrer französischen Schriftsprache, ihrem niederländischen Geburtsland und ihrem schweizerischen Wohnsitz werden eingehend studiert.¹³⁷⁵ Darüber hinaus erscheinen zwischen 2000 und 2015 mindestens zwanzig Monographien, Dissertationen und universitäre Abschlussarbeiten in englischer, deutscher, französischer, niederländischer und italienischer Sprache zu Isabelle de Charrière, wodurch ihre internationale Popularität und Bekanntheit hinreichend belegt wird. Die Bandbreite der Arbeiten und Studien ist groß und reicht von Untersuchungen der literarischen Subjektkonstitution mittels der Dialogform¹³⁷⁶ über Studien zur Autofiktion¹³⁷⁷ oder psychoanalytische und feministische Ansätze¹³⁷⁸ bis hin zur Erforschung ihres dramatischen und musikalischen Werks¹³⁷⁹ und ihres »virtuellen« Salons.¹³⁸⁰ Davon abgesehen lassen sich auch zahlreiche Forschungsartikel und kleinere Arbeiten zu Isabelle de Charrière finden. Die vollständigste und aktuellste Bibliographie kann auf der bilingualen Webseite der »Genootschap Belle van Zuylen« eingesehen werden.¹³⁸¹ In den letzten zwei Jahrzehnten stechen zwei Forschungstendenzen ganz besonders hervor. Erstens wird häufig der Bezug der Autorin zur Französischen Revolution ins Zentrum der Aufmerksamkeit gestellt.¹³⁸² Zweitens werden ihre schriftstellerische Tätigkeit, ihr literarisches Werk und ihre Korrespondenz kontinuierlich unter gendertheoretischen und feministischen Aspekten untersucht.¹³⁸³ Auf Isabelle de Charrières Umgang mit sentimentalen Codes wurde aus komparatistischer

1372 Siehe Hinde Steward 2004.

1373 Siehe Went-Daoust 2004.

1374 Siehe Courtney 2004 und Whatley 2004.

1375 Siehe Frijhoff 2006; Vissière 2006 und Cossy 2006a.

1376 Siehe Solte-Gresser 1999, S. 11–34 und Solte-Gresser 2002.

1377 Siehe Coüasnon 2013.

1378 Siehe Samson, J. 2005.

1379 Siehe Samson, G. 2005 und Antoinette Lohmanns Einleitung der CD-Aufnahme von Isabelle de Charrières Sonaten und anderen Stücken: *Belle van Zuylen, Mme de Charrière. Een muzikaal verhaal* (2005).

1380 Siehe z. B. Dijk 2009; Moser-Verrey 2013.

1381 Siehe URL 8. Die Webseite stellt ein breitgefächertes Angebot an Informationen und sogar Lehrmaterial für den Unterricht zu Isabelle de Charrière zur Verfügung. Die *Genootschap Belle van Zuylen* wurde 1974 gegründet und gab zwischen 2006 und 2015 jährlich die *Cahiers Isabelle de Charrière/Belle de Zuylen Papers* heraus. Seit 2017 erscheint, ebenfalls jährlich, der bilinguale *Lettre de Zuylen*, worin die aktuellen Aktivitäten der *Genootschap* zusammengefasst werden.

1382 Siehe etwa Went-Daoust 2004; Cossy 2006b; Coüasnon 2006; Astbury 2007; Lafrance 2008; Vanoflen 2008; Leborgne 2009; Morel 2009; Astbury 2011; Moser-Verrey 2011; Jaquier 2012.

1383 Siehe etwa Reid 2006; Charles 2011; Charles 2012; Citton 2012; Coüasnon 2013; Cossy 2013 oder Roulin 2018.

Perspektive bisher aber nicht explizit eingegangen. Mittlerweile ist Isabelle de Charrière auch in den neueren Medien sichtbar. In der digitalen Bibliothek *Gallica* ist eine Videoaufzeichnung des Vortrags von Valéry Cossy vom 5. Mai 2008 zu finden, im Rahmen dessen die Schauspielerin Cécile Brune zahlreiche Textauszüge aus Isabelle de Charrières Werk präsentiert.¹³⁸⁴ 2013 hat der Verein »Landschap Erfgoed Utrecht« der Autorin darüber hinaus eine zwölfminütige Folge des Videoformats »Verleden fan Utrecht« gewidmet.¹³⁸⁵ Die meisten Romane Isabelle de Charrières sind mittlerweile zudem zumindest auf Französisch in erschwinglichen Taschenbucheditionen zu erhalten, sodass sie auch für ein breiteres Lesepublikum zugänglich sind.¹³⁸⁶ Isabella Agneta Elisabeth van Tuyll van Serooskerken – Sainte-Beuve unterstreicht neckend: »Elle était Hollandaise; il faut oser dire tous ses noms«¹³⁸⁷ – wird 1740 in Schloss Zuylen in der Nähe von Utrecht geboren. Sie ist bis zu ihrer Heirat unter dem Namen Belle de Zuylen bekannt. Als Angehörige des niederländischen Hochadels hat sie Zugang zu einer ausgiebigen Bildung in den Fächern der Fremdsprachen (Französisch, Deutsch, Englisch, Italienisch und Latein), der Musik (Komposition und Pianoforte), der klassischen Literatur und Geschichte sowie der calvinistischen Religionslehre, die sie allerdings verschmäht.¹³⁸⁸ Dank ihres toleranten Vaters erhält Belle de Zuylen darüber hinaus die Befugnis, ihre Fächerauswahl nach ihrem Geschmack zu erweitern. Sie lernt mit beachtlichem Eifer die Prinzipien vornehmlich französischsprachiger Philosophen, der Physik und Mathematik, was für Mädchen und Frauen eine Ausnahme darstellt. Sie liest Montaigne, Pascal, La Bruyère, Fénelon, Mme de Sévigné, Racine, Voltaire und später auch Kant. Ihre Bildung findet maßgeblich auf Französisch statt, was gegen Ende des 18. Jahrhunderts die Norm ist, worauf etwa folgende Aussage aus Goethes *Wilhelm Meisters Lehrjahre* hindeutet: »[...] eine feinere Bildung konnte man überhaupt damals nur aus französischen Büchern nehmen.«¹³⁸⁹ Dass Französisch ihre bevorzugte Feder-sprache wird, ist vor diesem Hintergrund wenig überraschend. 1760 lernt sie auf einem Ball den Baron de Constant-Rebecque, seigneur d’Hermenches, Benjamin Constants Onkel und schweizerischer Colonel im Dienst der Niederlande kennen. Obwohl er zwanzig Jahre älter ist als sie, entwickelt sich zwischen beiden

1384 Siehe URL 9.

1385 Siehe URL 10.

1386 Z. B. *Lettres écrites de Lausanne und Caliste* (herausgegeben von Claudine Herrmann 1980), *Lettres de Lausanne et autres récits épistolaires, suivi d’un essai sur Sainte-Beuve* (herausgegeben von Benedetta Craveri 2006), *Trois romans d’Isabelle de Charrière [Lettres neuchâteloises, Lettres de Lausanne, Honorine d’Userche]* (herausgegeben von Erik Leborgne 2011), *Sir Walter Finch et son fils William* (herausgegeben von Valérie Cossy 2000 und von Martine Reid 2008) und *Trois Femmes* (herausgegeben von Claire Jaquier 2017).

1387 Sainte-Beuve 1960, S. 1354.

1388 Vgl. Trousson 1996, S. 273.

1389 Goethe 1982, S. 391.

eine ausgiebige und langanhaltende Korrespondenz, die nahezu vollständig erhalten ist und den Lesern und Leserinnen viele Eindrücke von Belle de Zuylen unangepasster und aufgeweckter Persönlichkeit gibt.¹³⁹⁰ In einem Brief aus dem Jahr 1762 schreibt sie etwa:

Vous n'êtes pas le premier qui ait des regrets que je ne sois pas un homme, j'en ai eu moi-même bien souvent, non qu'il soit bien sûr que je fusse un homme admirable, mais je serais apparemment une créature moins déplacée que je ne le parais à présent, ma situation donnerait plus de liberté à mes goûts [...].¹³⁹¹

Ein Jahr später veröffentlicht sie anonym *Le Noble*, eine satirische Erzählung über die hohe Gesellschaft und ihre Makel. Bis zu ihrem dreißigsten Lebensjahr lehnt Belle de Zuylen alle maßgeblich von ihrem Vater vorgeschlagenen Heiratskandidaten ab. Unter den zahlreichen Anwärtern auf ihre Hand ist auch der schottische Schriftsteller und Anwalt James Boswell, den sie ebenfalls abweist, worüber er sich letztlich erleichtert zeigt: »She is a charming creature. But she is a *savante* and a *bel esprit*, and has published some things. She is much my superior. One does not like that.«¹³⁹² Um ihrem Geburtsort und dem beengenden Kreis des niederländischen Hochadels zu entkommen, entschließt sich Belle de Zuylen 1771 schließlich doch zur Heirat. Ihre Wahl fällt auf den ehemaligen Lehrer ihres kleinen Bruders, den Schweizer Charles-Emmanuel de Charrière aus mittlerem Stand. Sie zieht mit ihm auf seinen Landsitz in das *Maison du Pontet* in Colombier im damaligen Fürstentum Neuchâtel. Hier verbringt sie den Großteil ihres Lebens. Ihr Name wird nach der Heirat zu Isabelle de Charrière französisiert. Dass die Ehe ihr leider weder Glück noch Zufriedenheit bringt, wird in der Forschung ausgiebig kommentiert.¹³⁹³ Raymond Trousson bezeichnet ihre Verbindung mit Charles-Emmanuel de Charrière polemisch als eine Sackgasse und den Bräutigam selbst als »lent, cérémonieux, taciturne, défiant de tout excès: un bonnet de nuit.«¹³⁹⁴ Dieses Urteil ist in erster Linie auf Benjamin Constants Kommentar in *Le Cahier rouge* zurückzuführen, wo er schreibt: »[...] elle avait épousé, malgré sa famille, le précepteur de ses frères, homme d'esprit, d'un caractère délicat et noble, mais le plus froid et le plus flegmatique que l'on puisse imaginer.«¹³⁹⁵ Auch Simone de Beauvoirs hartes Urteil beeinflusst den negativen Ruf von Isabelle de Charrières Ehemann entscheidend: »[...] c'est le mariage qui a lentement assassiné l'éclatante Belle de Zuylen; elle a fait de sa résignation

1390 Siehe hierzu Cossy 2012, S. 39–47.

1391 Charrière 1979/1, S. 141f.

1392 Zitiert aus Whatley 2004, S. 132.

1393 Vgl. Cossy 2012, S. 17–20.

1394 Trousson 1996, S. 277.

1395 Constant 1957, S. 101.

raison: il eût fallu de l'héroïsme ou du génie pour inventer une autre issue.«¹³⁹⁶ Angesichts der Tatsache, dass Isabelle de Charrière den Großteil ihres Werks jedoch *nach* der Heirat verfasst, wird Simone de Beauvoirs Kommentar mittlerweile mit einem gewissen »spirit of irony« aufgefasst, wie Jane Whatley erläutert.¹³⁹⁷ Zwischen 1784 und 1787 erscheinen Schlag auf Schlag die *Lettres neuchâteloises* – laut Sainte-Beuve ein »grand orage au bord du lac et surtout dans les petits bassins d'eau à côté«¹³⁹⁸ –, *Lettres de Mistriss Henley*, *Lettres écrites de Lausanne* und *Caliste*. *Caliste* entsteht während ihres knapp einjährigen Aufenthaltes in Paris und ist bis heute der berühmteste Roman der Autorin.¹³⁹⁹ In Paris lernt Isabelle de Charrière 1787 den jungen Benjamin Constant kennen. Ihre Begegnung wird von Letzterem ebenfalls in seinem *Cahier rouge* festgehalten:

Ce fut à cette époque que je fis la connaissance avec la première femme d'un esprit supérieur que j'aie connue, et l'une de celles qui en avait le plus que j'aie jamais rencontrées. Elle se nommait Mme de Charrière. C'était une Hollandaise d'une des premières familles de ce pays, et qui, dans sa jeunesse, avait fait beaucoup de bruit par son esprit et la bizarrerie de son caractère.¹⁴⁰⁰

Wie bereits angemerkt, ist die ungewöhnliche Beziehung zwischen Isabelle de Charrière und Benjamin Constant Studienobjekt zahlreicher Forschungsarbeiten, die oftmals auch Germaine de Staëls vermeintliche Rolle als Isabelle de Charrières junge Rivalin in den Blick nehmen. An dieser Stelle sei lediglich angemerkt, dass Isabelle de Charrière bis zu ihrem Tod im Jahr 1805 Briefe an ihren jüngeren Freund schreibt und ihre Korrespondenz reich an intellektuellem, philosophisch-ästhetischem, literarischem und politischem Austausch ist. In den 1790er Jahren schreibt Isabelle de Charrière schließlich unter anderem *Trois femmes*, *Les ruines de Yedburg*, *Sainte-Anne*, *Honorine d'Userche* und *Sir Walter Finch et son fils William*. Die Editionsgeschichte dieser Texte ist vergleichsweise vielschichtig und bezeugt die Inkompetenz und sogar Falschheit der Verleger, auf die Isabelle de Charrière unweigerlich angewiesen ist.¹⁴⁰¹ In der Einleitung des neunten Bandes der kritischen Werkausgabe wird die Editionsgeschichte der besagten Texte mittels der vorhandenen Quellen so genau wie möglich nachgezeichnet.¹⁴⁰² Abgesehen von diesen Romanen verfasst sie auch Romanfragmente, Essays, Gedichte, Dramen, Opernlibretti und komponiert Sonaten für das Pia-

1396 Beauvoir 1976/2, S. 315.

1397 Vgl. Whatley 2004, S. 131.

1398 Sainte-Beuve 1960, S. 1360.

1399 Vgl. Cossy 2012, S. 81f.

1400 Constant 1957, S. 101.

1401 Vgl. Charrière 1979/9, S. 17.

1402 Vgl. Charrière 1979/9, S. 15–19. Eine noch detailliertere Einleitung geht den jeweiligen Texten im Einzelnen voraus.

noforte.¹⁴⁰³ Während ihrer ganzen Schaffensperiode befasst sich Isabelle de Charrière kontinuierlich mit Fragestellungen zur Französischen Revolution, zur Emigration, zur Heirat und Familie sowie zu den philosophisch-revolutionären Themen der Unabhängigkeit, Autonomie und dem Prinzip des *devoir*.¹⁴⁰⁴

Trois femmes (1796)

Die Veröffentlichung des relativ kurzen Romans *Trois femmes* erweist sich für die Autorin als langwieriger und frustrierender Prozess. Zwar erscheint die erste gedruckte Version der Erzählung in deutscher Übersetzung unter dem Titel *Drei Weiber* bereits 1795 beim befreundeten Verleger-, Übersetzer- und Schriftstellershepaar Ludwig Ferdinand und Therese Huber in Leipzig.¹⁴⁰⁵ Die Publikation des französischen Originals ist allerdings über Jahre von Problemen überschattet. Dabei ist Isabelle de Charrières Vorhaben durchaus realistisch und nachvollziehbar. Sie wendet sich zunächst an einen französischen Verleger in London, da in Frankreich die Revolution wütet und sie auf die *souscriptions* des englischen Lesepublikums spekuliert, mittels derer sie möglichst großes finanzielles Kapital aus ihrem Roman zu schlagen hofft. Ihr direktes Vorbild ist der kurz zuvor erschienene Erfolgsroman *Adèle de Sénange*. Isabelle de Charrière ist im Gegensatz zu Adélaïde de Flahault (spätere Souza) allerdings nicht selbst auf das Geld angewiesen und möchte den Ertrag ihrer nach England emigrierten Freundin Angélique-Marie d’Arlus, comtesse de Montrond zukommen lassen.¹⁴⁰⁶ Die Autorin äußert jedoch selbst Zweifel darüber, ob ihr Roman nicht zu *lustig* sei, um Geld für eine Emigrantin einzubringen:

Si elle [Mme de Montrond] n’accepte pas ma galanterie trouvant l’ouvrage trop gay pour qu’une émigrée doive le publier & recevoir de l’argent de la souscription que je voudrais qu’on proposât au public anglois pour les *Trois femmes* comme M^e Flaho a fait pour *adele de Senanges*, si dis-je elle n’accepte pas je ferai imprimer tout de même en angleterre ou ailleurs car j’ose dire que c’est joli.¹⁴⁰⁷

Leider bewahrheitet sich Isabelle de Charrières Vermutung. Als sie 1796 eine Druckversion ihres Romans erhält, muss sie feststellen, dass es sich um eine regelrecht verstümmelte Version des Textes handelt, in der ohne ihre Zustimmung ganze Passagen gestrichen und sogar umgeschrieben wurden. Empört schreibt sie an Chambrier d’Oleyres: »Tout étoit mutilé. On n’a jamais été plus

1403 Vgl. Whatley 2004, S. 133.

1404 Vgl. McDonald 2020, S. 884. Siehe auch das Titelblatt der *Trois Femmes*, auf dem das Wort »devoir« von Wolken und Engeln umgeben hervorleuchtet, Charrière 1979/9, S. 39.

1405 Angegeben wird lediglich Ludwig Ferdinand Huber, der offizielle Verlagsinhaber, siehe Charrière 1979/9, S. 27.

1406 Vgl. ebd.

1407 Brief an Chambrier d’Oleyres, 25.–27. Juni 1795, zitiert aus Charrière 1979/9, S. 27.

barbare, ni plus ridicule, je dirois presque aussi, plus hipocrite.«¹⁴⁰⁸ Nichtsdestotrotz erscheint diese Londoner Ausgabe der *Trois femmes* 1796 in zwei Bänden. Isabelle de Charrière gibt sich damit jedoch nicht zufrieden und beordert 1797 eine neue Edition bei M. de Salgas, der *Trois femmes* in Lausanne drucken lässt, ohne jedoch die Druckbögen zu kontrollieren. Die Folge ist eine mit Druckfehlern übersäte Ausgabe. Im Juni 1797 schreibt Isabelle de Charrière jeweils an Benjamin Constant und an Chambrier d'Oleyres:

Les *Trois femmes* sont imprimées non seulement avec leurs bras & jambes anciens mais par la plus singulière meprise imaginable avec plus de bras & de jambes qu'elles n'en devroient avoir. [...] Je n'ai pas de bonheur dans mes publications.

[...] je vous enverrai les *Trois femmes* qui a la fin sont imprimées mais avec tant de ridicules fautes! [...] Il faudroit pour bien faire qu'on se fut un peu fâché contre moi, ou qu'on eut soupçonné mes imprimeurs & correcteurs d'être des bêtes.¹⁴⁰⁹

Die Autorin besteht also auf eine dritte, von ihr vollkommen kontrollierte Edition auf gutem Papier und mit Gravuren. Es kann mit Fug und Recht behauptet werden, dass ihr die *Trois femmes* am Herzen liegen. Noch im selben Jahr 1797 schreibt Charrière an den Züricher Verleger Paul Usteri und kündigt ein großes, fünfbandiges Editionsprojekt an, im Rahmen dessen *Trois femmes* erscheinen soll. Es handelt sich um *L'Abbé de la Tour ou recueil de nouvelles & autres écrits divers*, der unter anderem die Novellen und kurzen Romane *Sainte-Anne*, *Honorine d'Userche* und *Les Ruines de Yedburg* enthalten soll. Ende des Jahres erhält sie die dritte französische Druckversion ihres Romans zurück und schreibt in resigniertem Ton an Ludwig Ferdinand Huber: »L'impression est belle, le papier est beau. L'impossible perfection n'y est pas. Il est resté quelques fautes.«¹⁴¹⁰ Anstatt eine vierte Edition anzuordnen, begnügt sich Isabelle de Charrière dieses Mal mit dem Anfertigen einer Liste der Errata. Auf die sieben von ihr in Auftrag gegebenen Gravuren muss sie noch bis zum Sommer 1799 warten. Eine fällt offensichtlich unter den Tisch, denn in der besagten Edition sind lediglich sechs Abbildungen vorhanden, auch wenn auf der Titelseite noch die Zahl sieben vermerkt ist.¹⁴¹¹ Der Verkauf beginnt höchstwahrscheinlich erst 1799 und nicht 1798, wie es auf dem Buchdeckel steht, und gestaltet sich schleppend, was Isabelle de Charrières vorwurfsvolle Briefe an ihren Verleger Usteri belegen.¹⁴¹² Die deutsche Übersetzung ihres Romans erfährt interessanterweise eine positivere Rezeption beim zeitgenössischen Publikum als die französische Originalversion.

1408 Brief an Chambrier d'Oleyres, 26. Mai 1797, zitiert aus Charrière 1979/9, S. 27.

1409 Brief an Benjamin Constant, 13. Juni 1797 und Brief an Chambrier d'Oleyres, 21. Juni 1797, zitiert aus Charrière 1979/9, S. 28.

1410 Brief an Ludwig Ferdinand Huber, 5. April 1798, zitiert aus Charrière 1979/9, S. 29.

1411 Vgl. ebd., S. 37.

1412 Vgl. ebd., S. 30f.

Im *Journal littéraire de Lausanne* heißt es 1797 etwa: »Ce petit Roman prouve ce qu'on savoit, c'est que l'Auteur a beaucoup d'esprit et de talens. Du reste, on peut mettre cette production au rang de ces bagatelles, qui sans utilité ont quelque agrément, mais dont une mère sage ne recommandera jamais la lecture à sa fille.«¹⁴¹³ Auch im *Journal de Paris* fällt die Kritik ein Jahr später schlecht aus: »Nous pourrions citer beaucoup plus de jolies choses, mais elles ne nous ont pas éblouis sur le fonds de cet écrit, lequel ne nous paroît exact ni en morale, ni en observation.«¹⁴¹⁴ Der Rezensent schließt mit der Bemerkung, der Roman verstoße gegen die »loi des convenances« – womit er letztlich Recht behält. Die kritische Werkausgabe, auf die im Folgenden zurückgegriffen wird, stützt sich auf die 1798 (bzw. 1799) erschienene Ausgabe im *Recueil de L'Abbé de la Tour*. Das unvollendete Fragment *Suite des Trois femmes*, welches auch *Histoire de Constance* enthält, wird erst 1981 im Rahmen der hier benutzten Werkausgabe editiert. In der folgenden Analyse wird es zum Textkorpus dazugezählt. In der Forschung werden Isabelle de Charrières *Trois femmes* mittlerweile vergleichsweise viel beachtet,¹⁴¹⁵ was einerseits an der Vielschichtigkeit der philosophischen Reflexionen und der historischen Andeutungen und andererseits an der Leichtigkeit des unpathetischen Stils und der relativen Kürze des Romans liegen mag. Ein literaturwissenschaftlicher Vergleich mit einem deutschen Text einer zeitgenössischen Autorin liegt bisher jedoch nicht vor. Der komparatistische Ansatz erlaubt im Rahmen dieser Arbeit eine neue Sicht auf den Gebrauch sentimentaler Codes in diesem »roman bizarre et hybride«, wie Claire Jaquier durchaus zutreffend in der Einleitung ihrer Textausgabe formuliert.¹⁴¹⁶ *Trois femmes* ist grundsätzlich als homodiegetische Erzählung konzipiert, die passagenweise zum polyphonen Briefroman wird, sodass Marie-Paule Laden zu Recht von einem »jeu de relais entre différents narrateurs et protagonistes« spricht.¹⁴¹⁷ Den Großteil der Erzählung übernimmt der Abbé de la Tour, der in der Rahmenerzählung einer Baronin de Berghen das Schicksal der drei jungen emigrierten Französisinnen Emilie, Josephine und Constance erzählt, welche er in einem »joli village de la Westphalie«¹⁴¹⁸ kennen (und lieben) lernt. Emilie ist etwas über 16 Jahre alt¹⁴¹⁹ und Vollwaise, da ihre Eltern vor Kummer starben, nachdem sie durch die Revolution alles verloren haben. Josephine ist ihre etwa gleichaltrige Dienerin, die ihr treu ergeben ins Exil und bis ins beschauliche *Altendorf* gefolgt

1413 Zitiert aus Charrière 1979/9, S. 31.

1414 Zitiert aus ebd.

1415 Siehe Claire Jaquiers »Repères bibliographiques« im Anschluss an ihre Edition der *Trois femmes*, Jaquier 2017, S. 197–199.

1416 Jaquier 2017, S. 20.

1417 Laden 2003, S. 25.

1418 Charrière 1979/9, S. 44.

1419 In Hubers deutscher Übersetzung ist Emilie bereits 18 Jahre alt.

ist, wo sie eine Liebesaffäre mit Henri, dem Diener der benachbarten Baron-Familie, beginnt. Emilie verliebt sich derweil in Theobald, den Sohn des Barons von Altendorf, der ihre Gefühle erwidert. Trotz einiger gegenseitiger nationaler Vorurteile entsteht eine zärtliche und reine Liebe zwischen den beiden. Theobalds Eltern sind allerdings gegen die Verbindung ihres Sohnes mit einer emigrierten Französin und haben bereits eine andere Heiratskandidatin für ihn ausgesucht, seine entfernte Verwandte Comtesse Sophie de Stolzenheim. Durch einen Kutschunfall lernen die Protagonisten Constance de Vaucourt kennen. Sie ist ebenfalls eine junge Französin im Exil, jedoch bereits verwitwet und durch ihr Erbe wohlhabend. Emilie nimmt sie zunächst bei sich auf, bis Constance beschließt, sich selbst in Altendorf niederzulassen. Emilie, Josephine und Constance freunden sich an und dank einiger Überzeugungsarbeit seitens Emilie und Constance willigt Henri schließlich ein, Josephine zu heiraten. Emilies und Theobalds Heiratsaussichten sind jedoch alles andere als vielversprechend. So beschließt Theobald kurzerhand, Emilie nachts zu entführen. Als Constance Emilies Abwesenheit bemerkt und den Plan durchschaut, vermittelt sie geschickt mit Theobalds Eltern und bewegt diese dazu, die Hochzeit der jungen Liebenden zu akzeptieren und die Entführung so aussehen zu lassen, als seien die beiden bereits auf ihrer Hochzeitsreise. Der zweite Teil der Erzählung wird wie der erste durch ein Rahmengespräch zwischen dem Abbé und der Baronin de Berghen eingeleitet. Diesmal bringt der Abbé der Baronin direkt Briefe von Constance, Emilie und Theobald mit, sodass ein Registerwechsel zum polyphonen Briefroman stattfindet. In den genau datierten Briefen wird das alltägliche Handeln von der kleinen Gesellschaft in Altendorf zwischen November 1794 und Februar 1795 geschildert: Ein Teil des Schlosses wird umgebaut, Emilie übernimmt administrative Angelegenheiten, Theobald will der Armut und Ignoranz in seinem Umkreis abhelfen, es finden gemeinsame Lektüren und Diskussionen über Philosophie, Erziehung und Literatur statt. *Trois femmes* wird aus diesem Grund bereits von Sainte-Beuve als »roman philosophique« bezeichnet: »[...] bien remarquable philosophiquement, bien agréable (pruderie à part) [...] il reste de quoi réfléchir longtemps.«¹⁴²⁰ Theobald entwickelt großen Ehrgeiz in einem umfassenden Bildungsprojekt für die Bewohner Altendorfs und beginnt mit dem Verfassen eines *Dictionnaire politique, moral et rural, ou explication par ordre alphabétique des termes les plus usités*. Im Februar 1795 wird die Idylle jedoch zerstört, da Emilie und Constance aus Altendorf fliehen müssen, wo Kontrarevolutionäre (und dezidierte Franzosenfeinde) erwartet werden.¹⁴²¹ Mit Bemerk-

1420 Sainte-Beuve 1960, S. 1384, 1389.

1421 Westfalen scheidet wie meisten anderen deutschen Staaten aus Nord- und Mitteldeutschland erst im Mai 1795 mit dem Frieden von Basel aus dem Koalitionskrieg gegen das revolutionäre Frankreich aus.

kungen zu ihrem auf dubiose Weise erworbenen Vermögen und den nur schwer zu benennenden Grundprinzipien, die das Leben jedes Individuums bestimmen, schließt Constances letzter Brief vor der Abreise die Erzählung ab. In der *Suite des Trois femmes* nimmt der Abbé den Erzählfaden wieder auf und berichtet von Emilies und Constances Reise, bei der sie der Baron begleitet. Sie lassen sich unbemerkt in Celle nieder, schreiben, unterhalten sich und lesen. In der Zwischenzeit erreichen Offiziere der englischen Armee Altendorf. Unter ihnen befindet sich auch Emilies Verwandter, der 30-jährige Vicomte de Chamdray. Er reist auf Théobalds Wunsch nach Celle, um Emilie aufzusuchen, wobei sich herausstellt, dass er mit Constance unter einem anderen Namen bekannt ist. Constance willigt ein, ihre Geschichte zu erzählen. So beginnt die *Histoire de Constance*, in der sie von ihrem abenteuerlichen Leben erzählt und vor allem erläutert, wie sie den Vicomte auf dem Schiff in Richtung der französischen Überseekolonien, den *Grandes Indes*, kennenlernte und wie dieser ihren geizigen, besitzergreifenden und eifersüchtigen Zwangsverlobten bei einem Duell tötete. In der Kolonie angekommen wird Constance mit einem »Geschäftspartner« ihres Vaters verheiratet. Sie weiß, dass das Vermögen ihres Vaters und ihres Ehemannes auf äußerst fragwürdige Weise erworben wurde, nimmt es aber nach dem Ableben beider Männer an sich, um es weise zu verwalten und damit Gutes zu tun. Die Handlung des Romans *Trois femmes* schließt abrupt und ohne Heirat oder Tod, was für einen sentimental Roman äußerst ungewöhnlich ist. Auch die vergleichsweise zahlreichen Nebenstränge der Handlung sind für diese Gattung untypisch.

3.3.1.2. Caroline Auguste Fischer und *Die Honigmonate* (1802)

In einer Literaturgeschichtsschreibung, »die sich für schreibende Frauen nur interessiert, wenn sie als Gattinnen, Schwestern oder Geliebte berühmter Männer vorkommen, mußte eine Autorin wie Caroline Auguste Fischer verlorengelien.«¹⁴²² Mit dieser Aussage von Anita Runge lässt sich der Forschungsüberblick zu dieser Autorin treffend einleiten. Tatsächlich kommt Caroline Auguste Fischer im Vergleich zu Karoline von Wolzogen oder Sophie Mereau erstaunlich wenig Aufmerksamkeit in der germanistischen Forschung zu, obwohl ihre Texte zu den radikalsten und rebellischsten Veröffentlichungen aus weiblicher Feder um 1800 gehören. Dieser Umstand lässt sich maßgeblich darauf zurückführen, dass sich Caroline Auguste Fischers schriftstellerisches Schaffen abseits der kulturellen Zirkel ihrer Zeit abspielt. Es liegen keine nachweisbaren Verbindungen zu berühmten Dichtern oder Philosophen vor.¹⁴²³ Ihr literarisches Werk

¹⁴²² Runge 1997, S. 49.

¹⁴²³ Vgl. Runge 1991, S. 95f.

gerät wie sie selbst über einhundert Jahre vollkommen in Vergessenheit, selbst wenn ihr Name in einigen Schriftstellerinnen-Registern wie jenem von August von Schindel angeführt wird.¹⁴²⁴ Es ist Christine Touaillon, die dem Werk der Autorin in ihrer Arbeit *Der deutsche Frauenroman des 18. Jahrhunderts* (1919) als Erste ernsthaft Aufmerksamkeit zukommen lässt. Anschließend wird Caroline Auguste Fischer abermals mit Schweigen umhüllt, bis im Rahmen der feministisch orientierten Germanistik der 1980er und 1990er Jahren an einer Rekonstruktion des weiblichen Anteils der Literaturgeschichte gearbeitet wird.¹⁴²⁵ Der bedeutendste Anstoß für Caroline Auguste Fischers Wiederentdeckung kommt Anita Runge zu. 1990 widmet sie der Autorin einen Beitrag in dem einflussreichen, von Helga Gallas und Magdalene Heuser herausgegebenen Sammelband *Untersuchungen zum Roman von Frauen um 1800*. Ein Jahr später folgt ein Artikel in dem von Runge selbst mitherausgegebenen Sammelband *Die Frau im Dialog*, woraufhin sie Caroline Auguste Fischer ebenfalls ausführliche Betrachtung in ihrer Monographie *Literarische Praxis von Frauen um 1800: Briefroman, Autobiographie, Märchen* (1997) zukommen lässt. Anita Runge ist auch der zwischen 1988 und 1999 vorgenommene Nachdruck von Caroline Auguste Fischers Werken im Olms Verlag zu verdanken. 1995 erscheint darüber hinaus Judith Purvers Artikel »Passion, Possession, Patriarchy: Images of Men in the Novels and Short Stories of Caroline Auguste Fischer (1764–1842)«, worin sie das Augenmerk explizit auf die Entwürfe männlicher Figuren im Werk der Autorin richtet. Anschließend kommt Sigrun Schmid 1999 im Rahmen ihrer Monographie *Der »selbstverschuldeten Unmündigkeit« entkommen: Perspektiven bürgerlicher Frauenliteratur* auf Caroline Auguste Fischer und ihren Roman *Margarethe* (1812) zu sprechen. Schmid untersucht den Roman auf seine Strukturmerkmale, auf die hervortretenden Lebensentwürfe, Geschlechterrollenbilder und die Möglichkeit des »authentischen« Schreibens.¹⁴²⁶ Im selben Jahr publiziert Todd Kontje den Artikel »Passing for German: Politics and Patriarchy«, in welchem er Caroline Auguste Fischers Erzählung *William der Neger* (1817) mit Theodor Körners *Toni* (1812) und Heinrich von Kleists *Die Verlobung in St. Domingo* (1811) vergleicht. Eingehende Betrachtung erfährt Caroline Auguste Fischers Werk anschließend in Elke Spitzers Dissertation *Emanzipationsansprüche zwischen der Querelle des Femmes und der modernen Frauenbewegung*, die 2002 publiziert wird. Spitzer nimmt besonders auf die Erscheinungsformen der Ehe

1424 Schindel verliert nicht einen Satz über Caroline Auguste Fischers literarisches Werk. Er berichtet stattdessen auf zwei Seiten über ihre »Schicksale«, d. h. ihre beiden Ehen, siehe Schindel 1823/1, S. 128f. Darüber hinaus gibt Schindel falsche Auskunft über ihr Geburtsjahr und macht sie acht Jahre jünger, womöglich um ihre Beziehung zu Christian August Fischer zu legitimieren.

1425 Runge 1990, S. 184.

1426 Vgl. Schmid 1999, S. 118–142.

und alternative Lebensentwürfe im Werk der Autorin Bezug. Ein Jahr darauf verfasst Carola Hilmes im Rahmen der Ernst Erich Metzner gewidmeten Festschrift *Spurensuche in Sprach- und Geschichtslandschaften* den Artikel »Namenlos: Über die Verfasserin von ›Gustavs Verirrungen‹«, worin sie die schwierigen Publikationsbedingungen für Schriftstellerinnen um 1800 hervorhebt, um anschließend auf subversive Aspekte in *Die Honigmonate* (1802) und *Gustavs Verirrungen* (1801) einzugehen. 2004 wird Caroline Auguste Fischers *Die Honigmonate* in einem Kapitel von Michaela Krugs Dissertation *Auf der Suche nach dem eigenen Raum: Topographien des Weiblichen im Roman von Autorinnen um 1800* analysiert. Die Verfasserin nimmt besonders auf die Erscheinungsformen von sozial-räumlichen Grenzziehungen Bezug und geht in diesem Rahmen auf zeitgenössische Geschlechterdiskurse ein. Der jüngste Forschungsartikel zu Caroline Auguste Fischer wird 2013 von Viktoria Harms publiziert und trägt den Titel »Sympathy for a Villain? Suffering Men and Angelic Women in the Novels of Caroline Auguste Fischer (1764–1842)«. Hier nimmt die Verfasserin im Rahmen der an Bedeutung gewinnenden *masculinity studies* Bezug auf die Leiden, welche die männlichen Figuren in Caroline Auguste Fischers Romanen auf sich nehmen müssen, um den damaligen Geschlechtsstereotypen zu entsprechen. Nicole Krähmer widmet Caroline Auguste Fischers *Die Honigmonate* in ihrer 2017 erschienenen und bereits erwähnten Dissertation ein Unterkapitel, in welchem sie wie bei *Amanda und Eduard* die »Standpunkte der Figuren« untersucht.¹⁴²⁷ Seit den 1990er Jahren lässt sich somit beobachten, dass Caroline Auguste Fischers Romanen und Erzählungen zögerlich Aufmerksamkeit zukommt, wobei besonders die radikal-subversive Auseinandersetzung mit den damaligen Geschlechterrollenbildern im Zentrum der Forschung steht. Anita Runge erkennt das innovative Potenzial in Fischers *Die Honigmonate* und anderen Romanen der Autorin bereits 1997 und fragt in ihrer Monographie:

[...] welche Erfahrungen muss eine Schriftstellerin gemacht haben, die mit großer Bitterkeit die Funktionalisierung der Frauen durch Männer beschreibt und aus ihrer Einsicht in die Unterdrückung der Frau radikale Forderungen ableitet? [...] Was veranlasst und befähigt diese Frau dazu, ihre Erfahrungen in der Weise literarisch zu formulieren, wie sie es getan hat?¹⁴²⁸

Besonders im Vergleich zu Isabelle de Charrière liegt zu Caroline Auguste Fischer wenig biographisches Material vor. Sie ist die Tochter einer Schneiderstochter und des herzoglichen Kammermusikers Karl Venturini. Von ihren vier Geschwistern sterben drei an »Auszehrung«. ¹⁴²⁹ 1790 oder 1791 heiratet sie Johann Rudolph Christiani, einen dänisch-deutschen Hofprediger und Leiter eines

1427 Krähmer 2017, S. 312–350.

1428 Runge 1997, S. 36.

1429 Siehe Touaillon 1919, S. 579.

deutschen Erziehungsinstituts in Kopenhagen, von dem sie sich 1801 »schuldig« scheiden lässt. Dies bedeutet, dass Christiani ihr keinen Unterhalt zahlt und sie den gemeinsamen Sohn Rudolf zurücklassen muss. Sie versucht, sich als Berufsschriftstellerin zunächst in Dresden eine Existenz aufzubauen und veröffentlicht ihre ersten beiden Romane *Gustavs Verirrungen* (1801) und *Die Honigmonate* (1802) sowie die Erzählung *Vierzehn Tage in Paris* (1801). Da sie weder auf finanzielle Rücklagen, wohlhabende Familienangehörige noch auf einflussreiche Bekanntschaften im literarischen Feld zurückgreifen kann, ist ihre Situation äußerst prekär. Zu dieser Zeit hat sie eine Liebesbeziehung mit dem sieben Jahre jüngeren Christian August Fischer (1771–1829), der ebenfalls Schriftsteller ist. Abgesehen von historischen Romanen und Reisebeschreibungen verfasst er »schlüpfrige« Literatur und das ehedidaktische Pamphlet *Ueber den Umgang der Weiber mit Männern*, das als Folge zu *Elisa, oder das Weib wie es seyn sollte* (1795) konzipiert ist. Ein Jahr nach der Geburt eines Sohnes wird er 1804 Professor für Kulturgeschichte und schöne Literatur in Würzburg, wohin sie ihm folgt. 1808 heiratet das Paar, nur um sich sieben Monate später wieder scheiden zu lassen.¹⁴³⁰ Bei dieser Scheidung wird Christian August Fischer schuldig gesprochen, sodass er Caroline und dem gemeinsamen Sohn ein Jahresgeld zu zahlen hat, was er jedoch laut Schindel nicht kontinuierlich tut.¹⁴³¹ Christian August Fischer erklärt später, dass eine gelehrte Frau und publizierende Schriftstellerin einen Mann selten glücklich machen könne – vor allem, wenn sie älter sei – und knüpft somit an die bereits bei Mereau und Charrière sichtbar gewordenen Vorurteile gegenüber geistreichen Frauen im Allgemeinen und Schriftstellerinnen im Speziellen an.¹⁴³² Die nächsten zehn Jahre bemüht sich Caroline Auguste Fischer um eine unabhängige Existenz als Berufsschriftstellerin und publiziert die Romane *Der Günstling* (1809) und *Margarethe* (1812), neun Erzählungen und eine Reihe von Artikeln für die *Zeitung für die elegante Welt* zwischen 1816 und 1820. *Der Günstling* und *Margarethe* können thematisch und formal zwar aneinander angenähert werden, sind jedoch nicht direkt aufeinander bezogen. Die finanzielle Situation der Autorin verschlechtert sich mit den Jahren, sodass sie gezwungen ist, sich in Heidelberg als Leiterin eines von ihr eröffneten Erziehungsinstituts zu versuchen.¹⁴³³ Zwischen 1820 und 1822 betreibt sie eine kleine Leihbibliothek, indem sie wahrscheinlich auf ihren eigenen Buchbestand zurückgreift, wie Anita Runge anmerkt: »Ihr Wunsch, mit eigenen Büchern Geld zu verdienen, wird auf zynische Weise Realität [...]«. ¹⁴³⁴ Nach 1820 liegen von ihr keinerlei Veröffentlichungen mehr vor, über den Rest ihres Lebens

1430 Vgl. Runge 1997, S. 36.

1431 Vgl. Schindel 1823/1, S. 129.

1432 Vgl. Brinkler-Gabler/Ludwig/Wöffen 1986, S. 85.

1433 Vgl. ebd.

1434 Runge 1997, S. 37.

kann nur spekuliert werden. 1832 wird sie in den Würzburger Personenstandsregistern als »geisteskrank« aktenkundig und soll in ein Hospital eingeliefert worden sein.¹⁴³⁵ 1842 stirbt sie in Frankfurt am Main.

Die Honigmonate (1802)

Der erste Teil von Caroline Auguste Fischers zweitem Roman wird 1802 bei Kühn in Posen und Leipzig anonym veröffentlicht. Zwei Jahre später folgt der zweite Teil, der ebenfalls ohne Namen und lediglich mit dem Verweis »von dem Verfasser von Gustavs Verirrungen« erscheint. Ein Nachdruck dieser Erstausgabe wird erst 1999 im Olms Verlag vorgenommen. In der Zwischenzeit gerät der Roman, genau wie seine Autorin, vollkommen in Vergessenheit. Es handelt sich um einen polyphonen Briefroman, der nach einer kurzen Widmung an das Lesepublikum mit einem Briefwechsel zwischen Wilhelmine und Julie einsetzt. Beide Namen wurden nicht zufällig gewählt, denn Wilhelmine stellt sich im Laufe des Romans als entschlossene und kämpferische Schutzbefohlene der unschuldig-engelhaften Julie heraus, die unübersehbare Ähnlichkeit zum Stereotyp der sentimental Heldenin aufweist, wie er seit dem Erfolg Rousseaus *La Nouvelle Héloïse* immer wieder aufgegriffen wird. Trotz Wilhelmines wiederholter Warnungen, Reisevorschläge, Ablenkungsmanöver und empörter Äußerungen gegen die Unterdrückung der Frauen, willigt Julie auf Wunsch ihrer egoistischen Mutter im ersten Teil schließlich in die Ehe mit dem grausam-misogynen Obristen Olivier ein. Dieser sieht sich gegenüber der engseligen Julie immer mehr mit seinen eigenen Fehlern konfrontiert, was ihn allerdings weniger bekehrt als vielmehr verunsichert und noch aggressiver werden lässt. Im zweiten Teil wird »das Desaster der konventionellen Ehe beschrieben«, wie Elke Spitzer treffend formuliert.¹⁴³⁶ Julie ist darum bemüht, ihre Erfüllung in der Rolle der tugendhaften Ehegattin zu finden, verliebt sich jedoch in Antonelli, den italienischen Pflegesohn von Olivier. Der Obrist erkennt die drohende Gefahr noch vor Julie und bewacht sie mit Argusaugen. Schließlich sperrt er sie gar in ein abgelegenes Haus ein und untersagt ihr jegliche Korrespondenz, worüber Wilhelmine entrüstet ist. Antonelli, von seiner unbändigen Leidenschaft getrieben, findet als armer Musiker verkleidet dennoch einen Weg, sich mit Julie zu treffen, woraufhin Olivier ihn in rasender Eifersucht tötet. Er zieht daraufhin Hals über Kopf in die Schlacht. Julie verbringt den Rest ihres Lebens einsam und resigniert. Wilhelmine reist in der Zwischenzeit in die Schweiz und nach Italien und findet dort ihre große Liebe in Gestalt eines einfachen jungen Bauers, den sie heiratet. Die Figurenkonstellation wird durch Reinhold, einem Sekretär im Dienst von Wilhelmines Familie, ergänzt. Im Gegensatz zu Antonelli kommt er selbst zu

1435 Vgl. ebd.

1436 Spitzer 2002, S. 202.

Wort und tritt als eine Art Vermittlerfigur zwischen Wilhelmine und Olivier hervor. Durch ihn hält laut Elke Spitzer die »Fähigkeit zur Utopie« Einzug in den Roman.¹⁴³⁷ Auf die Handlungsstruktur des Romans selbst nimmt er jedoch keinen Einfluss. Geographisch-historische Anmerkungen bleiben oberflächlich und selten. In beiden Teilen des Romans steht die Frage nach Geschlechterrollen und -zuweisungen im Mittelpunkt, während auch Überlegungen zum Ehemodell, zur Kriegsführung, Ästhetik und zur Religion angestoßen werden. Die Briefe ähneln passagenweise Dialogfragmenten, da sie keinerlei Begrüßungs- oder Abschiedsklauseln enthalten und zum Teil sehr kurz ausfallen. Bereits Christine Touaillon merkt diesbezüglich an: »[...] diese Briefe wirken denn auch wie Dokumente des Augenblicks, Zeugen der unmittelbaren Gegenwart.«¹⁴³⁸

3.3.2. Analyse

3.3.2.1. Unterminierung der sentimental Basis

Sowohl in *Trois femmes* als auch in *Die Honigmonate* lässt sich bereits anhand der Vorreden vorausahnen, dass es sich um ungewöhnliche sentimentale Romane handelt. So kommt die Baronne de Berghen in der Vorrede zu *Trois femmes* direkt zur Sache und kündigt an, sie habe aufgrund der schlechten politischen Nachrichten, die die Revolutionskriege mit sich bringen, ein »extrême besoin de distraction«.¹⁴³⁹ Die Erzählinstanz, der Abbé de la Tour, soll diesem Bedürfnis abhelfen und Baronne de Berghens *sensibilité* genau wie ihre *pensées* beschäftigen, sei es auch nur für kurze Zeit. Hier herrscht also kein Bedürfnis nach *sensibilité*, wie Benjamin Constant es später in *Adolphe* präsentiert,¹⁴⁴⁰ sondern ein Bedürfnis nach Ablenkung durch *sensibilité*. Das empfindsam ausgebildete Lesepublikum wird von vornherein in ein gewisses *second degré* manövriert. Es folgt eine Ankündigung der Geschichte dreier junger, nach Deutschland emigrierter Französinen sowie ein Dialog über den Begriff der Pflicht (*devoir*), wie er bei Kant erscheint. Das vorliegende *Avant-propos* unterscheidet sich auf signifikante Weise von jenen Vorreden, die zuvor untersucht wurden. Es beinhaltet weder eine mysteriöse Herausgeberstimme die vorgibt, empfindsame Briefe gefunden oder zufällig eine wahre Geschichte vernommen zu haben noch wird eine pädagogisch-didaktische Intention eindeutig erkennbar. Ganz im Gegenteil lautet die erste Frage der Vorrede »Pour qui écrire désormais?« woraufhin die

1437 Ebd., S. 139.

1438 Touaillon 1919, S. 610.

1439 Charrière 1979/9, S. 41.

1440 Vgl. Constant 1957, S. 14f.

junge Baronin lakonisch antwortet »Pour moi.«¹⁴⁴¹ Von dem übergeordneten Ziel sentimentaler Romane, ein möglichst breites Lesepublikum zu rühren, wird auf diese Weise direkt im ersten Satz abgerückt. Zugleich repräsentiert die Baronne de Berghen die Zielgruppe des Romans, nämlich emigrierte Französinen und Franzosen aus aristokratischen oder gehobenen Kreisen oder Personen, die mit ihnen in Kontakt stehen. Die kurze Vorrede in *Die Honigmonate* gestaltet sich als eine Art lakonische Apologie der Leidenschaften, ohne die es dem Menschen schlicht unmöglich sei, sich seiner moralischen Kraft bewusst zu werden. Das »ich« der Vorrede schmeichelt sich, nichts Überflüssiges unternommen zu haben, indem es einige dieser »wohlthätigen Feindinnen« treu darzustellen versucht hat.¹⁴⁴² Ob der Versuch gelungen ist, soll das Lesepublikum entscheiden. Der – besonders für Autorinnen – obligatorische Bescheidenheitstopos der Romanvorrede fällt unverhohlen halbherzig aus. Auch die ins *Avant-Propos* integrierte Bescheidenheitsbekundung des Abbés weicht von der konventionellen Form ab und entlarvt sich letztlich als indirekte Kritik an zeitgenössischen, übermäßig melodramatischen und abenteuerlichen Romanen: »[...] mon stile vous paroîtroit si fade au prix de celui de tous les Ecrivains du jour! Regarde-t-on marcher un homme qui marche tout simplement, quand on est accoutumé à ne voir que tours de force, que sauts périlleux?«¹⁴⁴³ *Trois femmes* und *Die Honigmonate* stehen ab der ersten Seite unter einem anderen Vorzeichen als die bisher untersuchten Romane. Mit Einsetzen der Handlung wird dem Lesepublikum jedoch das wichtigste Element eines sentimental Romane vorgesetzt, nämlich die junge, tugendhafte, naiv-unschuldige und engelsgleiche Protagonistin. Sowohl in *Trois femmes* als auch in *Die Honigmonate* wird eine sentimentale Heldin präsentiert, die der im vorigen Kapitel erläuterten Figurenfunktion zunächst entspricht. Durch die jeweilige Namensgebung, Emilie und Julie, wird noch dazu unverkennbar auf Rousseaus Patenschaft verwiesen. Mittels Emilie und Julie wird in beiden Romanen auf den zeitgenössischen Diskurs um weibliche Tugendhaftigkeit Bezug genommen. Zu Beginn scheint alles *so wie es sein soll*. Ähnlich wie bei *Émilie et Alphonse* und *Amanda und Eduard* wird der Lesestanz jedoch im Laufe der Lektüre klar, dass der Figurentypus der sentimental Heldin hier nicht einfach übernommen, sondern kritisch hinterfragt wird. In *Trois femmes* und *Die Honigmonate* wird gerade die identitätsstiftende Essenz der sentimental Heldin, d. h. ihre Tugendhaftigkeit, als hohler Begriff entlarvt. Als Emilie Josephine auf ihre Liebesnacht mit Henri anspricht und bezüglich ihrer Tugendhaftigkeit Sorgen äußert, kontert Josephine mit der Frage, warum Emilie denn nichts dagegen unternommen habe, wo sie doch offensichtlich alles

1441 Charrière 1979/9, S. 41.

1442 Fischer 1999/1, S. 4.

1443 Ebd.

mitbekommen hat. Emilie, unfähig eine kohärente Antwort zu formulieren, spricht in unvollständigen Sätzen von der Angst sich zu kompromittieren, worauf Josephine erwidert: »Oui, j’entends [...] la décence, peut-être un peu de fierté, ont laissé la vertu et l’honneur sans secours!«¹⁴⁴⁴ Wo hört Stolz und Anstand auf und wo beginnt wahre Tugend? Dieser unerwarteten Frage müssen sich sowohl Emilie als auch die Leserinnen und Leser stellen. Josephine bringt Emilie dazu, ihr Tugendverständnis an der Realität zu prüfen: »Assurément je vous pardonne, Mademoiselle; mais avouez que personne ne fait tout ce qu’il doit. Vous n’avez pu vous résoudre à chasser Henri, et certes ni moi non plus...«¹⁴⁴⁵ Tugendhaftigkeit wird in *Trois femmes* nicht einfach mit dem Vermeiden von außerehelichen sexuellen Aktivitäten gleichgesetzt. Die Unschuld, wenn auch eine »fort belle chose«, wird von Constance gar als »vertu négative« bezeichnet, die in schwierigen Situationen keinerlei Hilfsmittel bereitstelle, weder erfreuen noch trösten könne und überhaupt weder Rat noch Rettung bringe.¹⁴⁴⁶ Dass der Begriff von Tugend in seiner konkreten, alltäglichen Anwendung stets an die spezifische Lebenslage der betroffenen Person angepasst werden muss, wird in *Trois femmes* gerade mithilfe der Figur der sentimental Heldin und vermeintlichen Verkörperung von Tugendhaftigkeit verdeutlicht:

Emilie raconta naïvement ses premières notions de vertu, puis les modifications qu’elles s’étoit vu forcée d’y faire. Honnêteté, franchise, sensibilité, délicatesse, tout ce qu’on désire de trouver au cœur d’une femme, se voyoit dans le cœur dont elle nous développoit les replis.¹⁴⁴⁷

In *Trois femmes* gewinnt Emilie bezeichnenderweise an positiven Charaktereigenschaften dazu, gerade weil sie auf die schablonenhafte und eindimensionale Perfektion der angelesenen und hohlen Tugendhaftigkeit verzichtet. So erläutert der Abbé gegenüber der Baronin zu Beginn des zweiten Teils angesichts Emilies »Modifikationen« des Tugendbegriffs:

[...] cependant vous ne sauriez ne la point estimer, et cela parce que renonçant à la perfection qu’elle aimait, il lui reste d’être bonne amie, bonne maîtresse, amante dévouée, et que même l’amour, l’amitié, la reconnaissance qui lui ont fait perdre quelque chose de son inflexible vertu, s’enrichissent de cette perte et substituent un autre mérite à celui qu’elle leur sacrifie.¹⁴⁴⁸

Emilie ist eine dynamische Figur, die das sentimentale *Pamela*-Klischee hinter sich lässt und sich angesichts der sie umgebenden Personen eine eigene Meinung zu Tugendhaftigkeit bildet. Zugleich formt sich ihre eigene, individuelle Identität

1444 Charrière 1979/9, S. 46.

1445 Ebd.

1446 Ebd., S. 72.

1447 Ebd., S. 75.

1448 Ebd., S. 89.

mehr und mehr heraus. In *L'écriture féminine* schließt Béatrice Didier ihr Kapitel zu »Belle de Charrière« passenderweise mit der Feststellung: »Mme de Charrière demeure exemplaire, dans la mesure où elle a poussé aussi loin que pouvait le faire une femme à la veille de la Révolution, la conquête d'une identité – avec ses paradoxes et ses détours.«¹⁴⁴⁹ Im Roman selbst bringt Josephine die neuartige Tragweite des Tugendbegriffs auf die überspitzte Formel »chacun a une vertu à sa manière.«¹⁴⁵⁰ In *Trois femmes* wird nicht moralisiert. Vielmehr werden Denkanstöße gegeben, die das Lesepublikum dazu anregen, den Sinn von vermeintlich festumrissenen Begriffen wie eben Tugendhaftigkeit im alltäglichen Leben zu hinterfragen. Auch Joan Hinde Steward hebt diesen Aspekt hervor, wenn sie in Bezug auf alle Werke Isabelle de Charrières schreibt: »[...] Charrière's novels suggest that virtue, like happiness and reason, may not be viable, or at least may need redefining as it applies to women.«¹⁴⁵¹ Auch in *Die Honigmonate* wird der Diskurs um weibliche Tugendhaftigkeit im Sinne von Selbstaufgabe kritisiert, wenn Wilhelmine über Julie schreibt: »Sie ist gut, ja sie ist besser als Alles was wir kennen und kennen werden; aber einen Fehler hat sie doch: sie ist zu weich, und ohne Härte giebt es keine Tugend. Was wird nun diese übermenschliche Aufopferung hervorbringen?«¹⁴⁵² Anders ausgedrückt ist eine Frau in Wilhelmines Augen nicht *per se* tugendhaft, nur weil sie stets nachgibt. Darüber hinaus entlarvt Wilhelmine weibliche Tugendhaftigkeit ohnehin als vergeblichen Kompensationsversuch von Frauen, die weder über Schönheit noch Jugend verfügen, um einen Mann an sich zu binden: »Ihr unglücklichen Geschöpfe [...]. Vormal standet ihr noch in dem tröstlichen Wahne, ihr könntet den Männern durch Tugend ersetzen, was die Natur euch an Schönheit versagt hatte; aber jetzt! – euer Urtheil ist gesprochen! So wie eure Schönheit verwelkt, hört ihr auf, Weiber zu seyn.«¹⁴⁵³ Der starre Tugendbegriff, wie er im Rahmen der im letzten Kapitel erläuterten Geschlechtscharaktertheorie heraufbeschworen wird, hat weder in *Trois femmes* noch in *Die Honigmonate* Bestand. Die naive Unschuld und »negative« Moral führen hier genau so wenig zur Glückseligkeit der Protagonistinnen wie in *Émilie et Alphonse* und *Amanda und Eduard*. Während Emilie trotz bzw. wegen ihrer Anpassungsfähigkeit die Vorbildfunktion in *Trois femmes* bis zum Ende des Romans erfüllt,¹⁴⁵⁴ wird diese in *Die Honigmonate* unweigerlich von Julie auf Wilhelmine übertragen – schließlich ist sie diejenige, die am Ende Glück in der Liebe findet, während Julie trotz ihrer Selbstaufgabe allein und

1449 Didier 1991, S. 110.

1450 Ebd., S. 72.

1451 Hinde Steward 1993, S. 117.

1452 Fischer 1999 /1, S. 186f.

1453 Fischer 1999 /2, S. 88.

1454 Auf die Vorbildfunktion wird in der Rahmenerzählung des zweiten Teils direkt Bezug genommen, siehe Charrière 1979/9, S. 90.

resigniert zurückbleibt. Statt unreflektierter Tugendhaftigkeit und Gewohnheit wird selbstständiges Denken und Abwägen zum Leitfaden der Protagonistinnen, sodass auch Leserinnen und Leser dazu angerufen werden, ihr eigenes Verhalten im alltäglichen Leben zu reflektieren und sich nicht an leeren Worthülsen zu berauschen, wie Emilie es zunächst tut: »C'est fort bien, Mademoiselle, abandonnez et trahissez Josephine plutôt que des mots, de grands mots, la *vérité*, vos *principes*, vos *habitudes* [...]«. ¹⁴⁵⁵ Emilie ist für Josephines Kritik empfänglich. Sie entscheidet sich, Josephine wegen ihrer Affäre mit Henri nicht zu verstoßen und sieht die pragmatischste Lösung des Problems schlicht in der Heirat zwischen Henri und Josephine. Bereits in der zeitgenössischen Kritik wird dieser unsentimentale Pragmatismus angesprochen, wenn es in der Zeitung *Neue allgemeine deutsche Bibliothek* heißt, Isabelle de Charrières Protagonistinnen seien »keine theatra[n]sische[n] Klarissen und aufgeklärte Tugendschwätzerinnen; sondern Weiber aus der wirklichen Welt.« ¹⁴⁵⁶ Der unreflektierte Umgang mit klischeehaften Vorstellungen zu Moral und Tugendhaftigkeit wird später auch in Benjamin Constants *Adolphe* kritisch aufgegriffen: »Les sots font de leur morale une masse compacte et indivisible, pour qu'elle se mêle le moins possible avec leurs actions et les laisse libres dans tous les détails.« ¹⁴⁵⁷ In *Trois femmes* und *Die Honigmonate* wird jedoch nicht allein die sentimentale Tugendhaftigkeit hinterfragt. Auch die Liebe selbst wird von der schicksalhaft melodramatischen Dimension befreit, die ihr im sentimentalroman zukommt. Statt sich von den – durchaus gegebenen – gesellschaftlichen Hindernissen leiten zu lassen und im pathetischen Modus die Fatalität der Liebe heraufzubeschwören, steht Theobald von Anfang an zu seinen Gefühlen für Emilie:

Que je suis heureux d'avoir fait sur le seul rapport de mes yeux, un choix que ma raison approuve! J'ai été séduit par les mêmes choses qui séduisent tant d'autres hommes: mais cette séduction loin de me conduire au vice et au repentir, me conduit au bonheur d'aimer la personne du monde qui mérite le mieux d'être aimée. ¹⁴⁵⁸

Bereit, mit der väterlichen Ordnung zugunsten seiner Liebe für die junge Französin zu brechen, erscheint Theobald nicht als Auslöser des Dilemmas, sondern schlicht als junger Verliebter, dessen Gefühle natürlich und an sich unproblematisch sind. Emilie hingegen ist sich über ihre Gefühle und die Konsequenzen ihres Umgangs mit Theobald nicht im selben Ausmaß im Klaren und braucht die Einschätzung von Constance:

Je crois tout simplement que vous aimez Theobald [...] et que Theobald vous adore. Je ne vois rien là d'étonnant ni de criminel; et loin de vous exhorter à rompre l'union com-

1455 Ebd., S. 68.

1456 Neue allgemeine deutsche Bibliothek, (Kiel 1797), zitiert aus Charrière 1979/9, S. 31.

1457 Constant 1957, S. 16.

1458 Charrière 1979/9, S. 50

mencée de deux cœurs faits l'un pour l'autre, je vous conjure de donner le vôtre plus franchement, plus entièrement; de ne conserver ni réserve, ni coquetterie, ni intérêt particulier.¹⁴⁵⁹

Dass Emilie und Theobald sich lieben, wird auf diese Weise nicht als sentimentales Unglück, sondern als natürlicher Umstand dargestellt. Constance rät Emilie außerdem dazu, die »idées spéculatives« ihrer Erziehung nicht als Dogma zu verstehen und die Welt mit offenen Augen, wachem Geist und ohne französischen Stolz zu betrachten.¹⁴⁶⁰ Ohne den allgegenwärtigen Gedanken an unüberwindbare Hindernisse wird die Liebe auf einmal alltäglich und nahezu banal. Dabei besteht das Hindernis tatsächlich, da Theobalds Eltern seine Heirat mit Emilie nicht bewilligen. *Trois femmes* versinnbildlicht durch diese zugleich sentimentale und unsentimentale Handlungsstruktur, dass es wahre Liebe im Sinne einer Partnerschaft auch ohne inhärente Fatalität und das Siegel der Ehe geben kann. Da Emilie und Theobald nach ihrer gemeinsamen Flucht dann doch heiraten dürfen, findet der Roman seinen Weg aber schließlich in diskursgeschichtlich konventionelle Gefilde zurück. Auch in *Die Honigmonate* tritt glückliche Liebe auffallend unspektakulär in Erscheinung, wenn es auf der letzten Seite lapidar heißt: »Nach einigen Jahren sah sie ihre Freundin mit dem edlen jungen Landmann verbunden, der schon lange Wilhelminens Herz besessen hatte.«¹⁴⁶¹ Zwar wird zuvor auf das sentimentale Dreieckschema von sentimentaler Heldin (Julie), Opponent (Olivier) und Auslöser des Dilemmas (Antonelli) zurückgegriffen. Das Liebesgefühl zwischen Antonelli und Julie wird jedoch stets lediglich von außenstehenden Personen kommentiert. Weder Antonelli, der im Roman gar nicht zu Wort kommt noch Julie bieten den Leserinnen und Lesern in diesem Punkt Einsicht in ihre Gefühlslage. Anstatt dass der sentimentale Basiskonflikt literarisch ausgestaltet wird, anstatt dass empfindsam-sentimentale Schilderungen der verbotenen Liebesgefühle, der Sehnsucht und Leidenschaft die Seiten des Romans füllen, wird über die verbotene Liebe zwischen Julie und Antonelli von außen schlicht wie über eine Art Pubertätsproblem diskutiert. So schreibt Olivier über Julie: »Ach! ihre Sinnlichkeit ist erwacht! sie hat sich auf ihn [Antonelli] gewendet, und seine Unschuld ist ihr lästig. Er soll wünschen, kämpfen, ein Roman soll es werden!«¹⁴⁶² Ein Roman wird aus Antonellis und Julies Liebe nicht. Sie schreiben sich keinen einzigen Brief. Bevor es zum Ehebruch kommen kann, ja bevor Julie sich ihrer Liebe überhaupt gewahr wird, tötet Olivier Antonelli und das sentimentale Dilemma löst sich ohne wirksamen Rührungseffekt auf. Die fatale, ewige und alles andere dominierende

1459 Ebd., S. 65.

1460 Ebd., S. 64f.

1461 Fischer 1999/1, S. 199.

1462 Fischer 1999/2, S. 29.

Liebe ist ganz offensichtlich nicht der zentrale Gegenstand des Romans. Auch von den titelgebenden »Honigmonaten« im Sinne der Flitterwochen kann hier nur ironisch die Rede sein. In Caroline Auguste Fischers Roman wird mit dem schicksalhaften Format der quasi-religiösen Liebe gebrochen, was sich auch in Wilhelmines Vorschlag einer Ehereform manifestiert:

Es ist mir unbegreiflich, warum sich die Leute schlechterdings auf das ganze Leben zusammen schmieden lassen. Was wäre denn nun dabey verloren? wenn sie alle vier, oder fünf Jahre gesetzmäßig erinnert würden; wie viel große Ränke des Bräutigams und wie viel kleine der Braut erforderlich waren, um des heiligen Joches würdig erachtet zu werden. [...] Denke Dir! alle fünf Jahre eine neue Hochzeit! Welch ein Familienfest!¹⁴⁶³

Die Unendlichkeit der Liebe wird auch in *Trois femmes* offen angezweifelt, wenn Constance im Rahmen der Erzählung ihrer Lebensgeschichte anmerkt: »Aimer toujours, plaire toujours semble n'être pas de la nature humaine [...]«¹⁴⁶⁴ Die Protagonisten in Félicité de Genlis' Roman *Mademoiselle de Clermont* würden dieser Aussage – genau wie die meisten sentimental Leserinnen und Leser – vehement widersprechen. So besiegeln *Mademoiselle de Clermont* und der Duc de Melun ihre Liebe gerade mit den Worten »Pour toujours!« und »Jusqu'au tombeau!«.¹⁴⁶⁵ Sentimentale Romane befriedigen das Bedürfnis des zeitgenössischen Lesepublikums, sich von der Vorstellung ewiger Liebe hinreißen zu lassen. »Malheur à l'homme qui, dans les premiers moments d'une liaison d'amour, ne croit pas que cette liaison doit être éternelle!« heißt es passenderweise in *Adolphe*.¹⁴⁶⁶ Das Bedürfnis nach der Vorstellung absoluter und ewiger Liebe wird in *Trois femmes* und *Die Honigmonate* aber nicht eindeutig bzw. nur unter Vorbehalt befriedigt. »Es ist nicht so, wie es seyn sollte«, konstatiert denn auch Olivier, nachdem er Julie geheiratet hat.¹⁴⁶⁷ Es handelt sich bei dieser Aussage um einen spöttischen intertextuellen Verweis auf Karoline Wobesers *Elisa, oder das Weib wie es seyn sollte* (1795). Dieser pädagogisch-moralisierende Roman wird bereits zu Beginn von *Die Honigmonate* scharf kritisiert, da Wilhelmine an Julie schreibt: »Kann man sich etwas abgeschmackteres und inkonsequenteres denken, als eben diese *Elise wie sie seyn sollte?*«¹⁴⁶⁸ Indem Wilhelmine gegen Wobesers Roman Position bezieht, wird dem sentimental Tugendbegriff, für den Elisa und Julie stehen, noch zusätzlich eine Absage erteilt.¹⁴⁶⁹ In Anbetracht

1463 Ebd., S. 138f.

1464 Charrière 1979/9, S. 152.

1465 Genlis 2021, S. 39.

1466 Constant 1957, S. 32.

1467 Fischer 1999/2, S. 21f.

1468 Fischer 1999/1, S. 19.

1469 Interessanterweise publiziert gerade Christian August Fischer 1800 eine Schrift mit dem Titel *Ueber den Umgang der Weiber mit Männern*, die dreist als »nothwendiger Anhang« und zweiter Teil von Wobesers *Elisa, oder das Weib wie es seyn sollte* beworben wird. Darin

dieser Aspekte wird ersichtlich, dass sowohl Isabelle de Charrière als auch Caroline Auguste Fischer zentrale sentimentale Handlungselemente aufgreifen, sie aber nicht literarisch ausgestalten, sondern mit subversivem Gedankengut unterminieren: Tugendhaftigkeit ist relativ, körperliche Unschuld nützt letztlich niemandem, weibliche Selbstaufopferung macht auf Dauer nicht glücklich und Liebe ist nicht unbedingt für die Ewigkeit. Dafür erscheint Unabhängigkeit und eigenständiges Denken als kostbares Gut, das die Tugend nicht schmälert, sondern erst bedingt, wie Mary Wollstonecraft es in ihrer Widmung an Talleyrand ausdrückt: »Independence I have long considered as the grand blessing of life, the basis of every virtue [...]«. ¹⁴⁷⁰ Darüber hinaus wird sowohl in *Trois femmes* als auch in *Die Honigmonate* ein anti-pathetischer und anti-melodramatischer Stil erkennbar, der sich besonders deutlich in den Briefen Constances aus dem zweiten Teil von *Trois femmes* ablesen lässt. Sie berichtet dem Abbé etwa:

Nous sommes ici parfaitement tranquilles. [...] On se porte ici à merveille, et je suis persuadée que nulle part on ne s'ennuie moins. La conversation est souvent rendue intéressante par de petits incidens qui ne produiroient rien sans une sympathie qui fait qu'on s'entend mutuellement, et qu'on est charmé et flatté de s'entendre. ¹⁴⁷¹

Statt fataler Leidenschaft, vermeintlicher Seelentransparenz und verheimlichten oder unterdrückten Gefühlen herrscht zwischen den Bewohnern des Schlosses Altendorf und deren Freunden schlicht Sympathie. In *Die Honigmonate* wird das anti-sentimentale Prinzip durch Wilhelmine verkörpert, die von Reinhold folgendermaßen beschrieben wird:

So wie sie ist, giebt sie sich, gleichviel was sie dadurch wirkt. An Liebe denkt sie nicht. Das sieht man. Auch – ich gestehe es – bringt sie sie nicht hervor. Schöne genussvolle Ruhe, kindliches herzliches Dahingeben, das fühlt man, und damit scheint sie zufrieden. Ohnedem wäre sie es. – Wahrlich ich glaube sie genüget sich selbst. ¹⁴⁷²

Besonders der letzte Satz dieses Zitats markiert die Radikalität und Ungewöhnlichkeit von Wilhelmines Figur. Wo in *Amanda und Eduard* die Frage gestellt wird, ob es denn unmöglich sei, »daß ein Weib sich selbst genug sein

reproduziert er die gängigen Leitsätze der zeitgenössischen Geschlechtscharaktertheorie wie z. B.: »Der Mann ist zur Tätigkeit, das Weib ist zur Ruhe bestimmt. Jener soll Kräfte hervorbringen, diese soll sie empfangen; seine Rolle ist aktiv, die ihrige passiv. Der Mann ist der Erzeuger, das Weib ist bloß Gebährerin.« Siehe Fischer 1800, S. 8. Der Kontrast zwischen diesem Text und Caroline Auguste Fischers *Die Honigmonate* ist frappierend. Bereits Christine Touaillon merkt an, Christian August Fischer und seine Ehefrau seien in ihrem Charakter und in ihrer Lebensanschauung derartig verschieden, dass ihre Verbindung geradezu rätselhaft sei, siehe Touaillon 1919, S. 581.

1470 Wollstonecraft 1796, S. xi.

1471 Charrière 1979/9, S. 98.

1472 Fischer 1999/2, S. 59f.

kann«¹⁴⁷³, wird in *Die Honigmonate* gewissermaßen die Antwort durch Wilhelmines Figur übermittelt. Eine Frau kann sich durchaus selbst genügen, ohne auf »männliche Führung« angewiesen zu sein. Der zeitgenössische Diskurs um die Rolle der Frau als sich willenlos aufopfernde Ehefrau und Familienmutter wird von Wilhelmine offensiv angefochten. In *Trois femmes* und *Die Honigmonate* werden auch Religionsfragen überraschend unpathetisch und direkt angesprochen. Als Emilie Josephine fragt, wie sie ihre eifrige Frömmigkeit mit einer Sünde vereinbart, auf die sie offensichtlich nicht verzichten will (nämlich Henri), antwortet Josephine schlicht: »[...] ma liaison avec Henri, qui n'est ni un prêtre, ni un homme marié, est déjà beaucoup plus innocente que les autres, et si je continue à me conduire de mieux en mieux, je pourrais bien finir par être une Sainte [...]«¹⁴⁷⁴ Von einer Heiligen ist Josephine an diesem Punkt der Handlung zwar genauso weit entfernt wie von der quasi-heiligen sentimental Heldenin, doch erweist sie sich im Laufe der Erzählung als treue Ehefrau, großzügige und aufopfernde Mutter und loyale Freundin und Dienerin – kurzum als »unsentimental« tugendhaft. Dass der Katholizismus, wie Josephine ihn praktiziert, Raum für individuelle Auslegungen des Prinzips eines vergebenden Gottes zulässt, wird durch den zweiten Teil der Rechtfertigung ihrer Liebschaft deutlich:

Je dis tous les jours à Dieu dans l'Oraison Dominicale: *Pardonnez nous nos péchés*: je le dis en françois après l'avoir dit en latin. Or cela suppose visiblement que Dieu doit avoir quelque chose à pardonner; et comme je ne suis ni gourmande, ni menteuse, ni voleuse, ni médisante, je dis à Dieu, pour ainsi dire, pardonnez-moi Henri, ou Pierre, ou Jacques. Dieu ne s'y méprend pas et ne manque pas de me les pardonner, car sa clémence est infinie.¹⁴⁷⁵

Auch die Tatsache, dass sie von der deutschen Predigt gar nichts versteht, stört Josephine offensichtlich nicht. Sie spielt indirekt auf die Französische Revolution an und erklärt Emilie: »N'importe [...]; toujours est-il à-propos de rester au Sermon, et j'ai mille fois entendu dire, que les maux de la France ont commencé, quand on ne s'y est plus soucié de Sermons ni de Messes, de Fêtes ni de Dimanches.«¹⁴⁷⁶ In *Die Honigmonate* wird das Thema der Religion und des Glaubens in erster Linie von Julie angesprochen. Sie beharrt auf den herkömmlich patriarchalen Glauben an einen autoritären Gott, der *in* ihr ist und ihr befiehlt, sie solle ihrer Bestimmung folgen und sich über alles Sinnliche erheben.¹⁴⁷⁷ Die Verflechtung von christlichen und empfindsam-sentimentalen Dogmen wird an dieser Stelle gut sichtbar. Durch ihren Glauben wird Julie in ihrer sentimental

1473 Mereau 1996a, S. 84.

1474 Charrière 1979/9, S. 48.

1475 Ebd.

1476 Ebd., S. 46.

1477 Fischer 1999/2, S. 92.

Tugendhaftigkeit bestärkt. Sie erfüllt demnach auch in dieser Hinsicht die im vorigen Kapitel erläuterte Figurenfunktion der sentimental Helden. Abgesehen von Julies konventionellem Bezug zur Religion, lässt sich in *Die Honigmonate* ein Gottkomplex hervorheben, der durch Olivier verkörpert wird. So schreibt er nach seiner Heirat mit Julie ohne Umschweife »Ich bin ein Gott; ich kann alles, was ich will.«¹⁴⁷⁸ Durch Reinhold wird diese Selbstwahrnehmung bezeichnenderweise nicht dementiert, sondern wie selbstverständlich bestätigt, wenn er antwortet: »Vielleicht bist Du so glücklich Vater zu werden. Dann ist sie [Julie] mit tausend Banden an Dich gefesselt. [...] Ihre Welt ist in Deiner Nähe, Du bist der Gott in dieser Welt, und was außerhalb ist wird ihr fremd.«¹⁴⁷⁹ Reinholds im ersten Teil geäußerte Überlegung, Despotismus läge vermutlich in der »männlichen« Natur und müsse daher wie die Erbsünde bekämpft werden, ist offensichtlich bereits vergessen.¹⁴⁸⁰ Im nächsten Abschnitt wird untersucht, auf welche Weise Isabelle de Charrière und Caroline Auguste Fischer Humor und Ironie in *Trois femmes* und *Die Honigmonate* einfließen lassen.

3.3.2.2. Humor und Ironie

Sowohl über *Trois femmes* als auch über *Die Honigmonate* lässt sich selbst nach einer lediglich oberflächlichen Lektüre mit Sicherheit sagen, dass nicht Pathos und Melodramatik, sondern Humor und Ironie den Ton der Erzählung bestimmen.¹⁴⁸¹ Um zu untersuchen, wie genau die feine bis bissige Komik in den Texten erzeugt wird, erweist sich die Betrachtung des Umgangs mit sentimentalen Motiven abermals als hilfreich. Gleich zu Beginn von *Trois femmes* findet Emilie beispielsweise eine neue Harfe im Gebüsch ihres Gartens. Die Harfe ist bereits im Schäferroman ein gängiges Motiv des idyllisch-gefühlvollen Tableaus, wie folgendes Zitat aus Honoré d'Urfés *L'Astrée* (1607–1627) veranschaulicht.

[...] de fortune ils rencontrerent un jeune Berger couché de son long sur l'herbe, & deux Bergeres aupres de luy. L'une luy tenant la teste en son giron, & l'autre jouant d'une harpe, cependant qu'il allait souspirant tels vers, les yeux tendus contre le Ciel, les mains jointes sur son estomach, & le visage tout couvert de larmes.¹⁴⁸²

Um 1800 ist die Harfe im sentimental Roman nach wie vor äußerst präsent, was etwa *Claire d'Albe*, *Laure d'Estell*, *Émilie et Alphonse*, *Delphine*, *Corinne* oder auch Johanna Schopenhauers *Gabriele* und Sophie Mereaus Erzählung *Marie* veranschaulichen. In der Regel ist das Harfenspiel eine spezifisch weibliche Tä-

1478 Ebd., S. 4.

1479 Ebd., S. 26.

1480 Fischer 1999/1, S. 35.

1481 Vgl. Cossy 2012, S. 119; Jaquier 2017, S. 19 und Runge 1997, S. 44f.

1482 Urfé 2011, S. 143.

tigkeit, die den Protagonistinnen einen himmlisch-engelsgleichen Anschein verleiht. In Mereaus Erzählung wird das Harfen- bzw. Lautenspiel interessanterweise zum recht unverhohlenen Sinnbild für weibliche Masturbation:

Welche Wollust, welcher nie beschriebene Genuss lag in diesen Momenten! – das erwachte, zum erstenmal sich übende Talent ahndete mit süßem Schauer sein eigenes Daseyn; seine kindliche Unerfahrenheit verbarg ihm die Grenzen der Kunst, und es betrat mit kühnem Schritt den Weg ins Unendliche! – Marie war nun glücklicher, obgleich nicht so zufrieden mehr, wie vormals.¹⁴⁸³

Auch in Mereaus *Amanda und Eduard* wird auf das Saiteninstrument als Metapher zurückgegriffen, wenn Amanda von dem »Saitenspiel des Herzens« und den »Saiten [ihres] Herzens« spricht.¹⁴⁸⁴ Mittels dieser Beispiele tritt das affektiverotische Wirkungspotenzial des Motivs deutlich zutage. In *Trois femmes* kommt der Harfe jedoch eine ganz andere Bedeutung zu. Da Emilies Harfe auf ihrer Flucht Schaden nimmt, symbolisiert sie den Verlust, den Emilie als emigrierte Französin während der Revolution erleiden muss. Die Vorstellung, der deutsche Sohn des Barons habe ihr, sei es aus Mitleid oder aus reiner Galanterie, eine neue Harfe geschenkt, ist für Emilie unerträglich. Geneviève Lafrance präzisiert hierzu passend: »[...] le présent trouvé au jardin est censé remédier aux préjudices subis par une aristocratie en exil. Il s'agit d'un don compensatoire, qui accuse, alors même qu'il souhaite la soulager, l'infortune de la personne qui en est l'objet.«¹⁴⁸⁵ Amüsant wird die Sequenz der Erzählung durch Josephines Bestreben, Emilie dazu zu bringen, die Harfe zu behalten. So bemüht sie sich zunächst um eine pragmatische Argumentation: »Voulez-vous que nous la laissassions à l'humidité de la nuit et qu'elle se gâtât comme l'autre? [...] Supposons que ce soit à moi qu'il se fasse, je l'accepte de grand cœur [...]«¹⁴⁸⁶ Nachdem Josephine anschließend die mit Tränen garnierte Vermutung äußert, der junge Baron habe sicher einfach Mitleid mit einem jungen, fremden Waisenmädchen verspürt, beginnt auch Emilie vor Rührung (und Selbstmitleid) zu weinen und versteht Josephine absichtlich falsch: »La harpe est sûrement à toi [...] on te l'a envoyée du château: nous la garderons, et tous les jours je jouerai quelqu'un de tes airs favoris.«¹⁴⁸⁷ Während sie das sagt, ist sie bereits dabei, das Instrument zu stimmen. Die Harfe bleibt, Josephine hat ihr Ziel erreicht. Anstatt dass es bei den Leserinnen oder Lesern einen sentimentalischen Rührungseffekt auslöst oder erotische Assoziationen weckt, sorgt das Harfenmotiv in *Trois femmes* für Belustigung. In *Trois femmes* wird darüber hinaus auf das Handlungselement des

1483 Mereau 1996b, S. 55f. Siehe hierzu auch Becker-Cantarino 2008 und Purdy 2008.

1484 Mereau 1996a, S. 86, 100.

1485 Lafrance 2008, S. 12.

1486 Charrière 1979/9, S. 44f.

1487 Ebd., S. 45.

Kutschunfalls zurückgegriffen, das häufig in Abenteuerromanen zu finden ist und darüber hinaus kurz zuvor in Adélaïde de Souza's Debütroman *Adèle de Sénange* wirkungsvoll zur Geltung kommt. Der Kutschunfall in *Adèle de Sénange* ist der Grund für das erste Zusammentreffen zwischen dem Erzähler Lord Sydenham und der jungen Adèle. Es ist der Auftakt seiner großen Liebe zu ihr und daher ein essentieller Moment direkt zu Beginn der Romanhandlung. Auch in *Trois femmes* wird durch den Kutschunfall eine neue Figur in die Handlung eingeführt. Constance de Vaucourt scheint im Gegensatz zu Adèle jedoch zunächst keine sentimental-Regungen beim Erzähler oder anderen Figuren hervorzurufen. Im Schlusssatz des ersten Teils erfahren die Leserinnen und Leser aber, dass der Abbé doch gewisse Gefühle gegenüber Constance hegt: »[...] je trouvai peu sûr, pour mon repos, de passer un hiver entier auprès de Constance.«¹⁴⁸⁸ Der Kutschunfall ist somit auch in *Trois femmes* der Moment des ersten Zusammentreffens des Erzählers mit der Figur, in die er sich verliebt – auch wenn der Erzähler kein junger Lord, sondern ein katholischer Abbé und die weibliche Figur keine blonde sentimentale Heldin, sondern eine unabhängige Kreolin ist. Ein weiteres sogenanntes »Schubladen-Motiv«, auf das Isabelle de Charrière in *Trois femmes* auf humorvolle Weise zurückgreift, ist Emilie's und Theobald's nächtliche gemeinsame Flucht in der Kutsche, die dank Josephine's und Constance's Eingreifen in der legitimen Heirat kulminiert. Die Flucht wirkt in ihrer Banalität belustigend: Constance holt die beiden Liebenden auf der Bremerstraße schnell ein, macht mit ihnen im beschaulichen Städtchen Hoya Halt und schreibt dann direkt Theobald's Eltern. Die Reaktion des alten Barons entzieht der Szene schließlich den letzten Funken Melodramatik: »Le vieux Baron prit cette fois toutes les idées de Mme de Vaucourt qu'il aimait beaucoup, et fut tenté de rire de tout ce qu'elle avait fait et imaginé.«¹⁴⁸⁹ Der Baron spricht sich für die Hochzeit aus und das Unheil ist abgewendet. Bezeichnenderweise wird weder Emilie noch Theobald noch sonst eine Figur im Roman ohnmächtig. Auch erkrankt niemand am mysteriösen Fieber. Leserinnen und Leser mit sentimental-empfindsamem Erwartungshorizont werden insgesamt durch den Mangel an Pathos und Melodramatik enttäuscht, aber durch den humorvollen Ton versöhnt. Besonders deutlich wird dieses Zusammenspiel aus sentimental- Motiven und Humor auch in dem Moment, in dem Theobald, seine Eltern, der Abbé, Emilie und die Comtesse Stolzenheim gemeinsam am Kamin *Adèle de Sénange* lesen. Als Theobald die Passage vorliest, in der Adèle unbeabsichtigt mit einem Marquis kokettiert und Lord Sydenham dadurch in Betrübniß versetzt, wirft Theobald das Buch empört ins Feuer. Diese Reaktion ist zugleich so übertrieben und unbeholfen, dass sie komisch wirkt. Die Leserinnen und Leser können nicht

1488 Ebd., S. 85.

1489 Ebd., S. 84.

umhin, Theobalds Gefühlsausbruch zu belächeln. Nachdem Emilie das Buch vor den Flammen gerettet hat, liest sie den Roman bis zum Ende vor. Es wird die Erstausgabe gelesen, die mit dem Satz »Ah! je ne serai jamais heureux, ni avec elle, ni sans elle!« schließt.¹⁴⁹⁰ Sobald Theobald mit Emilie allein ist, versucht er sich in einer Liebeserklärung, indem er eben jenen letzten Satz aufgreift. In Theodors Mund verflüchtigt sich der melodramatische Ton jedoch: »Je ne puis pas vivre heureux sans vous [...]; mais avec vous je serai le plus fortuné des hommes, pourvu que vous vous trouviez heureuse de vivre avec moi.«¹⁴⁹¹ Der sentimentale Basiskonflikt wird auf diese Weise lächerlich gemacht und ad absurdum geführt. Béatrice Didier bringt es auf den Punkt, wenn sie schreibt: »[Isabelle de Charrière] ne tombe pas dans la rousseaulâtrie de son époque [...].«¹⁴⁹² Eine klare Abkehr vom melodramatischen Modus ist auch in der Passage erkennbar, in der Josephine Emilie droht, sie würde sich umbringen, sollte Emilie sie wegen ihrer Liebenschaft mit Henri verstoßen. Nachdem Emilie Josephine daraufhin gewichtig erklärt, sie habe viel mehr Respekt für Menschen, die ihr Leid ertragen und sich dem Willen Gottes ergeben, antwortet Josephine schlicht: »Oh, bien! [...] je ne me tuerai pas; je ne voudrais pas contrarier vos idées.«¹⁴⁹³ Claire Jaquier bringt diese humorvolle »allure du récit« auf den Punkt, wenn sie in der Einleitung ihrer Ausgabe von *Trois femmes* schreibt: »[...] l'exercice de la raison s'impose, et l'humour est en quelque sorte l'hygiène de la raison.«¹⁴⁹⁴ Ein weiterer komischer Effekt entsteht durch Theobalds Notizen für sein *Dictionnaire politique, moral et rural*, die er dem Abbé schickt. Bereits die Auswahl der Begriffe ist aufgrund der unterschiedlichen Ebenen belustigend. So folgt auf »modération«, »nature« und »obligation ou devoir« das Lemma »pommes de terre.«¹⁴⁹⁵ Dass gerade dieses Gemüse in Theobalds *Dictionnaire* angeführt wird, ist besonders für nicht-deutsche Leserinnen und Leser amüsant. So wird die Kartoffel mit Deutschland assoziiert und nicht selten als Symbol des vermeintlich spezifisch deutschen Stumpfsinns angesehen.¹⁴⁹⁶ In *Trois femmes* werden insgesamt zahlreiche nationale Stereotype aufgegriffen, was zum humorvollen Ton des Romans wesentlich beiträgt. Während sich Emilie und Theobald näher kennenlernen, stehen zunächst einige gegenseitige Vorurteile im Raum, wie der erzählende Abbé hervorhebt: »Peu à peu les caractères en se

1490 Souza 1794/2, S. 218.

1491 Charrière 1979/9, S. 77.

1492 Didier 1991, S. 99.

1493 Ebd., S. 68.

1494 Jaquier 2017, S. 6.

1495 Charrière 1979/9, S. 121. In Hubers Übersetzung werden die Notizen zu »manie«, »nature« und »pommes de terre« getilgt, siehe Charrière 1979/9, S. 33.

1496 Constances Diener Lacroix sagt beispielsweise besonders deutschen Frauen Stumpfsinn und Schwerfälligkeit nach: »[...] ces Dames allemandes: elles n'auraient pas imaginé en vingt ans ce que Madame a arrangé en un quart d'heure.« Siehe Charrière 1979/9, S. 72.

développant, laisserent apercevoir des contrariétés. Lesquelles? direz-vous. – Oh, lesquelles! cela seroit bien long à détailler [...]. Théobald, en un mot, étoit homme et Allemand; Emilie, femme et Française.«¹⁴⁹⁷ Als Theobald erwähnt, er habe nicht sonderlich viel für Paris übrig, wo sich die Franzosen seiner Ansicht nach als besonders »gaiement barbares« oder »barbarement gais« zeigen, ist Emilie äußerst pikiert. In einem »ton à demi-ironique« erwidert sie: »Malgré les défauts si choquans de ma nation, j’oserai penser que tout homme qui pourra vivre à Paris y vivra.«¹⁴⁹⁸ Davon lässt sich Theobald nicht überzeugen. Er antwortet aufgebracht, er würde lieber sein ganzes Leben nur in Altendorf verbringen und dort Gutes bewirken, als seine Zeit in der glanzvollen Hauptstadt sinnlos zu vergeuden. Anstatt weiter zu diskutieren, schlägt er eine Seite in Rousseaus *Émile ou De l’éducation* auf, wo es heißt: »[...] Vous pouvez me faire mourir de douleur, mais n’espérez pas me faire oublier les droits de l’humanité, ils me sont plus sacrés que les vôtres; je n’y renoncerai jamais pour vous.«¹⁴⁹⁹ Emilie gerät über diese Passage so arg ins Grübeln, dass sie weder von dem folgenden Gewittersturm noch von dem Kutschunfall etwas mitbekommt. Sie wurde ganz offensichtlich zum ersten Mal mit einer kritischen Sichtweise auf ihren Nationalstolz konfrontiert, was als Anspielung auf das Stereotyp der französischen Überheblichkeit verstanden werden kann. Als der Abbé ihr schließlich von dem Kutschunfall und der jungen Frau berichtet, lautet Emilies erste Frage denn auch: »La Dame est-elle Française? [...] Si elle n’est pas Française je l’en féliciterai.«¹⁵⁰⁰ Der Gemeinplatz der französischen Überheblichkeit wird auch in der *Suite des Trois femmes* aufgegriffen, als Emilie ihre Überzeugung kundtut, es gäbe – mit Ausnahme von Theobald – keine attraktiveren Männer als die französischen *Seigneurs*.¹⁵⁰¹ Selbst Josephine äußert sich nach dem Gottesdienst abfällig über die Bewohner Altendorfs: »J’ai vu le Seigneur et la Dame du village, leur fils et leurs domestiques: cela avoit l’air un peu antique, un peu grotesque. Dame! on voit que cela n’arrive pas de Paris.«¹⁵⁰² Glücklicherweise ist der Baron von seiner Nationalität hinreichend überzeugt: »Pour moi, je suis fier de ma nation [...]; et qui me prendroit pour un petit-maître François, m’affligeroit sensiblement.«¹⁵⁰³ Selbst der Abbé kann sich ob dieser Aussage kaum das Lachen verkneifen. Darüber hinaus wird auf das Stereotyp verwiesen, Franzosen hätten Probleme beim Erlernen von Fremdsprachen. So soll der Abbé Constances Diener mit einer Deutschen trauen, was seine Unkenntnis der deutschen Sprache

1497 Ebd., S. 56.

1498 Ebd.

1499 Zitiert aus ebd., S. 57.

1500 Ebd., S. 58.

1501 Ebd., S. 136.

1502 Ebd., S. 47.

1503 Ebd., S. 55.

zum Vorschein bringt: »Je leur ai baragouiné quelques mots d'allemand: *Man, Fro, hérat.*«¹⁵⁰⁴ Auf Wunsch der Schwiegermutter nimmt Emilie im zweiten Teil schließlich Deutschstunden, jedoch ohne großen Erfolg.¹⁵⁰⁵ Ein weiteres nationales Stereotyp wird hinsichtlich Theobalds vermeintlich spezifisch deutscher Humorlosigkeit evoziert: »Il étoit prêt à décider qu'il ne sympathisoit avec aucune sorte de gaieté, et se plaignoit de la nature qui lui avoit refusé une faculté qu'elle accordoit à tous les hommes [...].«¹⁵⁰⁶ Auch in *Die Honigmonate* tragen nationale Stereotype zum humorvollen Ton des Romans bei. So erwähnt Wilhelmine gegenüber Julie, sie sei erleichtert, dass ihr die »hochbelobte Kunst unsrer französischen Gouvernante *de corriger la nature*« noch nicht gelungen sei.¹⁵⁰⁷ Die französisch ausgerichtete Erziehung erscheint hier artifiziell und absurd, was durch den ironischen Ausdruck der »hochgelobten Kunst« untermauert wird. Auch von ihrer Reise in die Schweiz ist Wilhelmine nicht begeistert. Sie bezeichnet die Schweizer als einsilbig, langweilig und überhaupt als das »prosaischste Volk auf der Erde.«¹⁵⁰⁸ Die Wasserfälle und Felsklüfte lassen sie völlig kalt. Dass Wilhelmine gerade die Schweiz verschmäht, ist angesichts der großen Popularität, die diesem Land im Kontext des Empfindsamkeitsdiskurses zukommt, aussagekräftig. Statt sich sentimental hingerissen in den »Schweizer Aussichten« zu verlieren, träumt Wilhelmine von Italien. In *Die Honigmonate* wird dieses Land zum Sinnbild der Leidenschaft und Lebensfreude, dessen Verkörperung Antonelli ist.¹⁵⁰⁹ Dass Antonelli Julie mit Inbrunst wie eine Heilige verehrt, wird von Olivier denn auch direkt auf seine italienische Herkunft zurückgeführt. Nachdem er Antonelli auf Julies Türschwelle kauern findet, schreibt er an Reinhold: »Über ihn hinwegschreiten sollte sie. Von ihren Füßen wollte er berührt werden. – Ächt italienisch! – Ein deutscher Mann hat von dieser Selbstvernichtung [...] keinen Begriff. Aber die deutschen Weiber können das alles gar trefflich begreifen.«¹⁵¹⁰ Amüsant erscheint dieser Kommentar besonders aufgrund des letzten Satzes, der andeutet, dass deutsche Frauen der italienischen Leidenschaft vermeintlich *per se* äußerst zugeneigt seien. Antonellis Geste wird als Bestandteil einer erfolgversprechenden Verführungstechnik entlarvt, was die ganze Szene nicht rührend, sondern lächerlich erscheinen lässt. Auch Oliviers Rechtfertigung seines heftigen Charakters beläuft sich auf das gängige Vorurteil, im Süden Geborene seien leidenschaftlicher und lebhafter als die Nordgeborenen: »Ich fühle tiefer, lebhafter wie [*sic!*] ihr, mein Vater war einige hundert

1504 Ebd., S. 71.

1505 Ebd., S. 92.

1506 Ebd., S. 100.

1507 Fischer 1999/2, S. 78.

1508 Ebd., S. 133f.

1509 Siehe etwa Fischer 1999/1, S. 31 f, 152.

1510 Fischer 1999/2, S. 51.

Meilen südlicher geboren; daher kommt alles.«¹⁵¹¹ Hingabe an sich gehört, genau wie Schönheit, nicht zu den Wesensmerkmalen, die den Deutschen in *Die Honigmonate* zugeschrieben werden. Als Wilhelmine Antonellis Mutter in Italien trifft und ihr Julius Bildnis zeigt, vergleicht sie Julius Portrait mit einem Dutzend Heiligenbildern und ist angesichts ihrer Schönheit überzeugt, sie könne keine Deutsche sein.¹⁵¹² Wenngleich vage Andeutungen auf nationale Stereotype im sentimentalen Roman an sich keine Seltenheit sind,¹⁵¹³ kann an dieser Stelle festgehalten werden, dass die wiederholte, spöttische und in *Trois femmes* gleichzeitig geradezu liebevolle Darstellung überlieferter nationaler Klischees für die Gattung untypisch ist. Die humoristische Schilderung nationaler Stereotype hemmt den sentimental Rührungseffekt und lässt die Figuren alltäglich und wirklichkeitsnah erscheinen. In *Die Honigmonate* treten die Stilmittel der Ironie und des Sarkasmus besonders deutlich zu Tage, was dem Text an bestimmten Stellen einen geradezu bissigen Tonfall verleiht. Nachdem sie mit der noch unverheirateten Julie auf einem Ball war, schreibt Wilhelmine etwa: »Geschlagene Leute sind wir! – Ein schreckliches, unerhörtes Verbrechen lastet auf unserer Seele. – Mit einem Worte! – fassen Sie sich – wir haben... getanzt.«¹⁵¹⁴ Wilhelmines sarkastischer Ton ist auch deutlich vernehmbar, wenn sie sich über einen Opernsänger auslässt, der nicht ihren Erwartungen entspricht:

[...] nach einer Weile erschien ein kleiner dicker Mann, der sich alle Mühe gab, sich noch ein wenig dicker zu machen. Recht gern würde ich ihn für einen mit Macaroni wohl ausgestopften Schäfer gehalten haben; wäre ich nicht durch eine [...] Toga belehrt worden, daß ich es mit dem unüberwindlichen Cäsar selbst zu thun habe.¹⁵¹⁵

In einer konventionellen sentimental Erzählung würden derartige Äußerungen deplatziert wirken, da Sarkasmus und Spott für sentimentale Protagonisten im Allgemeinen und für sentimentale Heldinnen im Speziellen ein Tabu sind. In *Die Honigmonate* wird dieses Tabu schlicht nicht beachtet, was die Erzählung vergleichsweise rebellisch erscheinen lässt. Der Text ist mit humorvoll-spöttischen Anmerkungen durchsetzt, die sich zumeist gegen Männer bzw. Olivier richten. Wilhelmine schreibt beispielsweise an Julie, sie würde statt »hässlich« nun immer »männlich« setzen, da die beiden Begriffe ihrer Ansicht nach gleichbedeutend seien.¹⁵¹⁶ Als Olivier vor Julie auf die Füße fällt, nennt Wilhelmine ihn darüber hinaus einen unförmigen rasenden Koloss, der ihr Schauer

1511 Ebd., S. 143.

1512 Ebd., S. 169.

1513 Vgl. etwa Sir James in *Laure d'Estel* und Alphonse in *Émilie et Alphonse*.

1514 Fischer 1999/1, S. 166f.

1515 Ebd., S. 122f.

1516 Fischer 1999/2, S. 89.

über den Rücken laufen lässt.¹⁵¹⁷ Amüsant ist auch Julies naive zweideutige Bemerkung: »Was die Männer sollen, weiß ich nicht. Sie haben ihren Degen und mit dem lässt sich vielerlei ausmachen.«¹⁵¹⁸ Selbst anhand Oliviers eigener Worte entsteht ein lächerliches Bild von ihm und dem Klischee von »männlicher« Begierde, wenn er schreibt:

Sie [Julie] klagte über Durst, und forderte ein Glas Wasser. Wie sie es so mit Begierde ergriff, es an den Mund brachte, und nun in hastigen Zügen es leerte – ja, da hatte ich mit mir zu kämpfen. [...] Wer hätte mich begriffen? wer hätte geahndet was ich litt, sie etwas so mit Begierde verlangen, es körperlich mit sich vereinigen zu sehen.¹⁵¹⁹

Als Olivier Julies Glas schließlich in die Finger bekommt, zerschlägt er es an einem Stein. Der ansonsten so heldenhafte Obrist¹⁵²⁰ hat sein Verlangen nicht unter Kontrolle, wirkt grotesk und entspricht dem Ideal eines sentimental Protagnisten in diesem Punkt nicht im Geringsten. Dabei ist Olivier bezeichnenderweise die einzige Figur des Romans, die ohnmächtig wird, verzweifelt auf die Knie fällt und vor Aufregung so zittrige Hände hat, dass sie nicht schreiben kann.¹⁵²¹ Der Kontrast zwischen Oliviers Hedonismus einerseits und seiner emotionalen Labilität andererseits lässt ihn lächerlich wirken. Er ist denn auch der Einzige, der nicht einsieht, oder nicht einsehen will, dass Julie ihn lediglich aus Pflichtbewusstsein geheiratet hat. So fragt er Reinhold (und vor allem sich selbst) nach der Heirat, ob Julie ihn tatsächlich lieben würde und warum sie keinerlei Anzeichen von körperlichem Verlangen ihm gegenüber zeige.¹⁵²² Alles in allem erscheint er als dumpfe, komische und im besten Fall bemitleidenswerte Figur.¹⁵²³ Dazu tragen vor allem auch seine pauschalisierenden Aussagen bei, wie z. B.: »Ein Weib ist doch ein Weib, und wenn sie schön ist und ich gesund bin; so muß ich als Mann ihrer begehren« oder »das gute Schäfchen besorgt mein Hauswesen und ein paar Buben, die meinen Nahmen fortpflanzen.«¹⁵²⁴ Diese Ebene der Argumentation wird lediglich von dem alten Baron in *Trois femmes* unterboten, wenn er räsoniert: »Qu'on soit Françoise ou Allemande, on est ce qu'on est.«¹⁵²⁵ Der humorvoll-ironische Grundton der beiden Romane wird überdies durch Verweise auf Voltaires *Candide* (1759) bzw. Leibniz' Grundsatz

1517 Fischer 1999/1, S. 84.

1518 Ebd., S. 107.

1519 Ebd., S. 146f.

1520 Wilhelmine schreibt »und die Welt nennt ihn einen Helden«, siehe ebd., S. 149f.

1521 Vgl. ebd., S. 84, 86, 115, 176.

1522 Vgl. Fischer 1999/2, S. 21.

1523 Vgl. Harms 2013, S. 47f. Judith Purver bezeichnet Olivier kurioserweise als »the most convincing character in the novel«, siehe Purver 1995, S. 624.

1524 Fischer 1999/1, S. 69f, 27.

1525 Charrière 1979/9, S. 55.

zur besten aller möglichen Welten bestärkt.¹⁵²⁶ Alles in allem stützen sich Caroline Auguste Fischer und Isabelle de Charrière »ironisch auf literarische Muster und gängige Vorstellungen von Weiblichkeit [und Männlichkeit], um sie in spielerischem Umgang mit Publikumserwartungen subversiv für die Entwicklung eigener Vorstellungen zu nutzen.«¹⁵²⁷ Das humorvolle Aufgreifen von klischeehaften Handlungselementen, sentimental Motiven und nationalen Stereotypen macht die Texte trotz ihres rebellischen Inhalts auch für zeitgenössische Leserinnen und Leser um 1800 zu einer vergnüglichen Lektüre. Dass die beiden Autorinnen aber nicht nur die Geschlechterrollen kritisch beleuchten, sondern auch die Prämissen des sentimental (Brief-)Romans an sich in Frage stellen, wird im nächsten Analyseabschnitt erläutert.

3.3.2.3. Von der Emanzipation

In *Trois femmes* und *Die Honigmonate* treten weibliche Figuren hervor, deren Verhalten, Ausdrucksweise und Lebensentwürfe sich radikal vom zuvor erläuterten Modell der unterwürfigen, selbstlosen Frau unterscheiden. Ähnlich wie in *Émilie et Alphonse* und *Amanda und Eduard* werden die Protagonistinnen der vorliegenden Romane einer Realitätsprüfung ausgesetzt, auf die sie allerdings anpassungsfähiger und pragmatischer reagieren. Am deutlichsten lässt sich dieser Aspekt an Emilie in *Trois femmes* beobachten, der Claire Jaquier zu Recht eine bemerkenswerte Fähigkeit zur Veränderung zuschreibt.¹⁵²⁸ Statt an den starren Vorstellungen von Tugend, Religion und Moral festzuhalten, lernt sie was es bedeutet, diese Begriffe im Alltag zu leben. Auch ihre nationalen Vorurteile werden im Laufe der Erzählung größtenteils revidiert. Emilie entwickelt immer mehr Eigenständigkeit in ihrer Meinungsbildung und begegnet sowohl Constance als auch Josephine und vor allem Theodor auf Augenhöhe. Die ausschlaggebenden Worte ihrer verstorbenen Mutter klingen in ihrem Gedächtnis nach und beeinflussen ihre Denkweise: »[...] je n'ai point d'autre mentor à te donner que toi-même.«¹⁵²⁹ Constance hingegen erweist sich von Anfang an als unabhängige und äußerst aufgeweckte Figur, deren Status als reiche und junge Witwe ihr große Freiheiten in der Lebensführung ermöglicht. Sie ist über den zweifelhaften Ursprung ihres Vermögens unglücklich, fasst das Kapital aber gleichzeitig auch pragmatisch als Mittel zur Unabhängigkeit und Großzügigkeit auf. Trotz ihres jungen Alters kann sie auf viel Lebenserfahrung zurückgreifen, wie *Histoire de Constance* verdeutlicht. Vor dem Hintergrund des gängigen

1526 Vgl. Fischer 1999/2, S. 88f und Charrière 1979/9, S. 44.

1527 Runge 1997, S. 35.

1528 Jaquier 2017, S. 16.

1529 Charrière 1979/9, S. 48.

Geschlechterdiskurses um 1800 ist sie aufgrund ihrer Ungebundenheit und Selbstständigkeit eine äußerst ungewöhnliche weibliche Figur. Anhand der dritten Protagonistin, Josephine, wird wiederum eine untypische Nivellierung der sozialen Unterschiede zwischen den drei Frauen erkennbar. So ist es die treue Dienerin, die Emilie zu Beginn der Erzählung mit der Miete aushilft und dem ratlosen, verwaisten Mädchen Mut zuspricht, sodass Emilie ihr die weitere Planung vollständig überlässt: »Nous demeurerons où tu voudras. Je m'en remets à ton discernement et à ton zèle.«¹⁵³⁰ Die Beschreibung des Alltags in Altendorf verdeutlicht das Verblassen der sozialen Hierarchie zwischen den beiden Figuren noch stärker:

Josephine cultivoit toutes sortes de légumes, nourrissoit une chèvre, filoit du chanvre et du lin. Emilie arrosoit quelques rosiers, caressoit la chèvre, brodoit de la mousseline et du linon, dont Josephine était parée le Dimanche et les jours de fête. On vivait simplement et sagement.¹⁵³¹

Auch das Bestreben, die zwei in unterschiedliche Stände geborenen Kinder genau gleich zu erziehen, trägt dazu bei, dass die Standesgrenzen in *Trois femmes* verblassen, wie Marie-Paule Laden unterstreicht.¹⁵³² Richtet man die Aufmerksamkeit auf *Die Honigmonate*, so tritt Wilhelmines geradezu rebellischer Charakter direkt zu Beginn hervor. Sie bezeichnet die Zwangsehe, in die Julie einwilligt, als Selbstmord, deklariert Männer als Feinde, spricht jedem Menschen – egal welchen Geschlechts – die Verantwortung für sein eigenes Handeln zu und sieht nicht ein, alles erdulden zu müssen, nur weil sie eine Frau ist.¹⁵³³ Elke Spitzer hält treffend fest, Wilhelmine sei »im Sinne Hippels eine Frau, die ICH sagen kann, und die trotzdem als liebevoller Mensch dargestellt wird.«¹⁵³⁴ Spitzer unterstreicht überdies, ihr sei keine andere weibliche Romanfigur dieser Zeit bekannt, bei der ein derartig selbstbestimmtes Verhalten positive Folgen zeige.¹⁵³⁵ Wilhelmines Drang nach Unabhängigkeit nimmt durch den Kontrast zu ihrer angepassten Freundin Julie besonders klare Konturen an. Die Kluft zwischen den Geschlechtern scheint in *Die Honigmonate* bis zu Wilhelmines glücklicher Vereinigung mit dem italienischen Bauern unüberwindbar zu sein. In den Briefen zwischen Julie und Wilhelmine geht es stets vorrangig um die vermeintliche Abhängigkeit der Frau von der Liebe und Absicherung des Mannes, während Olivier und Reinhold in ihrer Korrespondenz über die Abhängigkeit des Mannes

1530 Ebd., S. 43.

1531 Ebd., S. 44.

1532 Vgl. Laden 2003, S. 31.

1533 Siehe Fischer 1999/1, S. 186f, 104 und Fischer 1999/2, S. 16, 89.

1534 Spitzer 2002, S. 135. Theodor Gottlieb von Hippel (1741–1796) ist ein sozialkritischer deutscher Staatsmann und Schriftsteller, der sich für die konstitutionelle Gleichberechtigung von Frauen einsetzt.

1535 Vgl. ebd.

vom Besitz der Frau eingehen, wie Anita Runge treffend anmerkt.¹⁵³⁶ Nachdem Julie an Wilhelmine schreibt, Männer würden die generelle Schwäche der Frauen wohl dulden, sofern diese bereit sind, sich für sie und die Familie ganz aufzuopfern, antwortet Wilhelmine unverblümt mit einem Vergleich zwischen Ehemännern und den Besitzern von Sklaven:

Dulden! Herzchen, darüber habe ich bis zum Weinen gelacht. Allerdings werden sie es dulden! Duldeten es doch die amerikanischen Pflanzer, wenn man ihren Sklaven die Freuden der künftigen Welt recht anschaulich machte, und ihren elenden Zustand als ein Mittel zur höhern Bildung darstellte.¹⁵³⁷

Dieses Zitat lässt vermuten, dass Caroline Auguste Fischer Theodor Gottlieb von Hippels Schrift *Über die bürgerliche Verbesserung der Weiber* (1792) gelesen hat, denn auch hier werden Frauen mit Sklaven und Ehemänner mit »unmenschlichen Despoten« verglichen.¹⁵³⁸ In Hippels Text werden Männer auf provokante Weise direkt angesprochen: »Männer! habt ihr von euren Weibern mehr als den Schein der Liebe? und verdient ihr mehr? – Verdient ihr nicht, dass sie euch nur in dem Grade lieben, wie Sklaven Tyrannen bedienen?«¹⁵³⁹ Als Reinhold auf Oliviers Zweifel antwortet, scheint Hippels rhetorische Frage als Subtext mitzuschwingen: »Julie? ob sie dich liebt? – Aber hat sie dir das versprochen? [...] Woher kommen nun mit einemmale die Träume von Liebe?«¹⁵⁴⁰ Olivier stellt sein Verhalten im Laufe des zweiten Teils ansatzweise in Frage, wobei der von Hippel häufig gebrauchte Begriff »Tyrann« fällt: »Habe ich kein menschliches Herz? Bin ich ein Tyrann, ein Barbar?«¹⁵⁴¹ Die Hierarchie der Klassen wird in *Die Honigmonate*, ähnlich wie in *Trois femmes*, relativiert. So werden soziale Unterschiede zwar deutlich sichtbar, doch haben sie keinen entscheidenden Einfluss auf die Handlungsentwicklung. Indem die wohlhabende Wilhelmine sich mit dem einfachen Bauern verbindet, wird mit Standeserwartungen gebrochen – ohne dass dies im Roman explizit thematisiert würde. Im Vergleich zu Wilhelmines zuvor geäußertem Angebot, Julie solle bei ihr einziehen und von ihrem Geld leben, erscheint die Verbindung mit einem italienischen Bauern im zeitgenössischen Kontext tatsächlich beinahe konventionell. Wilhelmines Vorschlag des Zusammenlebens mit Julie wird in der Forschung nicht selten als lesbischer Lebensentwurf interpretiert, was im Text weder eindeutig belegt noch widerlegt werden kann.¹⁵⁴² Angesichts der folgenden Aussage Wilhelmines scheint ein Lebens-

1536 Vgl. Runge 1991, S. 101.

1537 Fischer 1999/1, S. 18.

1538 Hippel 1792, S. 190f.

1539 Ebd., S. 181.

1540 Fischer 1999/2, S. 24.

1541 Ebd., S. 143.

1542 Vgl. z. B. Spitzer 2002, S. 134.

modell ohne Männer jedoch eher ihrem Wunsch zu entsprechen, als eine lesbische Beziehung mit Julie:

Zwey Weiber können sich nicht alles seyn? – Schlimm genug? schlimm genug, daß die Geschöpfe, welche den Weibern dieses sogenannte Alles seyn sollen, dieses Alles so elend repräsentieren. Im ausschließenden Besitze dessen, was den Geist erheben, ihn zur Selbstüberwindung, zur Tugend entflammen kann, glauben sie sich zu den ausschweifendsten Leidenschaften berechtigt.¹⁵⁴³

Olivier sieht Wilhelmine als Schreckensbild der männerfeindlichen, »unweiblichen Emanze« an, wie Anita Runge es ausdrückt.¹⁵⁴⁴ Angesichts dieser Beobachtungen und Runges markanten Ausdrucks drängt sich spätestens an dieser Stelle der Begriff der »Emanzipation« auf. Das Wort hält im deutschsprachigen Raum erst im Laufe des 19. Jahrhunderts im Rahmen der Verbreitung des *Code Napoléon* Einzug in den Sprachgebrauch. Nach und nach tritt es an die Stelle des deutschen Ausdrucks der »Mündigkeit«. Die Wurzeln der Mündigkeit und Emanzipation liegen im germanischen bzw. römischen Privatrecht. Die Bedeutung der Ausdrücke leitet sich aus dem jeweiligen Wortstamm »munt« (Schutz, Hand) und »e manu capere« (aus der Hand nehmen, herauslassen, freilassen, befreien) ab, die sich auf den Rechtsakt der Entlassung von Frauen, Kindern und Hausangestellten aus der Obhut des Paterfamilias bzw. des männlichen Vormunds bezieht. Erst im ausgehenden 18. Jahrhundert wird diese Bedeutung um die heute vorherrschenden epistemologischen und politischen Dimensionen sowie den reflexiven Gebrauch des Verbs *émanciper* zögerlich erweitert, wie Judith Frömmer erläutert.¹⁵⁴⁵ Im 18. Jahrhundert dominiert nach wie vor die privatrechtliche Verwendung des Begriffs, was die Einträge in der *Encyclopédie* und dem *Universal-Lexikon* von Johann Heinrich Zedler belegen.¹⁵⁴⁶ Der sich im Kontext der Aufklärung scheinbar ergebende Widerspruch zwischen der Gleichheit der Bürger und der Ungleichheit der Geschlechter kann auf den Umstand zurückgeführt werden, dass die sexuelle Grundlage der politischen Ordnung aus dem öffentlichen Raum in den Raum der Familie verschoben wird.¹⁵⁴⁷ Wie Frömmer treffend anmerkt, bietet es sich an, die private Sphäre der bürgerlichen Gesellschaft zu untersuchen, um Gründe für das Machtgefälle der Geschlechterordnung sichtbar zu machen. Welche Formen die private Sphäre bürgerlicher Gesellschaft um 1800 annimmt, wird im sentimentalischen Roman wiederum besonders anhand des zuvor erläuterten omnipräsenten Vaterkults und der unterwürfigen sentimentalischen Protagonistin gut sichtbar. Mündig wer-

1543 Fischer 1999/2, S. 15f.

1544 Runge 1997, S. 43.

1545 Vgl. Frömmer 2008, S. 15f.

1546 Vgl. ebd., S. 17.

1547 Ebd., S. 17.

den oder sich emanzipieren heißt im 18. Jahrhundert schlicht aus der *patria potestas* entlassen zu werden, um die väterliche Macht dann in der Regel selbst auszuüben.¹⁵⁴⁸ Für reale Frauen wie für fiktive weibliche Romanfiguren des 18. Jahrhunderts ist eine Emanzipation in diesem Sinne nahezu unmöglich, da es jenseits der vom Vater bzw. Ehemann beherrschten Familie kaum realisierbare bürgerliche Lebensentwürfe gibt. Im Zuge der politischen Umwälzungen der Französischen Revolution bekommt die patriarchale Ordnung im gesamteuropäischen Kontext jedoch bereits stellenweise Risse, was nicht zuletzt die Biographien und Texte der frühen, zumindest zeitweilig unabhängigen Berufsschriftstellerinnen wie Adélaïde de Souza, Sophie Mereau und Caroline Auguste Fischer veranschaulichen. Nicht zu vernachlässigen ist der Einfluss der Schriften von Wegbereiterinnen und Wegbereitern der Frauenrechtsbewegung im ausgehenden 18. Jahrhundert. Neben den mittlerweile viel beachteten Texten *Sur l'admission des femmes au droit de cité* (1790) von Nicolas de Condorcet, *Déclaration des droits de la femme et de la citoyenne* (1791) von Olympe de Gouges, *A Vindication of the Rights of Woman* (1792) von Mary Wollstonecraft und Theodor Gottlieb von Hippels *Über die bürgerliche Verbesserung der Weiber* (1792) kann auch auf Constance Pipelets (spätere de Salm) *Épître aux femmes* (1797) und auf Amalia Holsts *Briefe an Elisa* (1799) und *Über die Bestimmung des Weibes zur höheren Geistesbildung* (1802) verwiesen werden, die zur Zeit ihrer Veröffentlichung vergleichsweise viel gelesen werden.¹⁵⁴⁹ Jeder dieser Texte verdient aus genderhistorischer Sicht eine sorgfältige Lektüre. Gerade aus komparatistischer Perspektive wäre eine zusammenhängende Betrachtung ein interessantes Forschungsthema, das den Rahmen dieser Arbeit jedoch sprengt.¹⁵⁵⁰ Angesichts der dominanten Infragestellung der Geschlechterbeziehungen und Standesgrenzen in *Trois femmes*, *Die Honigmonate* und weiteren literarischen Werken Isabelle de Charrières und Caroline Auguste Fischers, kann die Vermutung geäußert werden, dass sich beide Autorinnen zumindest mit einigen der

1548 Ebd., S. 18.

1549 Siehe etwa Seth 2010, S. 202 und Spitzer 1994, S. 29–38.

1550 An dieser Stelle sei auf einige einschlägige Arbeiten zur Frauenrechtsbewegung im ausgehenden 18. Jahrhundert verwiesen, wie etwa Paule-Marie Duhets Monographie *Les femmes et la Révolution* (1971), Geneviève Fraisses *La Muse de la Raison* (1989), Jean-Clément Martins *La révolte brisée: femmes dans la Révolution française et l'Empire* (2008), den Sammelband *Histoire des femmes en occident* (Band 3: *XVI^e–XVIII^e siècle*, herausgegeben von Natalie Zemon Davis und Arlette Farge; Band 4: *Le XIX^e siècle*, herausgegeben von Geneviève Fraisse und Michelle Perrot 1991), Carla Hesses *Publishing and Cultural Politics in Revolutionary Paris, 1789–1810* (1991), den Sammelband *Femmes et littérature* (Band 1, herausgegeben von Martine Reid 2020) sowie Elke Spitzers Monographie *Emanzipationsansprüche zwischen der Querelle des Femmes und der modernen Frauenbewegung: Der Wandel des Gleichheitsbegriffs am Ausgang des 18. Jahrhunderts* (2002) und Judith Frömmers Arbeit *Vaterfiktionen – Empfindsamkeit und Patriarchat in der Literatur der Aufklärung* (2008).

zuvor genannten Texte zur frühen Frauenrechtsbewegung auseinandersetzen. *Trois femmes* und *die Honigmonate* können insbesondere aufgrund der Darstellung selbstständiger weiblicher Figuren als emanzipatorische Texte interpretiert werden, auch wenn der »Aufstand in der Idylle« seine Grenzen hat, wie Hanspeter Plocher es formuliert.¹⁵⁵¹ Es ist wichtig zu betonen, dass Emanzipation hier nicht primär im zuvor erläuterten privatrechtlichen Sinn verstanden wird, sondern im heute üblichen, erweiterten Sinne der soziopolitischen und kulturellen Befreiung von der dominierenden Ordnung.¹⁵⁵² Emilie, Josephine, Constance und Wilhelmine sind von männlichen Vormunden *de facto* unabhängig. Sie handeln nach ihren eigenen Überlegungen, heiraten aus freiem Willen und emanzipieren sich von starren gesellschaftlichen Konventionen und patriarchalen Vorstellungen schwacher, hilfloser Weiblichkeit. Jean Starobinskis Aussage, Isabelle de Charrières Gesamtwerk münde letztlich im Hyperkonformismus der Heldinnen, muss somit widersprochen werden.¹⁵⁵³ Schillers diskursgeschichtlich repräsentative Aussage »wo Selbstständigkeit ist, da fehlt die Weiblichkeit, wenigstens die schöne«¹⁵⁵⁴ wird in *Trois femmes* und *Die Honigmonate* indirekt dementiert, denn sowohl Constance, Emilie und Josephine als auch Wilhelmine werden im jeweiligen Roman als schön oder zumindest angenehm und hübsch bezeichnet.¹⁵⁵⁵ In beiden Romanen werden die Grenzen der gängigen Geschlechter- und Standesrollen überschritten. Der »Kreidenstrich«, den Caroline Auguste Fischer in ihrer Erzählung *Justine* als Symbol der bornierten Vorstellungen zu Weiblichkeit evoziert, wird mutig passiert:

Man erzählt von den Hühnern, daß, wenn man ihnen einen Strich mit Kreide vor den Schnabel zieht, sie beständig darauf hinstarren, und sich einbilden, nicht weiter kommen zu können. Ob dasselbe von den Hähnen gilt, weiß ich nicht; daß man sich aber statt dieses Kreidenstrichs, des Wortes *Weiblichkeit* gegen die Weiber mit demselben Erfolge bedient habe, ist keinem Zweifel unterworfen.«¹⁵⁵⁶

Es darf nicht außer Acht gelassen werden, dass sich sowohl Isabelle de Charrière als auch Caroline Auguste Fischer mit einem literarischen Feld konfrontiert sehen, in dem eine Publikation von Texten aus weiblicher Feder nur unter spezifischen Auflagen vorgenommen wird. Ist der Inhalt der Romane zu subversiv, wird er zensiert, wie die Londoner Edition der *Trois femmes* 1796 anschaulich zeigt. Entspricht der Roman nicht der gängigen erfolgversprechenden Form,

1551 Plocher 1979, S. 162f.

1552 Barbara Becker-Cantarino bezeichnet weibliches Lesen und Schreiben an sich beispielsweise bereits als »kulturelle Emanzipation«, siehe Gerig 2008, S. 8.

1553 Vgl. Starobinski 1970, S. 139.

1554 Friedrich Schiller in einem Brief an Wilhelm von Humboldt vom 25.12.1795, zitiert aus Runge 1997, S. 59.

1555 Vgl. Charrière 1979/9, S. 50, 52, 61 und Fischer 1999/1, S. 58f.

1556 Fischer 1988, S. 293.

wird er gar nicht erst gedruckt.¹⁵⁵⁷ Angesichts des rebellischen Tons in *Die Honigmonate* verwundert die Tatsache, dass dieser Roman offenbar vollkommen unzensuriert erscheint. Die Gründe hierfür lassen sich nicht mit absoluter Sicherheit benennen. Eine Möglichkeit besteht darin, dass Caroline Auguste Fischers Roman schlicht und ergreifend unsorgfältig lektoriert wurde und als vermeintliche Realisation der zeitgenössischen Idee von einem »weiblichen« literarischen Werk vorschnell zum Druck freigegeben wird.¹⁵⁵⁸ Da ihre folgenden Romane *Der Günstling* (1809) und *Margarethe* (1812), genau wie ihre Erzählungen *Riekchen* und *Justine* (1818), jedoch keinesfalls gemäßigter ausfallen als *Die Honigmonate* und beim selben Verleger erscheinen, ist diese Begründung nicht vollkommen befriedigend. Eine andere Möglichkeit ist, dass der Verleger Johann Friedrich Kühn erstens ungewöhnlich tolerant und zweitens risikofreudig ist, was den Umsatz seines Verlages angeht. Auf die – mittlerweile besonders für Autorinnen – gängige Briefform greift Caroline Auguste Fischer in *Die Honigmonate* sicherheitshalber dennoch zurück, um den Erwartungen des Verlegers und vor allem der Leserinnen und Leser zumindest oberflächlich zu entsprechen. Es kann an dieser Stelle festgehalten werden, dass sowohl Isabelle de Charrière als auch Caroline Auguste Fischer an inhaltliche und formelle Normen gebunden sind, was sie einerseits einschränkt und ihnen andererseits Anlass dazu gibt, einen ironisch-humorvollen Umgang mit sentimentalen Codes zu erproben und auszuloten, wie weit die Gattungsgrenzen des sentimental Romans erweitert werden können. Sie experimentieren mit einer Schreibweise, die weit bis ins 19. Jahrhundert mehrheitlich, aber nicht ausschließlich, von Schriftstellerinnen aufgegriffen wird und die sich im Hinblick auf Geschlechterrollen und sentimentale Codes durch den Balanceakt zwischen Konvention und Subversion sowie durch eine Öffnung zu soziopolitischen Problematiken auszeichnet.¹⁵⁵⁹ In *Trois femmes* und *Die Honigmonate* wird dieser Balanceakt gut sichtbar, da Emilie, Josephine, Constance und Wilhelmine zwar ungewöhnlich selbstständig sind, letztendlich aber dennoch – mit Ausnahme der bereits

1557 Etwa, wenn der Roman für zu kurz befunden wird, wie Isabelle de Charrières *Sir Walter Finch* (1801), vgl. Cossy 2000, S. 7.

1558 Das Argument der unsorgfältigen Lektüre wendet Anita Runge zur Erklärung einiger überraschend inadäquater Rezensionen von Caroline Auguste Fischers Werken an, vgl. Runge 1990, S. 187.

1559 Als sehr markante Beispiele können im französischen und deutschen Sprachraum Claire de Duras' Romane *Ourika* (1823), *Édouard* (1825) und *Olivier ou le Secret* (verfasst 1821–1822), George Sands frühe Romane *Indiana* (1832), *Valentine* (1832), *Lélia* (in der ersten Version 1833) und *Jacques* (1834) sowie Fanny Lewalds Debütromane *Clementine* (1843) und *Jenny* (1843) angeführt werden. Auch Stendhals *Armance ou quelques scènes d'un salon parisien en 1827* (1827) und Balzacs *Sténie ou les Erreurs philosophiques* (1820) und *Le Lys dans la vallée* (1835) sind anschauliche Beispiele. Treffend bezeichnet Margaret Cohens diese Romane als »sentimental social novels«, siehe z. B. Cohen 1999, S. 144.

verwitweten Constance – bürgerlich heiraten. In *Histoire de Constance* wird darüber hinaus kritisch auf die französischen Überseekolonien, Sklaverei, Ausbeutung und Zwangsheirat Bezug genommen, wobei die unglücklich endende Liebesgeschichte von Constances Onkel im Vordergrund steht. Zwischen den ironischen und humorvollen Passagen, wie sie im vorigen Analyseabschnitt hervorgehoben wurden, lassen sich in *Trois femmes* und *Die Honigmonate* Tränen der Rührung, tränenbenetzte Handküsse, Kniefälle, elliptische und unvollendete Sätze oder sentimentale Tableaus durchaus finden. Auch in der jeweiligen narrativen Struktur der Romane tritt der Balanceakt zutage. So werden in *Trois femmes* gleich mehrere, an und für sich geläufige Erzählmodelle angewandt, was dem Text eine formale Komplexität verleiht, die für zeitgenössische Romane ungewöhnlich ist. Es liegt zunächst eine dezidiert männliche Erzählstimme vor, die in der Binnengeschichte zwar homodiegetisch, aber nicht autodiegetisch ist und somit eine gewisse Distanz zum Geschehen behält. Es findet keine interne Fokalisierung statt, sodass auch in diesem Punkt eine ganz und gar unsentimentale Distanz gewahrt wird. Anstatt die großen Gefühle der Protagonisten melodramatisch auszuformulieren, wird über Alltägliches berichtet. In einem Brief an Benjamin Constant schreibt Isabelle de Charrière 1799 passenderweise: »La littérature a pour mission de nous rendre attentifs aux *gens comme on en voit*.«¹⁵⁶⁰ Besonders im zweiten Teil des Romans wird dieser Aspekt sehr deutlich, wenn Constance, Emilie und Theobald sich abwechselnd die Feder aus der Hand nehmen und sich beim Schreiben über die Schulter blicken. Die Briefe, die im zweiten Teil das bisherige homodiegetische Erzählmodell ablösen, sind keine tagebuchartigen, sentimental zurückzugewandten, sondern wirken wie »reguläre« Briefe. Sie sind vergleichsweise kurz und genau datiert, wobei auf Anrede- und Abschiedsklauseln verzichtet wird. Zwar wird die Form des empfindsamen Briefromans in *Trois femmes* nicht ironisch unterwandert wie es in *Lettres Neuchâteloises* der Fall ist,¹⁵⁶¹ doch lässt sich eine gewisse unsentimentale Entweihung der Form nicht übersehen. Auch das fehlende Ende in *Suite des Trois femmes* und der darin integrierten *Histoire de Constance* muss empfindsame Leserinnen und Leser enttäuschen. *Trois femmes* ist nicht der einzige Roman Isabelle de Charrières, der unbeendet bleibt. Die Autorin schreibt diesbezüglich selbst: »D'ailleurs, j'aurais peut-être encore moins de talent pour les dénouements que pour le reste. Les tristes sont tristes, et les heureux sont fort sujets à être plats.«¹⁵⁶² Das für Isabelle de Charrière beinahe typische absichtliche Nicht-Beenden von Romanen pikiert die junge Germaine de Staël so sehr, dass sie Isabelle de Charrière am 27. August 1793 schreibt:

1560 Brief an Benjamin Constant vom 11. Januar 1799, Charrière 1979/5, S. 517.

1561 Siehe hierzu Perazzolo 2016, S. 3.

1562 Brief an Jean-Pierre Chambrier d'Oleyres 1784, Charrière 1979/2, S. 454.

Je me suis intéressée vivement aux *Lettres Neuchâtelaises*, mais je ne sais rien de plus pénible que votre manière de commencer sans finir. [...] Qu'est-ce qu'un roman appelé *Mistriss Henley*, celui-là aussi est-il fait à moitié? Vous abuserez un peu du talent qu'il faut pour tourmenter ainsi.¹⁵⁶³

Dass Isabelle de Charrière Germaine de Staëls Kritik nicht überzeugt, wird in *Trois femmes* allzu deutlich. Die außergewöhnlich lange »note de l'éditeur«, worin eine bisher nicht zum Vorschein gekommene Herausgeberstimme über die Macht bzw. Ohnmacht von Fiktion spricht, wird in der Forschung denn auch als eine ablehnende Antwort auf Staëls *Essai sur les fictions* (1795) interpretiert.¹⁵⁶⁴ In *Trois femmes* werden darüber hinaus klischeehafte Schäferromane und Märchen kritisiert, wenn Josephine zu Emilie sagt:

[...] j'ai vu des Rois, des Bergers, des Bergères, des Colonels, des Marquis, des Princesses. Cela revient toujours au même: les hommes s'introduisent auprès des femmes, et par-ci par-là se battent pour elles, tandis qu'elles se haïssent pour eux: en prose, en vers, il n'est presque question que de cela.¹⁵⁶⁵

Auch in der *Suite des Trois femmes* wird die Kritik an »neuen Romanen« aufgegriffen: »Je ne vois, dit Emilie, dans ces Auteurs la et dans leurs personnages que des Automates qui déclament et gesticulent l'Amour et l'Amitié. Au dedans d'eux il n'y a rien qui sente; le ressort qui les meut n'est pas une Ame, je ne sais ce que c'est.«¹⁵⁶⁶ *Trois femmes* bleibt einerseits der Tradition des empfindsamen (Brief-)romans im Ansatz verhaftet, stellt sie andererseits aber auch sowohl inhaltlich als auch formal in Frage. In *Die Honigmonate* kann ebenfalls ein interessanter Umgang mit der Briefform hervorgehoben werden, da die vorwiegend kurzen Briefe das Tempo der erzählten Zeit auffallend beschleunigen. In *Die Honigmonate* lässt sich die sentimentale und ausschweifende Gefühlsekstase, wie sie etwa bei *Claire d'Albe*, *Laure d'Estell*, *Agnes von Lilien* und *Liebe und Trennung* hervortritt, nicht finden. Die Briefe in *Die Honigmonate* enthalten kaum tagebuchähnliche Passagen oder vermeintlich unbedarfte Schilderungen von »interessanten« Personen und schicksalhaften Annäherungen in einer Gartenlaube. Vielmehr wecken sie das Interesse der Leserinnen und Leser durch ein geschicktes Spiel aus Andeutung und Aufklärung, wie es die ersten zwei Briefe des Romans direkt verdeutlichen. So lautet der erste Satz: »Nimm Dich in Acht! Ich sehe die Eitelkeit im Hinterhalte lauschen.«¹⁵⁶⁷ Im zweiten Brief wird anschließend nachvollziehbar, dass sich Wilhelmine auf Julies Zwangsehe mit Olivier bezieht, der sich verstellt, um zu gefallen. Sentimentale Versatzstücke

1563 Charrière 1979/4, S. 162.

1564 Siehe Jaquier 2017, S. 20.

1565 Charrière 1979/9, S. 46.

1566 Ebd., S. 132f.

1567 Fischer 1999/1, S. 5.

finden zwar Einzug in die Handlung, doch werden sie, wie bereits erläutert, nicht aus der Sicht der Liebenden, sondern aus der Sicht der Außenstehenden beschrieben.¹⁵⁶⁸ Der Stil ist nicht sentimental, sondern konzis, die Figuren sind – mit Ausnahme von Julie – nicht resigniert sanftmütig, sondern leidenschaftlich und realitätsnah. In der Vorrede zu Caroline Auguste Fischers erstem Roman *Gustavs Erinnerungen* heißt es passenderweise bereits: »Man erzählt uns oft, was die Menschen sind; man beschreibt uns noch öfter – vielleicht ein wenig zu oft wie sie seyn sollen; aber man sagt uns, wie mich dünkt, noch immer nicht oft genug: auf welche Weise sie das werden, was sie sind.«¹⁵⁶⁹ Als eine der einzigen deutschen Schriftstellerinnen ihrer Zeit wagt Caroline Auguste Fischer es, Leidenschaften und das Bedürfnis nach weiblicher Unabhängigkeit offen in einem Text darzulegen. Christine Touaillon spricht sich aus diesem Grund als eine der Ersten sehr begeistert für das Werk dieser Autorin aus:

Welch eine Wandlung des weiblichen Empfindens! Welch eine Wandlung der Kunstanschauungen! Ganz unverhüllt tritt die Leidenschaft an die Stelle der sanften Gefühle [...]. Die Überzeugung von dem erziehlischen Zweck der Kunst klingt nur noch ganz leise an und die Erkenntnis, daß die menschlichen Empfindungen an und für sich der Schilderung wert seien, drängt sich mächtig hervor. [...] Was bei Sophie La Roche, Benedicte Naubert, Caroline von Wolzogen und Sophie Mereau Ahnung war, ist bei ihr Erfüllung geworden.¹⁵⁷⁰

Abschließend ist die Frage berechtigt, ob es sich bei *Trois femmes* und *Die Honigmonate* noch um sentimentale Romane handelt. So bezeichnet Yvette Went-Daoust *Caliste* als den einzigen wahrhaft sentimental Roman Isabelle de Charrières, während Christine Touaillon unterstreicht, Caroline Auguste Fischer verdanke der »älteren Überlieferung« grundsätzlich sehr wenig.¹⁵⁷¹ Darüber hinaus ist *Trois femmes* der einzige in dieser Arbeit studierte französische Roman, der nicht in André Marcs Kategorie der »Romans sentimentaux, pathétiques, attendrissans et larmoyans, etc., etc., etc.«¹⁵⁷² aufgelistet wird. Da literaturwissenschaftlich etablierte Gattungsgrenzen eine Konstruktion *a posteriori* sind, die größtenteils der Orientierung dienen, ist eine ambivalente Antwort in diesem Falle die einzig mögliche. *Trois femmes* und *Die Honigmonate* sind Hybridformen des sentimental Romans, dessen Metamorphose¹⁵⁷³ bereits ein-

1568 Gerade das Beispiel des tatsächlich stattfindenden Gartenlaubenvorfalles zwischen Julie und Antonelli, das von Olivier erzählt wird, verdeutlicht diesen Aspekt, siehe Fischer 1999/2, S. 31f.

1569 Fischer 1996/1, S. i.

1570 Touaillon 1919, S. 588f.

1571 Went-Daoust 2004, S. 29; Touaillon 1919, S. 602.

1572 Marc 1819, S. 137.

1573 In Anlehnung an den von Helmut Meter und Fabienne Bercegol herausgegebenen Sammelband *Métamorphose du roman sentimental: XIX–XXI siècle* (2015).

gesetzt hat. Die weiblichen Protagonistinnen emanzipieren sich von patriarchalen Vorstellungen, genau wie der Text selbst sich von sentimental Codes emanzipiert. Nichtsdestotrotz ist die sentimentale Poetik sowohl der inhaltliche als auch formale Ausgangspunkt beider Romane. *Trois femmes* und *Die Honigmonate* lassen den so oft übersehenen Wandel und den vernachlässigten Ideenreichtum aufscheinen, der sich ausgehend von sentimentaler Poetik entwickeln kann. In einem Brief an Caroline de Sandoz-Rollin greift Isabelle de Charrière diesen Gedanken des Wandels in einem anschaulichen Vergleich auf:

Lire et écrire change réellement l'existence de l'homme. Je suis quelquefois comme un port, un marché, où il arrive et d'où il part des idées. Quelquefois je manufacture celles qu'on m'envoie, d'autres fois je les renvoie telles quelles, d'autres fois encore je les emmagasine. [...] Tout bouge.¹⁵⁷⁴

Es lässt sich abschließend resümieren, dass in *Trois femmes* und *Die Honigmonate* zentrale sentimentale Handlungselemente aufgegriffen, aber nicht literarisch ausgestaltet werden. Stattdessen werden sie mit vergleichsweise subversivem Gedankengut unterminiert. In *Trois femmes* und *Die Honigmonate* werden Denkanstöße gegeben, die Leserinnen und Leser dazu anregen, den Sinn von vermeintlich feststehenden Begriffen wie Tugendhaftigkeit im Alltag kritisch zu hinterfragen. Ausschlaggebend für den heiteren bis sarkastischen Ton der Romane ist der anti-melodramatische Stil. Die belustigende Wirkung der Texte wird in erster Linie anhand von ironisch-humorvollen Rückgriffen auf »Schubladenmotive« sowie durch das Evozieren nationaler Stereotype erzeugt. Die weiblichen Figuren können, Julie ausgenommen, im heutigen Sinn als emanzipiert bezeichnet werden. Auch die Texte selbst emanzipieren sich von der sentimental Poetik, die ihren Ausgangspunkt bildet. Isabelle de Charrière und Caroline Auguste Fischer experimentieren in *Trois femmes* und *Die Honigmonate* mit einer Schreibweise, die sich durch den Balanceakt zwischen Konvention und Subversion sowie durch die Öffnung zu soziopolitischen Problematiken auszeichnet.

1574 Brief an Caroline de Sandoz-Rollin vom 26. April 1800, Charrière 1979/6, S. 62.

4. Schlussbetrachtung und Ausblick

Die vorliegende Studie hat die zumeist übersehene Diversität und Originalität der in Verruf geratenen Gattung des sentimental Romans um 1800 hervorgehoben. Das Vorurteil, sentimentale Romane des ausgehenden 18. Jahrhunderts seien lediglich minderwertige Nachahmungen der empfindsamen Gründungstexte ohne jeglichen kreativen Anspruch konnte durch detaillierte Textanalyse revidiert werden. Es wurde deutlich, dass der sentimentale Roman um 1800 gerade für Schriftstellerinnen zum literarischen Experimentierfeld wird. Sie reproduzieren sentimentale Codes nicht, wie zumeist angenommen, ausschließlich in der Funktion von zuvor etablierten Klischees, sondern erzeugen eigenes innovatives Potenzial, indem sie eben jene Codes kritisch hinterfragen und im Text unterminieren. Viele der von Frauen verfassten sentimental Romane um 1800 werden sowohl in Frankreich als auch in Deutschland zu Unrecht als banale Variationen von empfindsamen Gründungstexten angesehen. Die im zweiten Teil der Arbeit hervorgehobenen innovativen Tendenzen sind jedoch nicht die einzigen Belege für die Erweiterung und zunehmende Hybridisierung der Gattung. Gerade zu Beginn des 19. Jahrhunderts, während der Restauration, der Julimonarchie und des Vormärz lassen sich sentimentale Codes in Romanen in großer Anzahl finden. Ihre Erscheinungsformen, Funktionen und Transgressionen sind noch weitestgehend unerforscht. In Sophie Gays *Anatole* (1815) oder Claire de Duras' *Olivier ou le Secret* (verfasst zwischen 1821 und 1822) werden sentimentale Codes beispielsweise um das zentrale hermeneutische Geheimnis der Handlung herum bewusst konstruiert, um den Erwartungen des Lesepublikums gerecht zu werden und gleichzeitig seine Neugier zu wecken und Innovation zu wagen. Beide Romane öffnen sich nicht nur im Hinblick auf die Thematik – in *Anatole* ist der Protagonist blind, in *Olivier ou le Secret* wird seine Impotenz und Homosexualität angedeutet – sondern auch auf poetologisch-struktureller Ebene. Claire de Duras' Roman *Olivier ou le Secret* wird noch bevor er überhaupt gedruckt wird zum Pariser Gesprächsthema und veranlasst Henri de Latouche dazu, anonym einen Roman mit dem verkürzten Titel *Olivier* zu publizieren. Claire de Duras verzichtet anschließend resigniert auf die Veröffentlichung ihres

Manuskripts. Der *Olivier*-Stoff wird ein Jahr später schließlich von Stendhal in *Armance ou quelques scènes d'un salon de Paris en 1827* aufgegriffen. Die vermeintlich klare Trennung zwischen »sentimentalen Autorinnen« und »realistischen Autoren« muss angesichts dieses und anderer markanter Beispiele offensichtlich neu überdacht werden.¹⁵⁷⁵ In den ersten Jahrzehnten des 19. Jahrhunderts rücken vermehrt auch männliche Protagonisten in den Fokus von Schriftstellerinnen. Davon zeugt etwa Caroline Auguste Fischers Roman *Gustavs Verirrungen* (1801), in dem ein Protagonist porträtiert wird, der seinen Platz in der Gesellschaft sucht und nach hedonistisch-egoistischen Ausschweifungen zur Tugend zurückkehrt, nur um an den Folgen der Syphilis (einer »Nervenkrankheit«) zu sterben. Die Tatsache, dass in diesem Roman sowohl rücksichtslose und grausame Verhaltensmuster als auch moralisierende und lebensferne Ratschläge kritisiert werden, zeigt eine differenzierte und pragmatische Haltung zum libertinistischen Diskurs einerseits und zum sentimentaligen Tugendkult andererseits auf. Anhand der Fokussierung auf einen männlichen Protagonisten gelingt es Caroline de la Motte Fouqué 1815 sogar, ihre prodemokratische und proeuropäische Haltung ganz konkret auszudrücken.¹⁵⁷⁶ Das gängige Vorurteil, sentimentale Romane seien *per se* unpolitisch wird durch dieses sowie zahlreiche weitere Beispiele eindeutig entkräftet. Sophie Gay wendet sich in ihrer späteren Schaffensperiode wiederum dezidiert historischen Themen zu, was ihr 1818 erschienener Roman *Les Malheurs d'un amant heureux* veranschaulicht, dessen Untertitel der zweiten Ausgabe 1823 *ou mémoires d'un aide-de-camp de Napoléon écrits par son valet de chambre* lautet. Auch ihr 1828 erschienener Roman *Théobald, épisode de la guerre de Russie* verdeutlicht ihr Interesse an historischen und politischen Themen, die über den sentimentaligen Basiskonflikt hinausgehen. Sentimentale Romane oder Kurzgeschichten mit Titeln wie *Mirza, ou Lettre d'un voyageur* (1795, Germaine de Staël), *Alexis, ou histoire d'un soldat russe* (1796–1798, Juliane de Krüdener), *William der Neger* (1817, Caroline Auguste Fischer), *Der Bettler* (1817, Fanny Tarnow), *Der Mohrenknabe oder die Wallfahrt nach dem Montserrat* (1821, Charlotte von Ahlefeld) oder *Ourika* (1823, Claire de Duras) lassen eine sozio-politische Erweiterung der Gattung bereits erahnen. Besonders in den Jahren nach der Julirevolution 1830 verbreitet sich dann die von Margaret Cohen in den Blick genommene »sentimental social novel«.¹⁵⁷⁷ Schriftstellerin-

1575 Auch Balzac beginnt seine schriftstellerische Tätigkeit 1819/1820 mit dem sentimentaligen Briefroman *Sténie*, den er jedoch nicht vollendet und zu Lebzeiten nicht veröffentlicht. Noch 1836 greift er darüber hinaus beispielsweise in *Le lys dans la vallée* eine ganze Reihe sentimentaler Codes *au premier degré* auf. Gleiches gilt für Alexandre Dumas, der sich in seinem 1838 erschienenen Roman *Pauline* ganz eindeutig an sentimentaligen Codes und Elementen des Schauerromans bedient.

1576 Motte Fouqué 1815/3, S. 223.

1577 Siehe Cohen 1999, S. 119–162.

nen sind mittlerweile zu ernstzunehmenden Rivalinnen auf dem literarischen Markt geworden, was ein essentieller Grund für das Aufkommen des aggressiv misogynen Diskurses um die *femme auteur* ist. Während Autoren wie Stendhal, Honoré de Balzac und später auch Gustave Flaubert und Theodor Fontane sentimentale Codes in »feindlicher Absicht« aufgreifen, sind die meisten Schriftstellerinnen diesen Codes gegenüber jedoch positiv eingestellt. Dass sentimentale soziale Romane den realistischen auf dem literarischen Markt zwischen 1830 und 1848 Konkurrenz machen, ist aus heutiger Sicht nur schwer vorstellbar. Die Frage, welches Romanmodell letztlich erfolgreicher sein wird, ist zu dieser Zeit aber noch offen. Besonders hervorzuheben ist an dieser Stelle George Sands Einfluss auf die literarische Landschaft in Paris und ganz Europa. Sie ist während der Julimonarchie nicht nur die berühmteste Autorin, sondern gehört überhaupt zu den berühmtesten Autoren Frankreichs. Besonders in ihrem ersten Roman *Indiana* (1832) wird ihre Positionierung für sentimentale soziale und gegen realistische Codes sehr gut sichtbar. Auf das Modell des sentimental sozialen Romans greifen während der Zeit der Julimonarchie und des Vormärz viele Schriftstellerinnen zurück, wie beispielsweise Hortense Allart, Comtesse Dash (Gabrielle Anna de Cisternes de Courtiras), Delphine de Girardin¹⁵⁷⁸, Daniel Stern (Marie d'Agoult) und Caroline de Marbouty in Frankreich, Louise Aston, Fanny Lewald und Luise Mühlbach im deutschsprachigen Raum oder Mary Edgeworth und die Brontë-Schwestern in England. Eine komparatistische Untersuchung der Entwicklung sentimental-sozialer Romane in Frankreich, Deutschland und England wäre wünschenswert. Besonders der dezidierte Blick auf die Wandlung sentimentaler Codes würde die literaturwissenschaftliche Forschung erweitern.

1578 Sie ist eine der wenigen Autorinnen, die ebenfalls realistische Codes, wie vor allem detaillierte Beschreibungen, anwendet. Die Romantitel *Le Lorgnon* (1831) und *La Canne de M. Balzac* (1836) weisen darauf bereits hin, vgl. Cohen 1999, S. 120.

5. Bibliographie

Primärliteratur

- Ahlefeld, Charlotte: *Liebe und Trennung, oder die merkwürdige Geschichte der unglücklichen Liebe zweyer fürstlichen Personen jetziger Zeit*. London: William Harris 1798.
- Ahlefeld, Charlotte: *Marie Müller*. Berlin: Johann Friedrich Unger 1799.
- Balzac, Honoré de: *La Comédie Humaine VI. Études de mœurs: scènes de la vie parisienne, II*. Texte établi par Marcel Bouteron, Paris: Gallimard 1950.
- Barbey d'Aurevilly, Jules Amédée: *Les Œuvres et les hommes*. Tome V – Les Bas-Bleus, Genève: Slatkine 1968.
- Barthélemy-Hadot, Marie-Adélaïde: *Guillaume Penn, ou les premiers colons de la Pensylvanie*. Paris: Pigoreau 1816, 3 Bd.
- Brentano, Clemens: *Gustav Wasa*. Stuttgart: Göschen'sche Verlagshandlung 1883.
- Brontë, Emily: *Wuthering Heights*. Edited by Janet Gezari, Cambridge/Massachusetts/London: The Belknap Press of Harvard University Press 2014.
- Campe, Joachim Heinrich: *Väterlicher Rath für meine Tochter*. Ein Gegenstück zum Theophron, der erwachsenern weiblichen Jugend gewidmet, vierte Auflage, Braunschweig: Im Verlage der Schulbuchhandlung 1791.
- Charrière, Isabelle de: *Œuvres complètes*. Édition critique publiée par Candaux, Jean-Daniel/Courtney, Cecil P./Dubois, Pierre H./Dubois-De Bruyn, Simone, Amsterdam: Van Oorscot 1979, 10 Bd.
- Chateaubriand, François-René de: *Essai sur les révolutions. Génie du christianisme*. Texte établi, présenté et annoté par Maurice Regard, Paris: Gallimard 1978.
- Coëffeteau, Nicolas: *Tableau des passions humaines. De leurs causes, et de leurs effects*, Paris: Sébastien Cramoisy 1620.
- Constant, Benjamin: *Œuvres*. Préface par Alfred Roulin, Paris: Gallimard 1957.
- Cottin, Sophie: *Claire d'Albe*. Nouvelle édition, Paris: Giguët et Michaud 1805.
- Cottin, Sophie: *Malvina*. Paris: Maradan 1800, 2 Bd.
- Cureau de la Chambre, Marin: *Les Caractères des passions*. Tome V. Où il est traité de la Nature, des Causes & des Effects des larmes, de la crainte, du désespoir, Paris: Jacques d'Allin 1662.
- Diderot, Denis: *Œuvres*. Édition établie et annotée par André Billy, Paris: Gallimard 1951.
- Diderot, Denis: *De la poésie dramatique*. Présentation par Jean Goldzink, Paris: Flammarion 2005.

- Dubos, Jean-Baptiste: *Réflexions critiques sur la poésie et sur la peinture*. Nouvelle édition revue, corrigée et considérablement augmentée, Paris: Pierre-Jean Mariette 1732.
- Fénelon, François de Salignac: *Œuvres I*. Édition établie par Jacques Le Brun, Paris: Gallimard 1983.
- Fichte, Johann Gottlieb: *Grundlage des Naturrechts nach Principien der Wissenschaftslehre, zweiter Theil oder Angewandtes Naturrecht*. Jena und Leipzig: Christian Ernst Gabler 1797.
- Fischer, Caroline Auguste: *Justine*. In: *Kleine Erzählungen und romantische Skizzen*. Herausgegeben von Anita Runge, Hildesheim/Zürich/New York: Georg Olms Verlag 1988.
- Fischer, Caroline Auguste: *Gustavs Verirrungen*. Herausgegeben von Anita Runge, Hildesheim/Zürich/New York: Georg Olms Verlag 1996.
- Fischer, Caroline Auguste: *Die Honigmonate*. Herausgegeben von Anita Runge, Hildesheim/Zürich/New York: Georg Olms Verlag 1999, 2 Bd.
- Fischer, Christian August: *Elisa, oder das Weib, wie es seyn sollte. Zweyter Theil, enthaltend: Ueber den Umgang der Weiber mit Männern*. Leipzig: Heinrich Gräff 1800.
- Flaubert, Gustave: *Œuvres I*. Édition établie et annoté par A. Thibaudet et R. Dumesnil, Paris: Gallimard 1951.
- Flaubert, Gustave: *Œuvres II*. Texte établi et annoté par A. Thibaudet et R. Dumesnil, Paris: Gallimard 1952.
- Foscolo, Ugo: *Discorso sul testo e su le opinioni diverse prevalenti intorno alla storia e alla emendazione critica della Commedia di Dante*, London: Pickering 1825.
- Frohberg, Regine: *Schmerz der Liebe*. Zweite, verbesserte Auflage, Wien: Anton Pichler 1815.
- Gay, Sophie: *Laure d'Estell*. Paris: Michel Lévy frères 1864.
- Genlis, Stéphanie Félicité de: *Adèle et Théodore, ou Lettres sur l'éducation*. Paris: Lambert & Baudouin 1782, 3 Bd.
- Genlis, Stéphanie Félicité de: *De l'influence des femmes sur la littérature française, comme protectrices des lettres et comme auteurs; ou précis de l'histoire des femmes françaises les plus célèbres*. Paris: Maradan 1811.
- Genlis, Stéphanie Félicité de: *Mademoiselle de La Fayette*. Paris: Maradan 1815, 2 Bd.
- Genlis, Stéphanie Félicité de: *Palmyre et Flaminie, ou le secret*. Paris: Maradan 1821, 2 Bd.
- Genlis, Stéphanie Félicité de: *Mémoires inédits de Madame la comtesse de Genlis, sur le dix-huitième siècle et la Révolution Française depuis 1756 jusqu'à nos jours*. Paris: Ladvocat 1825, 10 Bd.
- Genlis, Stéphanie Félicité de: *Mademoiselle de Clermont*. Paris: Gallimard 2021.
- Goethe, Johann Wolfgang: *Die Leiden des jungen Werthers*. Stuttgart: Philipp Reclam 1975.
- Goethe, Johann Wolfgang von: »Über den sogenannten Dilettantismus oder die praktische Liebhaberey in den Künsten«, in: *Goethe's Werke*. Vollständige Ausgabe, Stuttgart/Tübingen: Cotta'sche Buchhandlung 1833/43, S. 255–285.
- Goethe, Johann Wolfgang: *Wilhelm Meisters Lehrjahre*. Herausgegeben von Ehrhard Bahr, Stuttgart: Reclam 1982.
- Hegel, Georg Wilhelm Friedrich: *Vorlesungen über die Ästhetik III*. Werke in zwanzig Bänden, Band 15, Theorie Werkausgabe Suhrkamp, Frankfurt am Main: Suhrkamp 1970.

- Hippel, Theodor Gottlieb von: *Über die bürgerliche Verbesserung der Weiber*. Berlin: In der Vossischen Buchhandlung 1792.
- Holst, Amalia: *Ueber die Bestimmung des Weibes zur höhern Geistesbildung*. Berlin: Heinrich Frölich 1802.
- Huber, Therese: *Luise, ein Beitrag zur Geschichte der Konvenienz*. Leipzig: in der Peter Philipp Wolfischen Buchhandlung 1796.
- Hugo, Victor: *Les Misérables*. Édition établie par Henri Scepi, avec la collaboration de Dominique Moncond'huy, Paris: Gallimard 2018.
- Krüdener, Barbara Juliane de: *Valérie*. Publiée par D. Jouaust, d'après l'édition originale, Paris: Libraire des Bibliophiles 1884.
- Laclos, Choderlos de: *Œuvres complètes*. Texte établi, présenté et annoté par Laurent Versini, Paris: Gallimard 1979.
- Lafayette, Marie-Madeleine Pioche de La Vergne: *Œuvres complètes*. Édition établie, annotée par Camille Esmein-Sarrazin, Paris: Gallimard 2014.
- Lamartine, Alphonse de: *Les confidences*. Paris: Perrotin 1849.
- Lessing, Gotthold Ephraim: »Vorrede«, in: *Des Herrn Jakob Thomsons Sämtliche Trauerspiele. Gesammelte Werke*, herausgegeben von Paul Rilla, Berlin: Aufbau Verlag 1955, S. 699–705.
- Ludewig, Karoline: *Louise, oder die unseligen Folgen des Leichtsinns*. Eine Geschichte, einfach und wahr, mit einer Vorrede von August von Kotzebue, Wien: Ignaz Klang 1843, 2 Bd.
- Menzel, Wolfgang: *Die deutsche Literatur*. Stuttgart: Gebrüder Franckh 1828, 2 Bd.
- Mereau, Sophie: *Das Blütenalter der Empfindung. Amanda und Eduard*. Herausgegeben und kommentiert von Katharina von Hammerstein, München: Deutscher Taschenbuchverlag 1996a.
- Mereau, Sophie: *Marie*, in: *Ein Glück, das keine Wirklichkeit umspannt: Gedichte und Erzählungen*. Herausgegeben und kommentiert von Katharina von Hammerstein, München: Deutscher Taschenbuchverlag 1996b.
- Mereau, Sophie: *Wie seh'n' ich mich hinaus in die freie Welt: Tagebuch, Betrachtungen und vermischte Prosa*. Herausgegeben und kommentiert von Katharina von Hammerstein, München: Deutscher Taschenbuchverlag 1996c.
- Motte Fouqué, Caroline de la: *Edmunds Wege und Irrwege*. Leipzig: Gerhard Fleischer der Jüngere 1815, 3 Bd.
- Müller, Johann Georg Christoph: *Literarische Beyträge zu einer nützlichen Bücherkunde für gebildete Frauenzimmer*. Nürnberg: Riegel und Wiefner 1823.
- Pockels, Carl Friedrich: »Empfindsamkeit«, in: *Fragmente zur Kenntniß und Belehrung des menschlichen Herzens*, erste Sammlung, Hannover: Schmidtsche Buchhandlung 1788, S. 130–139.
- Pockels, Carl Friedrich: *Versuch einer Charakteristik des weiblichen Geschlechts*. Ein Sittemgemälde des Menschen, des Zeitalters und des geselligen Lebens, neue verbesserte und vermehrte Auflage, Hannover: Ritschersche Buchhandlung 1806, 4. Bd.
- Prévost d'Exiles, Antoine: *Histoire du chevalier des Grieux et de Manon Lescaut*. In: *Romanciers du XVIIIe siècle I*. Textes établis, préfacés et annotés par Étiemble, Paris: Gallimard 1987.
- Racine, Jean: *Œuvres complètes I*. Présentation, notes et commentaires par Raymond Picard, Paris: Gallimard 1950.

- Raumer, Karl von: *Erziehung der Mädchen*. Stuttgart: Verlag von Samuel Gottlieb Liesching 1853.
- Rousseau, Jean-Jacques: *Œuvres complètes I. Les Confessions. Autres textes autobiographiques*. Édition publiée sous la direction de Bernard Gagnebin et Marcel Raymond avec, pour ce volume, la collaboration de Robert Osmont, Paris: Gallimard 1959.
- Rousseau, Jean-Jacques: *Œuvres complètes II. La Nouvelle Héloïse – Théâtre – Poésies – Essais littéraires*. Édition publiée sous la direction de Bernard Gagnebin et Marcel Raymond, Paris: Gallimard 1964.
- Rousseau, Jean-Jacques: *Œuvres complètes IV. Émile – Éducation – Morale – Botanique*. Édition publiée sous la direction de Bernard Gagnebin et Marcel Raymond, Paris: Gallimard 1969.
- Saint-Pierre, Bernardin de: *Œuvres complètes III. Études de la nature et textes périphériques*. Sous la direction de Jean-Michel Racault, Paris: Classiques Garnier 2019.
- Sand, George: *Histoire de ma vie*. Œuvres autobiographiques, Paris: Gallimard 1971, 2 Bd.
- Schiller, Friedrich: *Über naive und sentimentalische Dichtung*. Stuttgart: Reclam 2002.
- Schopenhauer, Johanna: *Gabriele*, in: *Sämmtliche Schriften*. Leipzig: Brockhaus/Frankfurt a.M.: J.D. Sauerländer 1834, Bd. 7–9.
- Senancour, Étienne Pivert de: *Rêveries sur la nature primitive de l'homme*. Édition critique J. Merlant, Bd. 1, Paris: E. Cornély 1910.
- Souza, Adélaïde de: *Adèle de Sénange, ou lettres de Lord Sydenham*. London: Debrett, Hookham, Edwards, De Boeffe 1794, 2 Bd.
- Souza, Adélaïde de: *Émilie et Alphonse, ou le danger de se livrer à ses premières impressions*. Paris: Charles Pougens 1799, 3 Bd.
- Souza, Adélaïde de: *Œuvres complètes de Madame de Souza*. Revues, corrigées, augmentées, imprimées sous les yeux de l'auteur, et ornées de gravures, Band 1: *Adèle de Sénange*. Paris: Alexis Eymery 1821.
- Souza, Adélaïde de: *Œuvres complètes de Madame de Souza*. Revues, corrigées, augmentées, imprimées sous les yeux de l'auteur, et ornées de gravures, Band 5: *Émilie et Alphonse*. Paris: Alexis Eymery 1822.
- Staël, Germaine de: *Zulma*. Fragment d'un ouvrage, London: n.a. 1794.
- Staël, Germaine de: *De l'Allemagne*. Chronologie et introduction par Simone Balayé, Paris: Garnier Flammarion 1968, 2 Bd.
- Staël, Germaine de: *De l'influence des passions, suivi de Réflexions sur le suicide*. Préface de Chantal Thomas, Paris: Payot & Rivages 2000.
- Staël, Germaine de: *Œuvres*. Édition établie par Catriona Seth, avec la collaboration de Valérie Cossy, Paris: Gallimard 2017.
- Stendhal: *Œuvres romanesques complètes I*. Préface de Philippe Berthier, édition établie par Yves Ansel et Philippe Berthier, Paris: Gallimard 2005.
- Taine, Hippolyte: *Les origines de la France contemporaine*. L'Ancien Régime, Paris: Hachette 1902, 12 Bd.
- Tarnow, Fanny: *Natalie, ein Beitrag zur Geschichte des weiblichen Herzens*. Berlin: Julius Eduard Hitzig 1811.
- Tencin, Claudine-Alexandrine Guérin de: *Mémoires du comte de Comminge*. Préface de Chantal Thomas, Paris: Mercure de France 1996.
- Urfé, Honoré de: *L'Astrée*. Première partie. Édition critique établie sous la direction de Delphine Denis, Paris: Champion 2011.

- Wobeser, Karoline von: *Elisa, oder das Weib wie es seyn sollte*. Vierte verbesserte Auflage, Leipzig: Heinrich Gräff 1799.
- Wollstonecraft, Mary: *A Vindication of the Rights of Woman; with Strictures on political and moral subjects*. Third Edition, London: J. Johnson 1796.
- Wolzogen, Karoline von: *Agnes von Lilien*. Herausgegeben von Thomas Anz, Marburg: Verlag LiteraturWissenschaft 2005.
- Zola, Émile: *Le roman expérimental*. Chronologie et préface par Aimé Guedj, Paris: Flammarion 1971.

Sekundärliteratur

- Adelson, Robert/Letzter, Jacqueline: »La harpe virile: Mme de Genlis et la carrière manquée de Casimir Baecker«, in: Bessire, François/Reid, Martine (Hrsg.): *Madame de Genlis – Littérature et éducation*. Mont-Saint-Aignan: Publications des Universités de Rouen et du Havre 2008, S. 131–145.
- Allerdissen, Rolf: »Der empfindsame Roman des 18. Jahrhunderts«, in: Koopmann, Helmut (Hrsg.): *Handbuch des deutschen Romans*. Düsseldorf: Pädagogischer Verlag Schwann-Bagel 1983, S. 184–203.
- Alliston, April: *Virtue's faults: correspondences in eighteenth-century British and French women's fiction*. Stanford: Stanford University Press 1996.
- Allison, Jenene J.: *Revealing Difference – The Fiction of Isabelle de Charrière*. Cranbury: Associated University Presses 1995.
- Allrath, Gaby/Surkamp, Carola: »Erzählerische Vermittlung, unzuverlässiges Erzählen, Multiperspektivität und Bewusstseinsdarstellung«, in: Nünning, Vera/Nünning, Ansgar (Hrsg.): *Erzähltextanalyse und Gender Studies*. Stuttgart/Weimar: Metzler 2004, S. 143–179.
- Amalfitano, Paolo/Fiorentino, Francesco/Merlino, Giuseppe: »Introduzione«, in: Amalfitano, Paolo/Fiorentino, Francesco/Merlino, Giuseppe (Hrsg.): *Il romanzo sentimentale (1740–1814)*. Edizione studio tesi, Pordenone 1990, S. ix–xxiv.
- Amelio, Rita de: *Colodi e di Genlis: due scrittori per l'infanzia*. Bari: Levante 1991.
- Amelung, Heinz (Hrsg.): *Briefwechsel zwischen Clemens Brentano und Sophie Mereau*. In zwei Bänden, Leipzig: Insel Verlag 1908.
- Anz, Thomas: »Nachwort«, in: *Agnes von Lilien*. Marburg: Verlag LiteraturWissenschaft 2005, S. 279–289.
- Arland, Marcel: »Introduction« [1958], in: Constant, Benjamin: *Adolphe*. Suivi de *Le Cahier rouge et Cécile*. Édition établie et annotée par Alfred Roulin, Paris: Gallimard 2005, S. 7–23.
- Arnold, Antje: *Rhetorik der Empfindsamkeit*. Unterhaltungskunst im 17. und 18. Jahrhundert, Berlin/Boston: Walter de Gruyter 2012.
- Astbury, Katherine: »Translating the Revolution: Therese Huber and Isabelle de Charrière's *Lettres trouvées dans des porte-feuilles [sic] d'émigrés*«, in: Dow, Gillian E. (Hrsg.): *Translators, Interpreters, Mediators. Women Writers 1700–1900*. Bern: Peter Lang 2007, S. 99–110.

- Astbury, Katherine: »Du gothique anglais au gothique français: le roman noir et la Révolution française«, in: Seth, Catriona (Hrsg.): *Imaginaires gothiques: aux sources du roman noir français*. Paris: Desjonquères 2010, S. 131–146.
- Astbury, Katherine: »The Transnational Dimensions of the Emigré Novel during the French Revolution«, in: *Eighteenth-Century Fiction*, 23/4, 2011, S. 801–832.
- Auerbach, Erich: *Mimesis*. Dargestellte Wirklichkeit in der abendländischen Literatur, 11. Auflage, Tübingen: Narr Francke Attempo Verlag 2015.
- Augart, Julia: *Eine romantische Liebe in Briefen: zur Liebeskonzeption im Briefwechsel von Sophie Mereau und Clemens Brentano*. Würzburg: Königshausen & Neumann 2006.
- Baader, Renate: *Dames de lettres – Autorinnen des präziösen, hocharistokratischen und ›modernen‹ Salons (1649–1698): Mlle de Scudéry, Mlle de Montpensier, Mme d'Aulnoy*. Stuttgart: Metzler 1986.
- Baader, Renate: »Die Frauen in der Französischen Revolution«, in: Krauß, Henning (Hrsg.): *Literatur der Französischen Revolution*. Stuttgart: Metzler 1988a, S. 210–227.
- Baader, Renate: »Zwischen Tridentinum und Aufklärung: Theorie und Wirklichkeit der Mädchenerziehung und weiblichen Bildung im Frankreich des Ancien Régime«, in: Baader, Renate (Hrsg.): *Das Frauenbild im literarischen Frankreich vom Mittelalter bis zur Gegenwart*. Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft 1988b, S. 116–162.
- Baader, Renate: »Lanson und die bürgerliche Vernunft: Frauen im Kanon der französischen Literatur«, in: Krauß, Henning (Hrsg.): *Cahiers d'histoire des littératures romanes / Romanistische Zeitschrift für Literaturgeschichte* Bd. 18, Heidelberg: Winter 1994, S. 202–218.
- Baasner, Frank: *Der Begriff ›sensibilité‹ im 18. Jahrhundert*. Aufstieg und Niedergang eines Ideals, Heidelberg: Winter 1988.
- Baioni, Giuliano: »Erotismo e malinconia. Considerazioni sul Werther«, in: Amalfitano, Paolo/Fiorentino, Francesco/Merlino, Giuseppe: *Il romanzo sentimentale (1740–1814)*. Edizione studio tesi, Pordenone 1990, S. 125–138.
- Bakhtine, Mikhaïl: *Esthétique et théorie du roman*. Traduit du russe par Daria Olivier, Paris: Gallimard 1978.
- Balayé, Simone: »Delphine de Madame de Staël et la presse sous le Consulat«, in: *Romantisme* n°51, 1986, S. 39–48.
- Banki, Luisa/Wittler, Kathrin: »Historische Praktiken der Lektüre in geschlechtertheoretischer Perspektive. Zur Einführung«, in: Banki, Luisa/Wittler, Kathrin (Hrsg.): *Lektüre und Geschlecht im 18. Jahrhundert*. Zur Situativität des Lesens zwischen Einsamkeit und Geselligkeit, Göttingen: Wallstein Verlag 2020, S. 7–28.
- Barnstorff, Johannes: *Youngs Nachtgedanken und ihr Einfluss auf die deutsche Literatur*. Bamberg: Buchner 1895.
- Barthélemy, Jacques G.: *Stéphanie Félicité, comtesse de Genlis*. Paris: Société des Écrivains 2005.
- Barthes, Roland: *S/Z*. Paris: Seuil 1970.
- Barthes, Roland: *Fragments d'un discours amoureux*. Paris: Seuil 1977.
- Barthes, Roland: *Le Bruissement de la langue*. Essais critiques IV, Paris: Seuil 1984.
- Bartolo, Julia Di: *Selbstbestimmtes Leben um 1800*. Sophie Mereau, Johanna Schopenhauer und Henriette von Egloffstein in Weimar-Jena, Heidelberg: Winter 2008.
- Baudry, Marie: *Lectrices romanesques*. Représentations et théorie de la lecture aux XIXe et XXe siècles, Paris: Classiques Garnier 2014.

- Beaujean, Marion: *Der Trivialroman in der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts: Die Ursprünge des modernen Unterhaltungsromans*. Bonn: Bouvier Verlag 1964.
- Beaujean, Marion: »Das Bild des Frauenzimmers im Roman des 18. Jahrhunderts«, in: Schulz, Günter (Hrsg.): *Wolfenbütteler Studien zur Aufklärung*, Band 3, Bremen: Jacobi 1976, S. 9–26.
- Beauvoir, Simone de: *Le Deuxième Sexe*. Paris: Gallimard 1976, 2 Bd.
- Becher, Ursula A. J.: »Lektürepräferenzen und Lesepraktiken von Frauen im 18. Jahrhundert«, in: *Aufklärung*, Bd. 6/N°1, Lesekulturen im 18. Jahrhundert 1992, S. 27–42.
- Becker-Cantarino, Barbara: »Geschlecht und Kanonbildung am Beispiel der ›Autorinnen der Romantik‹«, in: Caemmerer, Christine/Delabar, Walter/Schulz, Marion (Hrsg.): *Autorinnen in der Literaturgeschichte*. Konsequenzen der Frauenforschung für die Literaturgeschichtsschreibung und Literaturdokumentation, Osnabrück: Zeller 1999a, S. 11–27.
- Becker-Cantarino, Barbara: »Leben als Text. Briefe als Ausdrucks- und Verständigungsmittel in der Briefkultur und Literatur des 18. Jahrhunderts«, in: Gnüg, Hiltrud/Möhrmann, Renate (Hrsg.): *Frauen. Literatur. Geschichte: Schreibende Frauen von Mittelalter bis zur Gegenwart*. Zweite vollständig neu bearbeitete und erweiterte Auflage, Stuttgart: Metzler 1999b, S. 129–146.
- Becker-Cantarino, Barbara: *Schriftstellerinnen der Romantik: Epoche – Werke – Wirkung*. München: Beck 2000.
- Becker-Cantarino, Barbara: »Welch eine Wollust...!« Zu Sophie Mereaus Poetisierung weiblicher Sexualität«, in: Hammerstein, Katharina von/Horn, Katrin (Hrsg.): *Sophie Mereau – Verbindungslinien in Zeit und Raum*. Heidelberg: Winter 2008, S. 133–144.
- Bercegol, Fabienne: »Introduction«, in: Bercegol, Fabienne/Meter, Helmut (Hrsg.): *Métamorphoses du roman sentimental: XIX–XXI siècle*. Paris: Garnier 2015a, S. 7–17.
- Bercegol, Fabienne: »Le roman sentimental: Bilan et perspectives«, in: Bercegol, Fabienne/Meter, Helmut (Hrsg.): *Métamorphoses du roman sentimental: XIX–XXI siècle*. Paris: Garnier 2015b, S. 21–46.
- Bercegol, Fabienne: »Mme de Genlis: pour une fabrique féminine de l'histoire littéraire«, in: Bercegol, Fabienne/Genand, Stéphanie/Lotterie, Florence (Hrsg.): *Une ›période sans nom: Les années 1780–1820 et la fabrique de l'histoire littéraire*. Paris: Classiques Garnier 2016, S. 189–204.
- Bernsen, Michael: »Aufklärung und Mystik. Die Theologie Fénelons als Material von Mme de Genlis' Heiligenlegende *Histoire de la Duchesse de C...* und Diderots Legendenparodie *La Religieuse*«, in: Behrens, Rudolf/Figge, Udo. L.: *Entgrenzungen*. Studien zur Geschichte kultureller Grenzüberschreitungen, Festgabe des Romanischen Seminars der Ruhr-Universität Bochum für Karl Maurer zur Emeritierung im Juli 1991, Würzburg: Königshausen & Neumann 1992, S. 37–64.
- Bernsen, Michael: *Angst und Schrecken in der Erzählliteratur des französischen und englischen 18. Jahrhunderts*. Wege moderner Selbstbewahrung im Auflösungsprozess der theologisch-teleologischen Weltanschauung, München: Fink 1996.
- Bernsen, Michael: »Saint François, un héros sentimental de l'époque moderne, de Laurence Sterne à Julien Greene«, in: Bercegol, Fabienne/Meter, Helmut (Hrsg.): *Métamorphoses du roman sentimental: XIX–XXI siècle*. Paris: Garnier 2015, S. 47–64.
- Bertaut, Jules: *Madame de Genlis*. Paris: Grasset 1941.

- Bertrand-Jennings, Chantal: »Romantisme et exclusion des femmes«, in: Perron, Paul/Le Huenen, Roland/Vachon, Stéphane (Hrsg.): *Itinéraires du XIXe siècle, en hommage à Joseph Sablé*. Toronto: Centre d'Études Romantiques Joseph Sablé 1996, S. 25–41.
- Bertrand-Jennings, Chantal (Hrsg.): *Masculin / Féminin: Le XIXe siècle à l'épreuve du genre*. Toronto: Centre d'études du XIXe siècle, Joseph Sablé 1999.
- Bertrand-Jennings, Chantal: *D'un siècle l'autre: Romans de Claire de Duras*. Jaignes: La Chasse au Snark 2001.
- Bertrand-Jennings, Chantal: *Un autre mal du siècle*. Le romantisme des romancières 1800–1846. Toulouse: Presses Universitaires du Mirail 2005.
- Bizeul, Yves (Hrsg.): *Politische Mythen und Rituale in Deutschland, Frankreich und Polen*. Berlin: Ducker & Humblot 2000.
- Blumenberg, Hans: »Wirklichkeitsbegriff und Wirkungspotential des Mythos«, in: Fuhrmann, Manfred (Hrsg.): *Terror und Spiel*. Probleme der Mythenrezeption, München: Fink 1971, S. 11–66.
- Blumenberg, Hans: *Aspekte der Epochenschwelle: Cusaner und Nolaner*. Erweiterte und überarbeitete Neuausgabe von »Die Legitimität der Neuzeit«, vierter Teil, Frankfurt a.M.: Suhrkamp 1976.
- Blinn, Hansjürgen: »Das Weib wie es seyn sollte: Der weibliche Bildungs- und Entwicklungsroman um 1800«, in: Gnüg, Hiltrud/Möhrmann, Renate (Hrsg.): *Frauen. Literatur. Geschichte: Schreibende Frauen von Mittelalter bis zur Gegenwart*. Zweite vollständig neu bearbeitete und erweiterte Auflage, Stuttgart: Metzler 1999, S. 81–91.
- Böhmner, Ursula: »Konversation und Literatur: zur Rolle der Frau im französischen Salon des 18. Jahrhunderts«, in: Baader, Renate/Fricke, Dietmar (Hrsg.): *Die französische Autorin vom Mittelalter bis zur Gegenwart*. Wiesbaden: Akademische Verlagsgesellschaft Athenaion 1979, S. 109–129.
- Bohrer, Karl-Heinz: *Der romantische Brief*. Die Entstehung ästhetischer Subjektivität, München/Wien: Carl Hanser Verlag 1987.
- Booth, Wayne C.: *The Rhetoric of Fiction*. Second Edition, Chicago/London: University of Chicago Press 1983.
- Bourdieu, Pierre: *Les Règles de l'art: genèse et structure du champ littéraire*. Paris: Seuil 1992.
- Bremer, Bettina: »Über Sophie Mereau: Eine exemplarische Chronik des Umgangs mit Autorinnen des 18. Jahrhunderts«, in: *Athenäum – Jahrbuch der Friedrich Schlegel-Gesellschaft*. Heft 5, 1995, S. 389–423.
- Brewer, Cindy Patey: »An Allegorical Romance between the Beautiful and the Sublime: Raphael's *Sistine Madonna* and Nahl's Gravestone-Monument to Maria Langhans in the Context of Sophie Mereau's Novel *Amanda und Eduard*«, in: Hammerstein, Katharina/Horn, Katrin (Hrsg.): *Sophie Mereau – Verbindungslinien in Zeit und Raum*. Heidelberg: Winter 2008, S. 351–376.
- Britsch, Amédée: *Madame de Genlis d'après des manuscrits inédits*. Paris: La revue universelle 1926.
- Brogliè, Gabriel: *Madame de Genlis*. Paris: Perrin 1985.
- Brooks, Peter: *L'Imagination mélodramatique. Balzac, Henry James, le mélodrame et le mode de l'excès*. Traduit de l'anglais par Emmanuel Saussier et Myriam Faten Sfar, Paris: Classiques Garnier 2011.

- Brunetière, Ferdinand: *L'évolution des genres dans l'histoire de la littérature: Leçons professées à l'École Normale Supérieure* (1890–1892), sixième édition, Paris: Hachette 1914.
- Bürger, Christa: *Leben schreiben. Die Klassik, die Romantik und der Ort der Frauen*, Stuttgart: Metzler 1990.
- Bürger, Christa: *Exzess und Entsagung: Lebensgebärden von Caroline Schlegel-Schelling bis Simone de Beauvoir*. Göttingen: Wallstein 2016.
- Calas, Frédéric: *Le roman épistolaire*. Paris: Armand Colin 2007.
- Call, Michael: *Infertility and the novels of Sophie Cottin*. Newark: University of Delaware Press 2002.
- Candaux, Jean-Daniel/Jakubec, Doris (Hrsg.): *Une Européenne: Isabelle de Charrière en son siècle*. Actes du Colloque de Neuchâtel, 11.–13. novembre 1993, Neuchâtel: Attinger 1994.
- Caplan, Jay: *Framed Narratives: Diderot's genealogy of the beholder*. Manchester: Manchester University Press 1986.
- Carpenter, Kirsty: *The Novels of Mme de Souza in Social and Political perspective*. Oxford: Peter Lang 2007.
- Carpenter, Kirsty: »Introduction«, in: Souza, Adélaïde de: *Eugénie et Mathilde, ou Mémoires de la famille du Comte de Revel*. Herausgegeben von Kirsty Carpenter, London: The Modern Humanities Research Association 2014, S. 1–21.
- Cavallo, Guglielmo/Chartier, Roger: »Introduction«, in: Cavallo, Guglielmo/Chartier, Roger (Hrsg.): *Histoire de la lecture dans le monde occidental*. Paris: Seuil 2001, S. 7–49.
- Cazenobe, Colette: »Une préromantique méconnue, Madame Cottin«, in: *Travaux de littérature* 1988, Bd.1, S. 175–202.
- Cazenobe, Colette: »Entre Julie et Valentine: Claire d'Albe. La place de Mme Cottin dans l'histoire littéraire«, in: *L'histoire littéraire: ses méthodes et ses résultats. Mélanges offerts à Madeleine Bertaud*, réunis par Luc Fraisse, Genf: Droz 2001, S. 721–736.
- Chabut, Marie-Hélène: »La femme de lettres: Isabelle de Charrière écrivaine et lectrice des lumières«, in: Van Dijk, Suzan/Cossy, Valérie/Moser-Verrey, Monique/Vam Strien-Chardonneau, Madeleine (Hrsg.): *Belle de Zuylen/Isabelle de Charrière – Éducation, Création, Réception*. Amsterdam/New York: Rodopi 2006, S. 127–147.
- Charles, Shelly: »Le domaine des femmes: roman et écriture féminine dans la critique du tournant des Lumières«, in: Reid, Martine (Hrsg.): *Les femmes dans la critique et l'histoire littéraire*. Paris: Honoré Champion 2011, S. 85–100.
- Charles, Shelly: »Mme de Genlis et le dilemme du roman«, in: Bessire, François/Reid, Martine (Hrsg.): *Madame de Genlis – Littérature et éducation*. Mont-Saint-Aignan: Publications des Universités de Rouen et du Havre 2008, S. 149–168.
- Charles, Shelly: »Réécritures féminines du patrimoine romanesque au tournant des lumières«, in: Mariette-Clot, Catherine/Zanone, Damien (Hrsg.): *La tradition des romans de femmes, XVIII–XIXe siècles*. Paris: Honoré Champion 2012, S. 59–78.
- Citton, Yves: »L'économie du bon ménage. Chagrins domestiques et soucis éthiques autour d'Isabelle de Charrière«, in: Mariette-Clot, Catherine/Zanone, Damien (Hrsg.): *La tradition des romans de femmes, XVIII–XIXe siècles*. Paris: Honoré Champion 2012, S. 131–158.
- Cohen, Margaret: *The Sentimental Education of the Novel*. Princeton: Princeton University Press 1999.

- Constans, Ellen: »Roman sentimental, roman d'amour: amour...toujours...«, in: Constans, Ellen (Hrsg.): *Le roman sentimental*. Tome II, Actes du colloque des 14,15,16 mars 1989 à la Faculté des lettres de Limoges, Limoges: Pulim 1991, S. 21–33.
- Constans, Ellen: *Parlez-moi d'amour: le roman sentimental des romans grecs aux collections de l'an 2000*. Paris: PULIM 1999.
- Cossy, Valérie: »Préface«, in: Charrière, Isabelle de: *Sir Walter Finch et son fils William*. Suivi de »Lettre à Willem-René Van Tuyll Van Serooskerken«, édition de Valérie Cossy, Paris: Desjonquères 2000, S. 7–26.
- Cossy, Valérie: »Isabelle de Charrière and the universality of the French language: from cosmopolitanism to imperialism«, in: Van Dijk, Suzan/Cossy, Valérie/Moser-Verrey, Monique/Vam Strien-Chardonneau, Madeleine (Hrsg.): *Belle de Zuylen/Isabelle de Charrière – Éducation, Création, Réception*. Amsterdam/New York: Rodopi 2006a, S. 287–298.
- Cossy, Valérie: »Des romans pour un monde en mouvement. La Révolution et l'émigration dans l'œuvre d'Isabelle de Charrière«, in: *Annales Benjamin Constant*, n°30, 2006b, S. 155–178.
- Cossy, Valérie: *Isabelle de Charrière: écrire pour vivre autrement*. Lausanne: Presses Polytechniques et Universitaires Romandes 2012.
- Cossy, Valérie: »Défaire l'essence, inventer le genre: les abbés d'Isabelle de Charrière«, in: Maira, Daniele/Roulin, Jean-Marie (Hrsg.): *Masculinités en révolution de Rousseau à Balzac*. Saint-Étienne: Publications de l'Université de Saint-Étienne 2013, S. 187–203.
- Couïasnon, Marguerite de: *Femme auteur sous la Révolution: le réel secouru par la fiction. Isabelle de Charrière, Stéphanie de Genlis, Olympe de Gouges*. Mémoire de Master 2 de Lettres modernes, Université de Rennes 2 – Haute Bretagne, 2006.
- Couïasnon, Marguerite de: *Écrire de soi – Mme de Genlis et Isabelle de Charrière au miroir de la fiction*. Rennes: Presses Universitaires de Rennes 2013.
- Coudreuse, Anne: *Le goût des larmes au XVIIIe siècle*. Paris: Desjonquères 2013.
- Courtney, Cecil P.: *Isabelle de Charrière (Belle de Zuylen): a biography*. Oxford: Voltaire Foundation 1993.
- Courtney, Cecil P.: »Discovering Belle de Zuylen/Isabelle de Charrière«, in: Giroud, Vincent/ Whatley, Janet (Hrsg.): *Isabelle de Charrière – Proceedings of the International Conference held at Yale University in April 2002*, New Haven: Yale University Press 2004, S. 1–16.
- Coulet, Henri: *Le roman jusqu'à la Révolution*. Tome 1, Histoire du roman en France, Paris: Armand Colin 1967.
- Crugten-André, Valérie van: »Introduction«, in: Mortier, Roland/Hasquin, Hervé (Hrsg.): *Portraits de femmes: Études sur le XVIIIe siècle*. Brüssel: Éditions de l'université de Bruxelles 2000, S. 7–8.
- Dechant, Anja: *Harmonie stiftete unsere Liebe, Phantasie erhob sie zur Begeisterung und Vernunft heiligte sie mit dem Siegel der Wahrheit – Der Briefwechsel zwischen Sophie Mereau und Johann Heinrich Kipp*. Frankfurt a. M.: Peter Lang 1996.
- Deguisse, Alix S.: »Introduction«, in: Souza, Adélaïde de: *Adèle de Sénange*. Réimpression de l'édition de Paris 1821, Genf: Slatkine 1995, S. vii–xxvii.
- DeJean, Joan: *Tender Geographies: Women and the Origins of the Novel in France*. New York: Columbia University Press 1991.

- DeJean, Joan: »Le grand oubli: comment les dictionnaires et l'histoire littéraire modernes ont fait disparaître le statut littéraire féminin«, in: Reid, Martine (Hrsg.): *Les femmes dans la critique et l'histoire littéraire*. Paris: Honoré Champion 2011, S. 75–83.
- Del Lungo, Andrea/Louichon, Brigitte (Hrsg.): *La Littérature en bas-bleus*. Tome I, Romancières sous la Restauration et la monarchie de juillet (1815–1848), Paris: Classiques Garnier 2010.
- Del Lungo, Andrea/Louichon, Brigitte (Hrsg.): *La Littérature en bas-bleus*. Tome II, Romancières en France de 1848 à 1870, Paris: Classiques Garnier 2013.
- Delon, Michel: »Valeurs sensibles, valeurs libertines de l'énergie«, in: *Romantisme* n°46, 1984, S. 3–13.
- Delon, Michel: »Le roman du XVIIIe siècle«, in: Darmon, Jean-Charles/Delon, Michel (Hrsg.): *Histoire de la France littéraire*. Band 2: Classicismes XVII–XVIIIe siècle, Paris: PUF 2006, S. 682–700.
- Delon, Michel: »Le détail, le réel et le réalisme dans la perspective française«, in: Steward, Philip/Delon, Michel (Hrsg.): *Le Second Triomphe du roman du XVIIIe siècle*. Oxford: Voltaire Foundation 2009, S. 15–28.
- Delon, Michel: »Quarante ans de recherche sur un objet protéiforme«, in: Bercegol, Fabienne/Genand, Stéphanie/Lotterie, Florence (Hrsg.): *Une »période sans nom«: Les années 1780–1820 et la fabrique de l'histoire littéraire*. Paris: Classiques Garnier 2016, S. 37–49.
- Denby, David: *Sentimental narrative and the social order in France 1760–1820*. Cambridge: Cambridge University Press 1994.
- De Sanctis, Francesco: »Francesca da Rimini«, in: Romagnoli, Sergio (Hrsg.): *Lezioni e saggi su Dante*. Torino: Einaud 1967, S. 633–653.
- Deshayes, Olivier: *Le destin exceptionnel de Mme de Genlis (1746–1830): une éducatrice et femme de lettres en marge du pouvoir*. Paris: L'Harmattan 2014.
- Diaz, Brigitte: »Les femmes à l'école des lettres«, in: Planté, Christine (Hrsg.): *L'Épistolaire, un genre féminin?* Paris: Honoré Champion 1998, S. 133–152.
- Diaz, José-Louis: »Portrait de Sainte-Beuve en »meneur de spectres«, in: *Revue de l'histoire littéraire de la France*, n°99/2, 1999, S. 215–232.
- Diaz, José-Louis: »Sainte-Beuve Historien du premier romantisme«, in: Bercegol, Fabienne/Genand, Stéphanie/Lotterie, Florence (Hrsg.): *Une »période sans nom«: Les années 1780–1820 et la fabrique de l'histoire littéraire*. Paris: Classiques Garnier 2016, S. 243–271.
- Didier, Béatrice: *Le XVIIIe siècle III: 1778–1820*. Collection *Littérature française*, Paris: Arthaud 1976.
- Didier, Béatrice: »Préface«, in: Félicité de Genlis: *Mademoiselle de Clermont*. Paris: Régine Desforges 1977, S. 7–33.
- Didier, Béatrice: *L'écriture femme*. Deuxième édition, Paris: PUF [1981] 1991.
- Dijk, Suzan van: »La lecture féminine: les correspondantes d'Isabelle de Charrière comme témoins«, in: Steward, Philip/Delon, Michel (Hrsg.): *Le Second Triomphe du roman du XVIIIe siècle*. Oxford: Voltaire Foundation 2009, S. 85–104.
- Dorschel, Andreas: »Sentimentalität: Über eine Kategorie ästhetischer und moralischer Abwertung«, in: Schrader, Wiebke/Goedert, Georges/Scherbel, Martina (Hrsg.): *Perspektiven der Philosophie, Neues Jahrbuch*. Amsterdam/New York: Rodopi 2005, S. 11–21.

- Dubois, Pierre H./ Dubois-De Bruyn, Simone: *Zonder vaandel: Belle van Zuylen 1740–1805, een biografie*. Amsterdam: Van Oorschot 1993.
- Duby, Georges: *Dames du XIIe siècle*. Paris: Gallimard 1996.
- Duchêne, Roger: »Genre masculin, pratique féminine«, in: Planté, Christine (Hrsg.): *L'Épistolaire, un genre féminin?* Paris: Honoré Champion 1998, S. 27–49.
- Duden, Barbara: »Das schöne Eigentum. Zur Herausbildung des bürgerlichen Frauenbildes an der Wende vom 18. zum 19. Jahrhundert«, in: *Kursbuch* 47, 1977, S. 125–140.
- Eagleton, Mary: »Genre and Gender«, in: Duff, David (Hrsg.): *Modern Genre Theory*. London: Routledge 2000, S. 266–278.
- Elias, Norbert: *Kitschstil und Kitschzeitalter*. Münster: LIT 2004.
- Elias, Norbert: *Die höfische Gesellschaft*. Untersuchungen zur Soziologie des Königtums und der höfischen Aristokratie. 9. Auflage, Frankfurt a.M.: Suhrkamp 1999.
- Engler, Winfried: *Geschichte des französischen Romans: von den Anfängen bis Marcel Proust*. Stuttgart: Kröner 1982.
- Erämetsä, Erik: *A Study of the Word ›sentimental‹ and of other linguistic characteristics of 18th century sentimentalism in England*. Helsinki: Helsingin Liikekirjapaino 1951.
- Eudeville, Jean de: *Le mariage de Belle de Zuylen*. Brüssel: Schuré 1962.
- Fauchier-Delavigne, Marcelle: *Belle et Benjamin*. Paris: La Palatine 1964.
- Fauchery, Pierre: *La destinée féminine dans le roman européen du 18e siècle (1713–1807)*. Essai de gynécomythie romanesque, Paris: Armand Colin 1972.
- Fayolle, Roger: »Quand? où? et pourquoi la notion de préromantisme est-elle apparue?«, in: Viallaneix, Paul (Hrsg.): *Le préromantisme: hypothèque ou hypothèse?* Actes du colloque organisé à Clermont-Ferrand les 29 et 30 juin 1972, Paris: Klincksieck 1975, S. 38–56.
- Fetting, Friederike: *Ich fand in mir eine Welt*. Eine sozial- und literaturgeschichtliche Untersuchung zur deutschen Romanschriftstellerin um 1800: Charlotte von Kalb, Caroline von Wolzogen, Sophie Mereau-Brentano, Johanna Schopenhauer, München: Fink 1992.
- Fleischmann, Uta: *Zwischen Aufbruch und Anpassung: Untersuchungen zu Werk und Leben der Sophie Mereau*. Frankfurt a.M.: P. Lang 1989.
- Flessau, Kurt-Ingo: *Der moralische Roman: Studien zur gesellschaftskritischen Trivialliteratur der Goethezeit*. Köln/Weimar/Wien: Böhlau 1968.
- Fontius, Martin: »Sensibilität – Empfindsamkeit – Sentimentalität«, in: Barck, Karlheinz/ Fontius, Martin/Schlenstedt, Dieter/Steinwachs, Burkhard/Wolfzettel, Friedrich (Hrsg.): *Grundbegriffe der Ästhetik*. Stuttgart/Weimar: Metzler 2003, S. 487–508.
- Foster, James R.: »The Abbé Prevost and the English Novel«, in: *PMLA*, Juni 1927, N°2, S. 443–464.
- Fraisse, Geneviève: *La Muse de la Raison*. Paris: Alinéa 1989.
- Frantz, Pierre: *L'esthétique du tableau dans le théâtre du XVIIIe siècle*. Paris: PUF 1998.
- French, Loreley: »Charlotte von Ahlefeld« in: Freyer, Stefanie/Horn, Katrin/Grochowina, Nicole (Hrsg.): *FrauenGestalten: Weimar-Jena um 1800*. Zweite, überarbeitete Auflage, Heidelberg: Winter 2009, S. 36–41.
- Friedrich, Hugo: *Drei Klassiker des französischen Romans: Stendhal, Balzac, Flaubert*. Frankfurt a.M.: Klostermann 1980.
- Friedrichs, Elisabeth: *Die deutschsprachigen Schriftstellerinnen des 18. und 19. Jahrhunderts: Ein Lexikon*. Stuttgart: Metzler 1981.

- Frijhoff, Willem: »French language or French manners? Belle de Zuylen and the love-hate relationship between the Netherlands and the French-speaking world«, in: Van Dijk, Suzan/Cossy, Valérie/Moser-Verrey, Monique/Vam Strien-Chardonneau, Madeleine (Hrsg.): *Belle de Zuylen/Isabelle de Charrière – Éducation, Création, Réception*. Amsterdam/New York: Rodopi 2006, S. 137–259.
- Frömmer, Judith: *Vaterfiktionen – Empfindsamkeit und Patriarchat in der Literatur der Aufklärung*. München: Wilhelm Fink 2008.
- Frye, Northrop: *Anatomy of Criticism: Four Essays* [1957]. With a Foreword by Harold Bloom, fifteenth printing, with a new Foreword, Princeton: Princeton University Press 2000.
- Gaillard, Françoise: »Le préromantisme constitue-t-il une période? Ou quelques réflexions sur la notion de préromantisme«, in: Viallaneix, Paul (Hrsg.): *Le préromantisme: hypothèque ou hypothèse?* Actes du colloque organisé à Clermont-Ferrand les 29 et 30 juin 1972, Paris: Klincksieck 1975, S. 57–72.
- Gallas, Helga: »Ehe als Instrument des Masochismus oder ›Glückseligkeits-Triangel‹ als Aufrechterhaltung des Begehrens? Zur Trennung von Liebe und Sexualität im deutschen Frauenroman des 18. Jahrhunderts«, in: Gallas, Helga/Heuser, Magdalene (Hrsg.): *Untersuchungen zum Roman von Frauen um 1800*. Tübingen: Niemeyer 1990, S. 66–75.
- Gaulmier, Jean: »Sophie et ses malheurs ou le Romantisme du pathétique«, in: *Romantisme* 1971/3, S. 3–16.
- Genette, Gérard: *Figures III*. Paris: Seuil 1972.
- Genette, Gérard: *Palimpsestes. La littérature au second degré*, Paris: Seuil 1982.
- Gengembre, Gérard: »Postface«, in: Félicité de Genlis: *Mademoiselle de Clermont*/Claire de Duras: *Édouard*. Paris: Éditions Autrement 1994, S. 155–162.
- Gerig, Maya: *Jenseits von Tugend und Empfindsamkeit. Gesellschaftspolitik im Frauenroman um 1800*, Köln/Weimar/Wien: Böhlau 2008.
- Gersdorff, Dagmar von (Hrsg.): *Lebe der Liebe und liebe das Leben – der Briefwechsel von Clemens Brentano und Sophie Mereau*. Frankfurt a.M.: Insel Verlag 1981.
- Gersdorff, Dagmar von: *Dich zu lieben kann ich nicht verlernen. Das Leben der Sophie Brentano-Mereau*, Frankfurt a.M.: Insel Verlag 1984.
- Geyer, Paul: »Literaturgeschichte als Gründungsmythos einer Europäischen Kulturgeschichte der Zukunft«, in: Ernst, Anja/Geyer, Paul (Hrsg.): *Die Romantik: ein Gründungsmythos der Europäischen Moderne*. Bonn: Vandenhoeck & Ruprecht 2010, S. 35–52.
- Giacchetti, Claudine: »Créer sa fille, créer sa mère: Sophie Gay et Delphine de Girardin«, in: *Filiations* 2014/3 online. URL: <http://preo.u-bourgogne.fr/filiations/index.php?id=124>. [22.04.2020].
- Gigli, Donatella: »Die goldne Welt der Täuschung: Traum und Wirklichkeit in Karoline von Wolzogens Roman *Agnes von Lilien*«, in: Gallas, Helga/Heuser, Magdalene (Hrsg.): *Untersuchungen zum Roman von Frauen um 1800*. Tübingen: Niemeyer 1990, S. 160–171.
- Gilot, Michel/Sgard, Jean: »La vie intérieure et les mots«, in: Viallaneix, Paul (Hrsg.): *Le préromantisme: hypothèque ou hypothèse?* Actes du colloque organisé à Clermont-Ferrand les 29 et 30 juin 1972, Paris: Klincksieck 1975, S. 509–528.

- Giuriato, Davide: »Zärtliche Liebe und Affektpolitik im Zeitalter der Empfindsamkeit«, in: Koppensfeld, Martin von/Zumbusch, Cornelia (Hrsg.): *Handbuch Literatur und Emotionen*. Berlin: De Gruyter 2016, S. 329–342.
- Godet, Philippe: *Madame de Charrière et ses amis, d'après de nombreux documents inédits (1740–1805) avec portraits, vues, autographes etc.* Genf: A. Julien 1906.
- Goldin, Jeanne: »Femme-auteur et réflexivité: Madame de Genlis«, dans: *Masculin/Féminin: Le XIXe Siècle à l'épreuve du genre*. Toronto: Centre d'études du XIXe siècle Joseph Sablé 1999, S. 41–71.
- Golz, Jochen: *Caroline von Wolzogen 1763–1847*. Marbach: Deutsche Schiller Gesellschaft 1998.
- Götze, Alfred: »Unveröffentlichtes aus dem Briefwechsel der Frau von Staël«, in: *Zeitschrift für französische Sprache und Literatur*, Bd. 78/3 1968, S. 193–228.
- Goubier-Robert, Geneviève: »Sophie Ristaud-Cottin. Un *Sturm und Drang* à la française?«, in: Mortier, Roland/Hasquin, Hervé (Hrsg.): *Portraits de femmes. Études sur le XVIII^e siècle XXVIII*, Brüssel: Éditions de l'université de Bruxelles 2000, S. 53–60.
- Gregorio Cirillo, Valeria de: *Pratique et passion de l'écriture: saggi su Madame de Genlis*. Napoli: L'orientale 2003.
- Greimas, Algirdas Julien: *Strukturelle Semantik: Methodologische Untersuchungen*. Autorisierte Übersetzung aus dem Französischen von Jens Ihwe, Braunschweig: Vieweg & Sohn 1971.
- Greiner, Martin: *Die Entstehung der modernen Unterhaltungsliteratur*. Studien zum Trivialroman des 18. Jahrhunderts, Reinbek bei Hamburg: Rowohlt 1964.
- Gutenberg, Andrea: »Handlung, Plot und Plotmuster«, in: Nünning, Vera/Nünning, Ansgar (Hrsg.): *Erzähltextanalyse und Gender Studies*. Stuttgart/Weimar: Metzler 2004, S. 98–121.
- Habermas, Jürgen: *Strukturwandel der Öffentlichkeit*. Untersuchungen zu einer Kategorie der bürgerlichen Gesellschaft, 2. durchgesehene Auflage, Neuwied am Rhein/Berlin: Luchterhand 1965.
- Habermas, Rebekka: »Rituale des Gefühls. Die Frömmigkeit des protestantischen Bürgertums«, in: Hettling, Manfred/Hoffmann, Stefan-Ludwig (Hrsg.): *Der bürgerliche Wertehimmel*. Innenansichten des 19. Jahrhunderts, Göttingen: Vandenhoeck und Ruprecht 2000, S. 169–191.
- Halperin, Natalie: *Die deutschen Schriftstellerinnen in der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts: Versuch einer soziologischen Analyse*. Quakenbrück: Handelsdruckerei Trute 1935.
- Hammerstein, Katharina von: *Sophie Mereau-Brentano: Freiheit – Liebe – Weiblichkeit*. Trikolore sozialer und individueller Selbstbestimmung um 1800, Heidelberg: Winter 1994.
- Hammerstein, Katharina von: »In Freiheit der Liebe und dem Glück zu leben – Ein Nachwort zu Sophie Mereaus Romanen«, in: Mereau, Sophie: *Das Blütenalter der Empfindung. Amanda und Eduard*. Herausgegeben und kommentiert von Katharina von Hammerstein, München: Deutscher Taschenbuchverlag 1996, S. 263–286.
- Hammerstein, Katharina von: »Eine Erndte will ich haben...« Schreiben als Beruf(ung) – Sophie Mereau-Brentano (1770–1806)«, in: Tebben, Karin (Hrsg.): *Beruf: Schriftstellerin*. Schreibende Frauen im 18. und 19. Jahrhundert, Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht 1998, S. 132–159.

- Hang, Adelheid: *Sophie Mereau in ihren Beziehungen zur Romantik*. München: Salesian 1934.
- Hannemann, Britta: *Weltliteratur für Bürgertöchter*. Die Übersetzerin Sophie Mereau-Brentano, Göttingen: Wallstein Verlag 2005.
- Harmand, Jean: *Mme de Genlis, sa vie intime et politique (1746–1830)*. Paris: Perrin 1912.
- Harms, Viktoria: »Sympathy for a Villain? Suffering Men and Angelic Women in the Novels of Caroline Auguste Fischer (1764–1842)«, in: *Women in German Yearbook*, Bd. 29, 2013, S. 41–66.
- Heinich, Nathalie: *États de Femme. L'identité féminine dans la fiction occidentale*, Paris: Gallimard 1996.
- Heinze, Diethart: »Johann Martin Millers *Siegrwart. Eine Klostergeschichte*. Der ›Trivialroman‹ und seine Leser«, in: *Zeitschrift für Germanistik*. Neue Folge, Bd. 2, n°1, 1992, S. 51–62.
- Hesse, Carla: *Publishing and Cultural Politics in Revolutionary Paris, 1789–1810*. Berkeley; Los Angeles: University of California Press 1991.
- Hesse, Carla: *The Other Enlightenment. How French Women Became Modern*, Princeton: Princeton University Press 2001.
- Heuser, Magdalene: »Ich wollte dieß und das von meinem Buche sagen, und gerieth in ein Vernünfteln.« Poetologische Reflexionen in Romanvorreden«, in: Gallas, Helga/Heuser, Magdalene (Hrsg.): *Untersuchungen zum Roman von Frauen um 1800*. Tübingen: Niemeyer 1990, S. 52–65.
- Heydebrand, Renate von/Winko, Simone: »Geschlechterdifferenz und literarischer Kanon: Historische Beobachtungen und systematische Überlegungen«, in: *Internationales Archiv zur Sozialgeschichte der deutschen Literatur* 19, 1994/2, S. 96–172.
- Hicks, Éric/Moreau, Thérèse (Hrsg.): *Lettres d'Abélard et Héloïse*. Préface de Michel Zink, Introduction de Jean-Yves Tilliette, Paris: LGF 2007.
- Hilmes, Carola: »Namenlos: Über die Verfasserin von ›Gustavs Verirrungen‹«, in: *Goethezeitportal*, URL: http://www.goethezeitportal.de/db/wiss/fischer/hilmes_namenlos.pdf, [12.01.2019], S. 1–15. Erstpublikation in: Hohmeyer, Andrea/Rühl, Jasmin S./Wintermeyer, Ingo (Hrsg.): *Spurensuche in Sprach- und Geschichtslandschaften. Festschrift für Ernst Erich Metzner*. Münster: Lit Verlag 2003, S. 265–276.
- Hinde Stewart, Joan: *Gynographs: French Novels by Women of the late Eighteenth century*. Lincoln/London: University of Nebraska Press 1993.
- Hinde Stewart, Joan: »A man half her age: Isabelle de Charrière and Benjamin Constant«, in: Giroud, Vincent/ Whatley, Janet (Hrsg.): *Isabelle de Charrière – Proceedings of the International Conference held at Yale University in April 2002*, New Haven: Yale University Press 2004, S. 45–54.
- Hohendahl, Peter Uwe: *Der europäische Roman der Empfindsamkeit*. Wiesbaden: Athenaion 1977.
- Hook-Demarle, Marie-Claire: »Lire et écrire en Allemagne«, in: Fraisse, Geneviève/Perrot, Michelle (Hrsg.): *Histoire des femmes en occident: Le XIXe siècle*. Paris: Plon 1991, S. 175–203.
- Hoogenboom, Hilde: »Sentimental Novels and Pushkin: European Literary Markets and Russian Readers«, in: *Slavic Review*, Bd. 74, n°3, 2015, S. 553–574.

- Horn, Gisela: *Romantische Frauen: Caroline Michaelis-Böhmer-Schelling, Dorothea Mendelssohn-Veit-Schlegel, Sophie Schubart-Mereau-Brentano*. Rudolstadt: Hain Verlag 1996.
- Huet-Brichard, Marie-Catherine: »Malvina ou les limbes du présent: le pas de deux de Mme Cottin«, in: Bercegol, Fabienne/Klettke, Cornelia (Hrsg.): *Les femmes en mouvement – L'univers sentimental et intellectuel des romancières du début du XIXe siècle*. Berlin: Frank & Timme 2017, S. 31–48.
- Iappini, Roger: *Napoléon jour après jour. L'ascension: de la naissance au 18 brumaire*. Toulon: Les Presses du Midi 2014.
- Immer, Nikolas: »Liebe und Lebensungeschicklichkeit: Die Opposition von Phantasie und Wirklichkeit in Sophie Mereaus *Amanda und Eduard* und die zeitgenössische ›Eduard-Literatur‹«, in: Hammerstein, Katharina/Horn, Katrin (Hrsg.): *Sophie Mereau – Verbindungslinien in Zeit und Raum*. Heidelberg: Winter 2008, S. 181–195.
- Jacobi, Claudia: *Mythopoétiques dantesques – une étude intermédiaire sur la France, l'Espagne et l'Italie (1766–1897)*. Straßburg: Éditions de linguistique et de philologie 2021, [im Druck].
- Jäger, Georg: *Empfindsamkeit und Roman: Wortgeschichte, Theorie und Kritik im 18. und frühen 19. Jahrhundert*. Stuttgart: Kohlhammer 1969.
- Jaeger, Kathleen M.: *Male and Female Roles in the Eighteenth Century. The Challenge to Replacement and Displacement in the Novels of Isabelle de Charrière*, New York: Peter Lang 1994.
- Jaquier, Claire: *L'Erreur des désirs: Romans sensibles du XVIIIe siècle*. Lausanne: Payot 1998.
- Jaquier, Claire: »Introduction«, in: Jaquier, Claire (Hrsg.): *La Suisse sensible (1780–1830)*. Annales Benjamin Constant 25. Genf: Slatkine/Paris: Honoré Champion 2011, S. 13–19.
- Jaquier, Claire: »Isabelle de Charrière et la Révolution: temps de crise et sagesse du roman«, in: Mariette-Clot, Catherine/Zanone, Damien (Hrsg.): *La tradition des romans de femmes, XVIII–XIXe siècles*. Paris: Honoré Champion 2012, S. 159–178.
- Jaquier, Claire: »Introduction«, in: Charrière, Isabelle de: *Trois femmes*. Édition de Claire Jaquier, Neuchâtel: Infolio 2017, S. 5–20.
- Jauß, Hans Robert: *Literaturgeschichte als Provokation*. Frankfurt a.M.: Suhrkamp 1970.
- Jensen, Katharine Ann: *Writing Love: Letters, Women and the Novel in France 1605–1776*. Carbondale and Edwardsville: Southern Illinois University Press 1995.
- Jolles, André: *Einfache Formen*. Vierte, unveränderte Auflage, Tübingen: Max Niemeyer 1968.
- Jung, Carina: *Die pittoreske Landschaft in der europäischen Literatur der Romantik. Chateaubriand – Eichendorff – Manzoni*. Bonn: V&R unipress 2017.
- Kammler, Eva: *Zwischen Professionalisierung und Dilettantismus. Romane und ihre Autorinnen um 1800*, Opladen: Westdt. Verl. 1992.
- Karmarkar, Medha: *Madame de Charrière et la révolution des idées*. New York: Peter Lang 1996.
- Kerchove, Arnold de: *Une amie de Benjamin Constant: Belle de Charrière*. Paris: Éditions de la Nouvelle critique 1937.
- Kestner, Dana: *Zwischen Verstand und Gefühl: Romanheldinnen des 18. und 19. Jahrhunderts*. Berlin: De Gruyter 2013.

- Kiesel, Helmut: »Einleitung«, in: Briefe der Liselotte von der Pfalz. Frankfurt a.M.: Suhrkamp 1981, S. 3–21.
- Kilian, Eveline: »Zeitdarstellung«, in: Nünning, Vera/Nünning, Ansgar (Hrsg.): *Erzähltextanalyse und Gender Studies*. Stuttgart/Weimar: Metzler 2004, S. 72–97.
- Kittlmann, Jana: »(Brief-)Lektüren in Gärten«, in: Banki, Luisa/Wittler, Kathrin (Hrsg.): *Lektüre und Geschlecht im 18. Jahrhundert*. Zur Situativität des Lesens zwischen Einsamkeit und Geselligkeit. Göttingen: Wallstein Verlag 2020, S. 107–128.
- Klappert, Annina: »Bildung zu ›wahrer‹ Geselligkeit und die Pathetisierung der gebildeten Frau: Johanna Schopenhauers Roman *Gabriele*«, in: Hertrampf, Marina Ortrud (Hrsg.): *Femmes de Lettres*. Europäische Autorinnen des 17. und 18. Jahrhunderts, Berlin: Franck & Timme 2020, S. 377–404.
- Klettke-Mengel, Ingeborg: »*Agnès de Lilien* – une ›parenté admirable entre le génie de l'art et le génie de la vertu‹ – Le fil conducteur dans le programme esthético-éthique du roman de Caroline de Wolzogen«, in: Bercegol, Fabienne/Klettke, Cornelia (Hrsg.): *Les femmes en mouvement – L'univers sentimental et intellectuel des romancières du début du XIXe siècle*. Berlin: Franck & Timme 2017, S. 89–110.
- Kohler, Josef: »Sentiment und Sentimentalität«, in: Koch, Max (Hrsg.): *Zeitschrift für Litteraturgeschichte*, 9. Band, Weimar: Emil Felber 1896, S. 273–280.
- Koloch, Sabine: »Madeleine de Scudéry in Deutschland. Zur Genese eines literarischen Selbstbewusstseins bürgerlicher Autorinnen«, in: Kroll, Renate/Zimmermann, Margarete (Hrsg.): *Gender Studies in den romanischen Literaturen: Revisionen, Subversionen*. Band 1, Frankfurt a.M.: dipa-Verlag 1999, S. 213–254.
- Koloch, Sabine: »Vorüberlegungen und Nachträge zur philosophischen Bildung von Frauen im 18. Jahrhundert«, in: Koloch, Sabine (Hrsg.): *Frauen, Philosophie und Bildung im Zeitalter der Aufklärung*. Berlin: Trafo 2010, S. 9–33.
- Kontje, Todd: »Reassessing Sophie Mereau: The Case for ›Amanda und Eduard‹«, in: *Colloquia Germanica*, Bd. 24/4, 1991, S. 310–327.
- Kontje, Todd: »Passing for German: Politics and Patriarchy in Kleist, Körner, and Fischer«, in: *German Studies Review*, Bd. 22/1, 1999, S. 67–84.
- Kontje, Todd: »Sophie Mereau: Topographies of Freedom and Constraint«, in: Hammerstein, Katharina/Horn, Katrin (Hrsg.): *Sophie Mereau – Verbindungslinien in Zeit und Raum*. Heidelberg: Winter 2008, S. 99–116.
- Kord, Susanne: *Sich einen Namen machen*. Anonymität und weibliche Autorschaft 1700–1900, Stuttgart: Metzler 1996.
- Koschorke, Albrecht: »Alphabetisierung und Empfindsamkeit«, in: Schings, Hans-Jürgen (Hrsg.): *Der ganze Mensch*. Anthropologie und Literatur im 18. Jahrhundert, DFG Symposium 1992, Stuttgart/Weimar: Metzler 1994, S. 605–628.
- Koschorke, Albrecht: *Körperströme und Schriftverkehr. Mediologie des 18. Jahrhunderts*, München: Fink 1999.
- Koselleck, Reinhart: *Vergangene Zukunft*. Zur Semantik geschichtlicher Zeiten, Frankfurt a.M.: Suhrkamp 1979.
- Krief, Huguette: »Caroline-Stéphanie-Félicité de Genlis – *Les Chevaliers du Cygne ou la Cour de Charlemagne*«, in: *Vivre libre et écrire – Anthologie des romancières de la période révolutionnaire (1789–1800)*. Textes choisis, présentés et annotés par Huguette Krief, avec une préface de Henri Coulet, Paris/Oxford: Voltaire Foundation/PUPS 2005, S. 149–181.

- Küpper, Joachim: »Zum romantischen Mythos der Subjektivität«, in: *Abhandlungen: Zeitschrift für französische Sprache und Literatur*, 98/2. Stuttgart: Steiner Verlag 1998, S.137–165.
- Krähmer, Nicole: *Formen der Polyperspektivität im deutschen Briefroman von Autorinnen des 18. Jahrhunderts*. Wuppertal: Fakultät für Geistes- und Kulturwissenschaften, Germanistik (Dissertation), 2017.
- Kroll, Renate: *Femme poète. Madeleine de Scudéry und die »poésie précieuse«*, Tübingen: Max Niemeyer 1996.
- Kroll, Renate: »Französische Aufklärung in der Tradition preziösen Ideenguts: die *Lettres d'une Péruvienne* der Françoise de Graffigny«, in: Hertrampf, Marina Ortrud (Hrsg.): *Femmes de Lettres*. Europäische Autorinnen des 17. und 18. Jahrhunderts, Berlin: Franck & Timme 2020, S. 123–142.
- Krug, Michaela: *Auf der Suche nach dem eigenen Raum: Topographien des Weiblichen im Roman von Autorinnen um 1800*. Würzburg: Königshausen & Neumann 2004.
- Laborde, Alice M.: *L'Œuvre de Madame de Genlis*. Paris: Éditions A.-G. Nizet 1966.
- Laden, Marie-Paule: »Trois femmes – Isabelle de Charrière et la réappropriation«, in: *French Forum*, 28/3, 2003, S. 25–39.
- Lafrance, Geneviève: *Qui perd gagne: Imaginaire du don et Révolution française*. Montréal: P.U. Montréal 2008.
- Lagarde, André/Michard, Laurent: *XVIII^e siècle: Les grands auteurs français. Anthologie et histoire littéraire*. Paris: Bordas 2003.
- Lange, Sigrid: »Über epische und dramatische Dichtung Weimarer Autorinnen. Überlegungen zu Geschlechtsspezifika in der Poetologie«, in: *Zeitschrift für Germanistik*, 1/2 1991, S. 341–351.
- Lange, Sigrid: *Spiegelgeschichten: Geschlechter und Poetiken in der Frauenliteratur um 1800*. Frankfurt a.M.: Helmer 1995.
- Lansen, Greta: »Funktionsweisen von Sentimentalität in Constance Pipelets und Germaine de Staëls *Sapho*«, in: *PhiN. Philologie im Netz*: Beiheft 26/2021, S. 142–160.
- Lanson, Gustave: *Histoire de la littérature française*. Paris: Hachette 1895, 2 Bd.
- Lanson, Gustave: *Les origines du drame contemporain – Nivelle de la Chaussée et la comédie larmoyante*. Deuxième édition revue, complétée et augmentée d'un appendice, Paris: Hachette 1903.
- Larnac, Jean: *Histoire de la littérature féminine en France*. Paris: Éditions Kra 1929.
- Leborgne, Erik: »Destins de femmes et Révolution dans l'œuvre romanesque d'Isabelle de Charrière«, in: Steward, Philip/Delon, Michel (Hrsg.): *Le Second Triomphe du roman du XVIIIe siècle*. Oxford: Voltaire Foundation 2009, S. 243–261.
- Leelah, Preea: »Une antiphilosophie qui dérange: Mme de Genlis et sa défense pascalienne de la religion«, in: *The French Review*, Bd. 98/1, 2015, S. 128–144.
- Legrand, Amélie: *Des romancières sous la Restauration. Genre et réception*, Paris: Classiques Garnier 2018.
- Lepape, Pierre: *Une histoire des romans d'amour*. Paris: Seuil 2011.
- Letzter, Jacqueline: *Intellectual Tacking: Questions of Education in the Works of Isabelle de Charrière*. Amsterdam/Atlanta: Rodopi 1998.
- Lietz, Jutta: »Zum Thema der mal-mariée: Adèle de Sénange (1794) von Mme de Souza und Claire d'Albe von Sophie Cottin«, in: *Romanistisches Jahrbuch*, Bd. 52, 2001, S. 158–175.

- Lluch Myintoo, Teresa: *Madame de Charrière: témoignage et engagement féminins dans le roman du XVIIIe siècle*. Diss. philos. University of California 1980.
- Lorusso, Silvia: *Matrimonio o morte – Saggio sul romanzo sentimentale francese (1799–1830)*. Taranto: Lisi editore 2005.
- Lorusso, Silvia: »La voix d'Ellénore. Sophie Gay corrige Constant«, in: Del Lungo, Andrea/ Louichon, Brigitte (Hrsg.): *La Littérature en bas-bleus*. Tome I, Romancières sous la Restauration et la monarchie de juillet (1815–1848), Paris: Classiques Garnier 2010, S. 345–357.
- Lorusso, Silvia: »Sophie Cottin et »le triste honneur de former une nouvelle école de romanciers««, in: Bercegol, Fabienne/Genand, Stéphanie/Lotterie, Florence (Hrsg.): *Une »période sans nom«: Les années 1780–1820 et la fabrique de l'histoire littéraire*. Paris: Classiques Garnier 2016, S. 205–222.
- Lorusso, Silvia: »Madame Cottin face à Madame de Staël«, in: Bercegol, Fabienne/Klettke, Cornelia (Hrsg.): *Les femmes en mouvement – L'univers sentimental et intellectuel des romancières du début du XIXe siècle*. Berlin: Frank & Timme 2017, S. 73–87.
- Lorusso, Silvia: *Le charme sans la beauté, vie de Sophie Cottin*. Paris: Classiques Garnier 2018.
- Lotterie, Florence: »Autorité ou repentir? Promotions paradoxales de la »femme auteur« chez Madame de Genlis et Madame Dufresnoy«, in: *Orages, Littérature et culture (1760–1830)*, Association Orages, Devenir un »grand écrivain«, 2010, S. 41–59.
- Louichon, Brigitte: »Éditer un roman à succès, 1800–1830«, in: *Eighteenth Century Fiction*, Bd. 14/3–4, 2002, S. 757–770.
- Louichon, Brigitte: »Mme de Genlis: homme de lettres et grand-mère«, in: Bessire, François/Reid, Martine (Hrsg.): *Madame de Genlis – Littérature et éducation*. Mont-Saint-Aignan: Publications des Universités de Rouen et du Havre 2008, S. 169–179.
- Louichon, Brigitte: *Romancières sentimentales (1789–1825)*. Saint-Denis: PUV 2009.
- Louichon, Brigitte: »Sophie Cottin ou le paradoxe du succès«, in: Mariette-Clot, Catherine/ Zanone, Damien (Hrsg.): *La tradition des romans de femmes, XVIII–XIXe siècles*. Paris: Honoré Champion 2012, S. 221–239.
- Luhmann, Niklas: *Liebe als Passion*. Zur Codierung von Intimität, Frankfurt a.M.: Suhrkamp 2015.
- Lyons, Martin: »Les nouveaux lecteurs au XIXe siècle: femmes, enfants, ouvriers«, in: Cavallo, Guglielmo/Chartier, Roger (Hrsg.): *Histoire de la lecture dans le monde occidental*. Paris: Seuil 2001, S. 393–430.
- Malo, Henri: *Une muse et sa mère: Delphine Gay de Girardin*. Paris: Émile-Paul Frères 1924.
- Maricourt, André de: *Mme de Souza et sa famille: Les Marigny, Les Flahaut, Auguste de Morny*. Paris: Émile-Paul 1907.
- Martens, Wolfgang: »Formen bürgerlichen Lesens im Spiegel der deutschen Moralischen Wochenschriften«, in: Dann, Otto (Hrsg.): *Lesegesellschaften und bürgerliche Emanzipation – ein europäischer Vergleich*. München: Beck 1981, S. 55–70.
- Martin, Christophe: *Espaces du féminin dans le roman français du dix-huitième siècle*. Oxford: Voltaire Foundation 2004.
- Martino, Alberto: *Die deutsche Leihbibliothek, Geschichte einer literarischen Institution (1756–1914)*. Wiesbaden: Otto Harrassowitz 1990.
- Mastrodonato, Paola Galli: »Romans gothiques anglais et traductions françaises: L'année 1797 et la migration de récits«, in: *Neohelicon* Bd. 13, 1986, S. 287–320.

- Matzat, Wolfgang: *Diskursgeschichte der Leidenschaft: zur Affektmodellierung im französischen Roman von Rousseau bis Balzac*. Tübingen: Narr 1990.
- Mayeur, Françoise: »L'éducation des filles: le modèle laïque«, in: Fraisse, Geneviève/Perrot, Michelle (Hrsg.): *Histoire des femmes en occident: Le XIXe siècle*. Paris: Plon 1991, S. 281–301.
- Mazzacurati, Giancarlo: »Pensieri programmatici per uno studio del ›romanzo sentimentale‹«, in: Amalfitano, Paolo/Fiorentino, Francesco/Merlino, Giuseppe (Hrsg.): *Il romanzo sentimentale (1740–1814)*. Edizione studio tesi, Pordenone 1990, S. 3–28.
- McDonald, Christie: »Le dix-huitième siècle 1715–1793«, in: Reid, Martine (Hrsg.): *Femmes et littérature – Une histoire culturelle*. Tome I, Moyen Âge – XVIII^e siècle, Paris: Gallimard 2020, S. 719–944.
- Mercier, Michel/Ley, Francis/Gretchanaia, Elena (Hrsg.): *Autour de ›Valérie‹. Œuvres de Mme de Krüdener*. Paris: Champion 2007.
- Meter, Helmut: »Aux origines du roman sentimental: les *Lettres d'une Péruvienne* de Madame de Grafigny«, in: Mathé, Robert (Hrsg.): *Le roman sentimental*. Actes du colloque des 14–15–16 mars 1989 à la faculté des lettres de Limoges. Limoges: Trames 1990, S. 41–52.
- Miller, Nancy K.: *The Heroine's Text. Readings in the French and English Novel 1722–1782*. New York: Columbia University Press 1980.
- Minier-Brink, Sigyn C.: *L'œuvre romanesque de Madame de Charrière: réflexion systématique et création dans les Lettres neuchâteloises, Mistriss Henley, et les Lettres écrites de Lausanne*. Diss. philos. Connecticut 1977.
- Mistacco, Vicki: »Genlis à contre-courant: De l'influence des femmes«, in: Bessire, François/Reid, Martine (Hrsg.): *Madame de Genlis – Littérature et éducation*. Mont-Saint-Aignan: Publications des Universités de Rouen et du Havre 2008, S. 97–115.
- Moens, Hermann (Hrsg.): *Sophie Mereau: Das Blütenalter der Empfindung*. Stuttgart: Heinz 1982.
- Möhrmann, Renate: »Die vergessenen Mütter. Zur Asymmetrie der Herzen im bürgerlichen Trauerspiel«, in: Möhrmann, Renate (Hrsg.): *Verklärt, verkitscht, vergessen – Die Mutter als ästhetische Figur*. Stuttgart/Weimar: J.B. Metzler 1996, S. 71–91.
- Monglond, André: *Le préromantisme français*. I – Le Héros préromantique, II – Le Maître des âmes sensibles, Paris: J. Corti 1966.
- Montandon, Alain: »Idylle«, in: Neiva, Saulo/Montandon, Alain (Hrsg.): *Dictionnaire raisonné de la caducité des genres littéraires*. Genf: Droz 2014, S. 437–447.
- Morel, Anne-Rozenn: »Le principe de fraternité dans les fictions utopiques de la Révolution française«, in: *Dix-huitième siècle*, n°41, 2009, S. 121–136.
- Moretti, Franco: *Atlante del romanzo europeo 1800–1900*. Torino: Einaudi 1997.
- Morgan, Cheryl A.: »Entre le vrai et le vraisemblable: enjeux du roman historique chez Sophie Gay«, in: Del Lungo, Andrea/Louichon, Brigitte (Hrsg.): *La Littérature en bas-bleus*. Romancières sous la Restauration et la monarchie de juillet (1815–1848), Paris: Classiques Garnier 2010, S. 141–160.
- Mortier, Roland: »Sensibilité, ›Néoclassique‹ ou ›Préromantisme?‹«, in: Viallaneix, Paul (Hrsg.): *Le préromantisme: hypothèque ou hypothèse?* Actes du colloque organisé à Clermont-Ferrand les 29 et 30 juin 1972, Paris: Klincksieck 1975, S. 310–318.
- Moser-Verrey, Monique: »Enjeux esthétiques de la collaboration d'Isabelle de Charrière avec L.F. Huber«, in: Giroud, Vincent/ Whatley, Janet (Hrsg.): *Isabelle de Charrière –*

- Proceedings of the International Conference held at Yale University in April 2002*, New Haven: Yale University Press 2004, S. 69–86.
- Moser-Verrey, Monique: »La Suisse d'Isabelle de Charrière au temps de la Révolution: entre terre d'accueil et caisse de résonance«, in: *Revue transatlantique d'études suisses*, n°1, 2011, S. 19–34.
- Moser-Verrey, Monique: *Isabelle de Charrière: salonnière virtuelle*. Un itinéraire d'écriture au XVIIIe siècle, Paris: Hermann Éditeurs 2013.
- Müller, Lothar: »Herzblut und Maskenspiel. Über die empfindsame Seele, den Briefroman und das Papier«, in: Jüttemann, Gert (Hrsg.): *Die Seele: Ihre Geschichte im Abendland*. Weinheim: Union 1991, S. 267–290.
- Nehr, Harald: *Das sentimentalische Objekt*. Die Kritik der Romantik in Flauberts *Éducation sentimentale*, Heidelberg: Winter 2007.
- Neschen-Siensen, Birgit: *Madame de Genlis und die französische Aufklärung*. Frankfurt a.M.: Peter Lang 1992.
- Neuschäfer, Hans-Jörg: *Populärromane im 19. Jahrhundert*. Von Dumas bis Zola, München: Wilhelm Fink 1976.
- Neuschäfer, Hans-Jörg/Fritz-El Ahmad, Dorothee/Walter, Klaus-Peter (Hrsg.): *Der französische Feuilletonroman*. Die Entstehung der Serienliteratur im Medium der Tageszeitung, Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft 1986.
- Nies, Fitz: »Gipfelpunkt einer weiblichen Paradegattung: die Sévigné-Briefe«, in: Baader, Renate/Fricke, Dietmar (Hrsg.): *Die französische Autorin vom Mittelalter bis zur Gegenwart*. Wiesbaden: Akademische Verlagsgesellschaft 1979, S. 89–96.
- Nolting-Hauff, Ilse: »Märchen und Märchenroman. Zur Beziehung zwischen einfacher Form und narrativer Großform in der Literatur«, in: *Poetica* 1974/6a, S. 129–178.
- Nolting-Hauff, Ilse: »Märchenromane mit leidendem Helden. Zur Beziehung zwischen einfacher Form und narrativer Großform in der Literatur (zweite Untersuchung)«, in: *Poetica* 1974/6b, S. 417–455.
- Nutz, Walter: *Der Trivialroman, seine Formen und seine Hersteller*. Köln: Westdt. Verlag 1962.
- O'Connor, Adrian: »Nature, Nurture, and the Social Order: Imagining Lessons and Lives for Women in Ancien Régime France«, in: *French Politics, Culture & Society*, Bd. 30/1, 2012, S. 1–22.
- Omacini, Lucia: *Le roman épistolaire français au tournant des Lumières*. Paris: Honoré Champion 2003.
- Omacini, Lucia: »Il n'y aura pas un mot de politique«, Madame de Staël et la tradition du roman de femmes«, in: Mariette-Clot, Catherine/Zanone, Damien (Hrsg.): *La tradition des romans de femmes, XVIII–XIXe siècles*. Paris: Honoré Champion 2012, S. 241–251.
- Onandia, Beatriz: »La fortune littéraire des pédagogues françaises dans l'Espagne des Lumières. Le succès de Madame de Genlis«, in: Krief, Huguette/Plagnol-Diéval, Marie-Emmanuelle/Crogiez Labarthe, Michèle/Flamarion, Edith (Hrsg.): *Femmes des Lumières. Recherches en arborescences*. Paris: Classiques Garnier 2018, S. 395–398.
- Paquin, Éric: »Des lettres fictives d'émigrées, 1793–1799«, in: Mélançon, Benoît/Popovic, Pierre (Hrsg.): *Les Femmes de lettres: écriture féminine ou spécificité générique*. Actes du colloque tenu à l'université Montréal le 15 avril 1994, Montréal: Culsec 1994, S. 21–41.
- Pavel, Thomas: *La pensée du roman*. Paris: Gallimard 2003.

- Pelckmans, Paul: »*Adèle de Sénange* ou les intermittences du sentiment«, in: *Neuphilologische Mitteilungen*, Bd. 93, n°2/4, 1992, S. 365–376.
- Pelckmans, Paul: *Isabelle de Charrière: une correspondance au seuil du monde moderne*. Amsterdam: Rodopi, 1995.
- Pelckmans, Paul: *La sociabilité des cœurs – Pour une anthropologie du roman sentimental*. Amsterdam/New York: Rodopi 2013.
- Péquignot, Bruno: *La relation amoureuse*. Analyse du roman sentimental moderne, Paris: Harmattan 1991.
- Perazzolo, Paola: »Méfiez-vous de celui qui veut mettre de l'ordre: (in)achèvement et imperfection chez Isabelle de Charrière«, in: *Revue italienne d'études françaises*, n°6, 2016, S. 1–11.
- Plachta, Bodo: »Johanna und Adele Schopenhauer. Von der Weimarer Klassik zum Biedermeier in Weimar«, in: Caemmerer, Christiane/Delabar, Walter/Schulz, Marion (Hrsg.): *Autorinnen in der Literaturgeschichte*. Konsequenzen der Frauenforschung für die Literaturgeschichtsschreibung und Literaturdokumentation, Osnabrück: Zeller Verlag 1999, S. 157–176.
- Plagnol-Diéval, Marie-Emmanuelle: *Bibliographie des écrivains français: Madame de Genlis*. Paris/Rom: Édition Memini 1996.
- Plagnol-Diéval, Marie-Emmanuelle: *Madame de Genlis et le théâtre d'éducation au XVIIIe siècle*. Oxford: Voltaire Foundation 1997.
- Plagnol-Diéval, Marie-Emmanuelle: »Aimer ou haïr Madame de Genlis?«, in: Mortier, Roland/Hasquin, Hervé (Hrsg.): *Portraits de femmes*. Études sur le XVIII^e siècle XXVIII, Brüssel: Éditions de l'université de Bruxelles 2000, S. 89–98.
- Planté, Christine: *La petite sœur de Balzac*. Paris: Seuil 1989.
- Plocher, Hanspeter: »Der Aufstand in der Idylle: Mme de Charrière«, in: Baader, Renate/Fricke, Dietmar (Hrsg.): *Die französische Autorin vom Mittelalter bis zur Gegenwart*. Wiesbaden: Akademische Verlagsgesellschaft Athenaion 1979, S. 161–171.
- Poortere, Machteld de: *Les idées philosophiques et littéraires de Mme de Staël et de Mme de Genlis*. New York: P. Lang 2004.
- Priebe, Claudia: »*Erwarte nur Fragmente von mir*« – *Die Konstitution des Subjekts in den Romanen Sophie Mereaus*. Essen: Die Blaue Eule 2015.
- Propp, Vladimir: *Morphologie des Märchens*. Herausgegeben von Karl Eimermacher, München: Carl Hanser 1972.
- Purdy, Daniel: »Sophie Mereau's Authorial Masquerades and the Subversion of Romantic Poesie«, in: *Women in German Yearbook*, Bd. 13, 1997, S. 29–48.
- Purdy, Daniel: »Plucking the Strings of Desire: Abstraction and Sensuality in Sophie Mereau's »Bildungsgeschichte««, in: Hammerstein, Katharina von/Horn, Katrin (Hrsg.): *Sophie Mereau – Verbindungslinien in Zeit und Raum*. Heidelberg: Winter 2008, S. 145–161.
- Purver, Judith: »Passion, Possession, Patriarchy: Images of Men in the Novels and Short Stories of Caroline Auguste Fischer (1764–1842)«, in: *Neophilologus*, Bd. 79/4, 1995, S. 619–628.
- Ramond, Catherine: »*La mimesis* dramatique dans quelques romans du XVIIIe siècle ou la puissance rêvée de l'émotion directe«, in: Ferrer, Véronique/Ramond, Catherine (Hrsg.): *La langue des émotions. XVIe–XVIIIe siècle*. Paris: Classiques Garnier 2017, S. 307–325.

- Reid, Martine: »Dilemme, ou la condition des femmes«, in: Van Dijk, Suzan/Cossy, Valérie/Moser-Verrey, Monique/Vam Strien-Chardonneau, Madeleine (Hrsg.): *Belle de Zuylen/ Isabelle de Charrière – Éducation, Création, Réception*. Amsterdam/New York: Rodopi 2006, S. 167–174.
- Reid, Martine: »Avant-Propos«, in: Bessire, François/Reid, Martine (Hrsg.): *Madame de Genlis – Littérature et éducation*. Mont-Saint-Aignan: Publications des Universités de Rouen et du Havre 2008, S. 9–16.
- Reid, Martine: »Madame de Genlis dans le champ éditorial de son temps«, in: *Revue de la Bibliothèque nationale de France*, 2011/3, n°39, S. 38–45.
- Reid, Martine: »Genlis dans le roman«, in: Mariette-Clot, Catherine/Zanone, Damien (Hrsg.): *La tradition des romans de femmes, XVIII–XIXe siècles*. Paris: Honoré Champion 2012, S. 253–273.
- Reynier, Gustave: *Le roman sentimental avant l’Astrée*. Paris: Armand Colin 1970.
- Riedel, Karl Veit: »Volksliteratur und ›Massen(-Lesestoff: Probleme und Wege der Forschung«, in: *Beiträge zur Deutschen Volks- und Altertumskunde*, Bd. 6, 1962, S. 65.
- Rochow, Christian Erich: *Das bürgerliche Trauerspiel*. Stuttgart: Philipp Reclam jun. 1999.
- Rougemont, Denis de: *L’Amour et l’Occident*. Paris: Plon 1972.
- Roulin, Jean-Marie: »Échanges épistolaires et construction de la différence sexuelle. La correspondance entre Isabelle de Charrière et Benjamin Constant«, in: *Romantisme*, 179/1, 2018, S. 12–25.
- Rudler, Gustave: *La jeunesse de Benjamin Constant*. Paris: Armand Colin 1909.
- Runge, Anita: »Wenn Schillers Geist einen weiblichen Körper belebt. Emanzipation und künstlerisches Selbstverständnis in den Romanen und Erzählungen Caroline Auguste Fischers«, in: Gallas, Helga/Heuser, Magdalene (Hrsg.): *Untersuchungen zum Roman von Frauen um 1800*. Tübingen: Niemeyer 1990, S. 184–202.
- Runge, Anita: »Die Dramatik weiblicher Selbstverständigung in den Briefromanen Caroline Auguste Fischers«, in: Runge, Anita/Steinbrügge, Lieselotte (Hrsg.): *Die Frau im Dialog*. Studien zu Theorie und Geschichte des Briefes, Stuttgart: Metzler 1991, S. 93–114.
- Runge, Anita: *Literarische Praxis von Frauen um 1800: Briefroman, Autobiographie, Märchen*. Hildesheim: Olms 1997.
- Runge, Anita: »Märtyrerinnen des Gefühls. Weibliche Empfindsamkeit, Anthropologie und Briefroman bei Sophie von La Roche und Johann Karl Wezel«, in: Emmerich, Wolfgang/Kammler, Eva (Hrsg.): *Literatur – Psychoanalyse – Gender*. Festschrift für Helga Gallas, Bremen: edition lumière 2006, S. 29–47.
- Runge, Anita: »Es ist ein sonderbares Gefühl, sich auf dem Papier jemand nähern zu wollen: Brieftheoretische und briefgeschichtliche Aspekte der Liebesbriefe Sophie Mereaus«, in: Hammerstein, Katharina von/Horn, Katrin (Hrsg.): *Sophie Mereau – Verbindungslinien in Zeit und Raum*. Heidelberg: Winter 2008, S. 229–244.
- Sabová, Lucia: *Problematik der weiblichen Identität in den Erzählungen von Sophie Mereau*. Berlin: Logos 2011.
- Samson, Jelka: *Individuation and Attachment in the Works of Isabelle de Charrière*. Bern: Peter Lang 2005.
- Samson, Guillemette: *La présence masculine dans le théâtre d’Isabelle de Charrière*. Paris: Champion 2005.

- Sauder, Gerhard: *Empfindsamkeit*. Band 1, Voraussetzungen und Elemente, Stuttgart: Metzler 1974.
- Sauder, Gerhard (Hrsg.): *Theorie der Empfindsamkeit und des Sturm und Drang*. Stuttgart: Reclam 2003.
- Schabert, Ina: *Die Gleichheit der Geschlechter*. Eine Literaturgeschichte der Aufklärung, Berlin/Heidelberg: J.B. Metzler 2021.
- Schenda, Rudolf: *Volk ohne Buch. Studien zur Sozialgeschichte der populären Lesestoffe 1770–1910*. Frankfurt a.M.: Klostermann 1970.
- Scherer, Wilhelm: *Geschichte der Deutschen Litteratur*. Sechste Auflage, Berlin: Weidmannsche Buchhandlung 1891.
- Schieth, Lydia: *Die Entwicklung des deutschen Frauenromans im ausgehenden 18. Jahrhundert*. Ein Beitrag zur Gattungsgeschichte, Frankfurt a.M.: Peter Lang 1987.
- Schmid, Sigrun: *Der »selbstverschuldeten Unmündigkeit« entkommen: Perspektiven bürgerlicher Frauenliteratur, dargestellt an Romanbeispielen Sophie von La Roches, Therese Hubers, Friederike Helene Ungers, Caroline Auguste Fischers, Johanna Schopenhauers und Sophie Bernhardis*. Würzburg: Königshausen & Neumann 1999.
- Schmitt, Arbogast (Hrsg.): *Aristoteles Poetik*. Übersetzt und erläutert von Arbogast Schmitt, Berlin: Akademie Verlag 2008.
- Schneider, Angelika: *Widersprüche weiblicher Selbstentwürfe um 1800: Caroline von Wolzogens Roman Agnes von Lilien*. Sulzbach/Taunus: Helmer 2009.
- Schön, Erich: »Weibliches Lesen: Romanleserinnen im späten 18. Jahrhundert«, in: Gallas, Helga/Heuser, Magdalene (Hrsg.): *Untersuchungen zum Roman von Frauen um 1800*. Tübingen: Niemeyer 1990, S. 20–40.
- Schroder, Anne L.: »Going Public against the Academy in 1784: Mme de Genlis Speaks out on Gender Bias«, in: *Eighteenth-Century Studies*, Bd. 32, n°3, 1999, S. 376–382.
- Schulte-Sasse, Jürgen: *Die Kritik an der Trivialliteratur seit der Aufklärung. Studien zur Geschichte des modernen Kitschbegriffs*. München: Wilhelm Fink 1971.
- Schulte-Sasse, Jürgen: *Literarische Wertung*. Zweite, völlig neu bearbeitete Auflage, Stuttgart: Metzler 1976.
- Schwarz, Gisela: *Literarisches Leben und Sozialstrukturen um 1800: zur Situation von Schriftstellerinnen am Beispiel von Sophie Mereau-Brentano*. Frankfurt a.M.: P. Lang 1991.
- Scott, Geoffrey: *Le portrait de Zélide*. Edited with an introduction by Richard Holmes, London: Harper perennial 2004.
- Seth, Catriona: »La femme auteur, stratégies et paradigmes. L'exemple de Constance de Salm«, in: Del Lungo, Andrea/Louichon, Brigitte (Hrsg.): *La Littérature en bas-bleus. Romancières sous la Restauration et la monarchie de juillet (1815–1848)*, Paris: Classiques Garnier 2010, S. 195–213.
- Seth, Catriona: »Introduction«, in: Staël, Germaine de: *Œuvres*. Édition établie par Catriona Seth, avec la collaboration de Valérie Cossy, Paris: Gallimard 2017, S. ix–xxxix.
- Sgard, Jean/Gilot, Michel: *Le vocabulaire du sentiment dans l'œuvre de J.-J. Rousseau*. Paris: Slatkine 1980.
- Sgard, Jean: »Sentiment«, in: Trousson, Raymond/Eigeldinger, Frédéric (Hrsg.): *Dictionnaire de Jean-Jacques Rousseau*. Paris: Honoré Champion 1996, S. 854–855.
- Sharpe, Lesley: »Female Illness and Male Heroism: The Works of Caroline von Wolzogen«, in: *German Life and Letters* 52/2 1999, S. 184–196.

- Silver, Marie-France: »*Adèle de Sénange* et sa réception«, in: *Lumen*, Bd. 14, 1995, S. 119–126.
- Sledziwski, Élisabeth G.: »Révolution Française – Le tournant«, in: Fraisse, Geneviève/Perrot, Michelle (Hrsg.): *Histoire des femmes en occident: Le XIXe siècle*. Paris: Plon 1991, S. 45–63.
- Smart, Annie K.: *Women and the ideal of citizenship in eighteenth-century France*. Newark: University of Delaware Press 2011.
- Smith, Paul J.: »Isabelle de Charrière et la littérature du Grand Siècle«, in: Van Dijk, Suzan/Cossy, Valérie/Moser-Verrey, Monique/Vam Strien-Chardonneau, Madeleine (Hrsg.): *Belle de Zuylen/Isabelle de Charrière – Éducation, Création, Réception*. Amsterdam/New York: Rodopi 2006, S. 261–272.
- Solovieff, Georges: *Cinq figures féminines méconnues du Romantisme allemand*. Préface de Roland Mortier, Paris: L'Harmattan 2005.
- Solte-Gresser, Christiane: »Außer sich sein. Dialogisches Selbstverständnis in den Briefen von Marie de Sévigné und Isabelle de Charrière«, in: Kroll, Renate/Zimmermann, Margarete (Hrsg.): *Gender Studies in den romanischen Literaturen: Revisionen, Subversionen*. Band 2, Frankfurt a.M.: dipa-Verlag 1999, S. 11–34.
- Solte-Gresser, Christiane: *Leben im Dialog*. Wege der Selbstvergewisserung in den Briefen von Marie de Sévigné und Isabelle de Charrière, Taunus: Ulrike Helmer Verlag 2002.
- Spitzer, Elke: »Amalia Holst (1758–1839): Eine selbstbewusste Pädagogin, die ›besseren Köpfen‹ einen ›Fingerzeig‹ gab«, in: *Metis*, Jg. 3, Heft 2, 1994, S. 29–38.
- Spitzer, Elke: *Emanzipationsansprüche zwischen der Querelle des Femmes und der modernen Frauenbewegung: Der Wandel des Gleichheitsbegriffs am Ausgang des 18. Jahrhunderts*. Kassel: Kassel university press 2002.
- Stanzel, Franz K.: *Theorie des Erzählens*. Sechste unveränderte Auflage, Göttingen: Vandenhoeck und Ruprecht 1995.
- Starobinski, Jean: »Les *Lettres écrites de Lausanne* de Madame de Charrière: Inhibition psychique et interdit social«, in: Krauss, Werner/Pomeau, R./Garaudy, R. (Hrsg.): *Roman et Lumières au XVIIIe siècle. Colloque du Centre d'études et de recherches marxistes, décembre 1968*. Paris: Éditions Sociales 1970, S. 130–151.
- Starobinski, Jean: *Jean-Jacques Rousseau – La transparence et l'obstacle*. Suivi de sept essais sur Rousseau, Paris: Gallimard 1971.
- Stenzel, Hartmut: »Le ›classicisme‹ français et les autres pays européens«, in: Darmon, Jean-Charles/Delon, Michel (Hrsg.): *Histoire de la France littéraire*. Tome 2: Classicismes XVII–XVIIIe siècle, Paris: PUF 2006, S. 39–78.
- Stenzel, Hartmut: »*Classicisme/ ›Klassik‹*. Begriffsgeschichte und deutsch-französische Wechselwirkungen um 1800«, in: Roland, Hubert (Hrsg.): *Eine kleine deutsch-französische Literaturgeschichte*. Vom 18. bis zum Beginn des 20. Jahrhunderts. Tübingen: Narr 2016, S. 45–71.
- Still, Judith: »Genlis's Mademoiselle de Clermont: Textual and intertextual reading«, in: *Australian journal of French Studies*, Bd. 37, n°3, 2000a, S. 331–347.
- Still, Judith: »The Re-working of La Nouvelle Héloïse in Genlis's Mademoiselle de Clermont«, in: *Oxford Society for French Studies*, Bd. 77, 2000b, S. 7–11.
- Sykes, Leslie Clifford: *Madame Cottin*. Oxford: Basil Blackwell 1949.
- Szondi, Peter: *Die Theorie des bürgerlichen Trauerspiels im 18. Jahrhundert*. Studienausgabe der Vorlesungen Band 1, Frankfurt am Main: Suhrkamp 1973a.

- Szondi, Peter: »Tableau und coup de théâtre: Zur Sozialpsychologie des bürgerlichen Trauerspiels bei Diderot. Mit einem Exkurs über Lessings«, in: Szondi, Peter: *Lektüren und Lektionen*. Versuche über Literatur, Literaturtheorie und Literatursoziologie, Frankfurt am Main: Suhrkamp 1973b, S. 13–43.
- Theile, Wolfgang: *Die Racine-Kritik bis 1800*. München: Fink 1974.
- Theml, Christine: »Größe zu lieben war meine Seligkeit«: *Biographische Skizzen zu Caroline von Beulwitz-Wolzogen*. Jena: G. Köhler 1996.
- Thomas, Chantal: »Préface«, in: Tencin, Claudine-Alexandrine Guérin de: *Mémoires du comte de Comminge*. Préface de Chantal Thomas, Paris: Mercure de France 1996, S. 7–13.
- Thomas, Ruth P.: »Arranged Marriages and Marriage Arrangements in Eighteenth-Century French Novels by Women«, in: *Women in French studies*, Bd. 14/1, 2006, S. 37–49.
- Tieghem, Paul Van: *Le sentiment de la nature dans le préromantisme européen*. Paris: Nizet 1960.
- Tilliette, Jean-Yves: »Introduction«, in: Hicks, Éric/Moreau, Thérèse (Hrsg.): *Lettres d'Abélard et Héloïse*. Paris: LGF 2007, S. 9–35.
- Touaillon, Christine: *Der deutsche Frauenroman des 18. Jahrhunderts*. Wien/Leipzig: Wilhelm Braumüller 1919.
- Todorov, Tzvetan: *Poétique de la prose*. Paris: Seuil 1978.
- Trahard, Pierre: *Les maîtres de la sensibilité française au XVIIIe siècle (1715–1789)*. Paris: Bovin et Cie 1932, 2 Bd.
- Trainer, James (Hrsg.): *Liebe und Trennung – Charlotte von Ahlefelds Briefe an Friedrich Tieck*. Bern: Peter Lang 1999.
- Treder, Uta: »Sophie Mereau: Montage und Demontage einer Liebe«, in: Gallas, Helga/Heuser, Magdalene (Hrsg.): *Untersuchungen zum Roman von Frauen um 1800*. Tübingen: Niemeyer 1990, S. 172–183.
- Trepp, Anne-Charlott: »Emotion und bürgerliche Sinnstiftung oder die Metaphysik des Gefühls: Liebe am Beginn des bürgerlichen Zeitalters«, in: Hettling, Manfred/Hoffmann, Stefan-Ludwig (Hrsg.): *Der bürgerliche Wertehimmel*. Innenansichten des 19. Jahrhunderts, Göttingen: Vandenhoeck und Ruprecht 2000, S. 23–55.
- Trepp, Anne-Charlott: »Gefühl oder kulturelle Konstruktion? Überlegungen zur Geschichte der Emotionen«, in: Kasten, Ingrid/Stedman, Gesa/Zimmermann, Margarete (Hrsg.): *Querelles – Jahrbuch für Frauenforschung*. Kulturen der Gefühle im Mittelalter und Früher Neuzeit, Stuttgart/Weimar: Metzler 2002, S. 86–103.
- Trousseau, Raymond: *Isabelle de Charrière: un destin de femme au 18e siècle*. Paris: Hachette 1994.
- Trousseau, Raymond: *Romans de femmes du XVIIIe siècle*. Paris: Laffont 1996.
- Vanoflen, Laurence: »Richesse, redistribution, commerce (ou pitié?). Isabelle de Charrière dans la Révolution«, in: Poirson, Martial/Citton, Yves/Biet, Christian (Hrsg.): *Les Frontières littéraires de l'économie (XVII–XIXe siècles)*. Paris: Desjonquères 2008, S. 163–178.
- Vanoflen, Laurence: »Mme de Flahaut et la tradition du roman de femmes: l'exemple d'Émilie et Alphonse (1799)«, in: Mariette-Clot, Catherine/Zanone, Damien (Hrsg.): *La tradition des romans de femmes, XVIII–XIXe siècles*. Paris: Honoré Champion 2012, S. 179–189.

- Vanoflen, Laurence: »Les bénéfiques d'une réédition de romans de la fin du XVIIIe siècle. Le cas d'Adélaïde de Souza (1761–1836)«, in: Krief, Huguette/Plagnol-Diéval, Marie-Emmanuelle/Crogiez Labarthe, Michel/Flamarion, Edith (Hrsg.): *Femmes de Lumières. Recherches en arborescences*. Paris: Classiques Garnier 2018, S. 309–322.
- Vansant, Jacqueline: »Liebe und Patriarchat in der Romantik: Sophie Mereaus Amanda und Eduard«, in: Wallinger, Sylvia/Jonas, Monika (Hrsg.): *Der Widerspenstigen Zähmung: Studien zur bezwungenen Weiblichkeit in der Literatur vom Mittelalter bis zur Gegenwart*. Innsbruck: Institut für Germanistik 1986, S. 185–203.
- Versini, Laurent: *Le roman épistolaire*. Paris: PUF 1979.
- Vincent-Buffault, Anne: *Histoire des larmes. XVIII–XIXe siècles*, Paris: Payot&Rivages 2001.
- Vissière, Isabelle: »Française, francophone, cosmopolite?«, in: Van Dijk, Suzan/Cossy, Valérie/Moser-Verrey, Monique/Vam Strien-Chardonneau, Madeleine (Hrsg.): *Belle de Zuylen/Isabelle de Charrière – Éducation, Création, Réception*. Amsterdam/New York: Rodopi 2006, S. 273–285.
- Vollmer, Hartmut: *Der deutschsprachige Roman 1815–1820*. Bestand, Entwicklung, Gattungen, Rolle und Bedeutung in der Literatur und in der Zeit, München: Fink 1993.
- Wägenbaur, Birgit: *Die Pathologie der Liebe*. Literarische Weiblichkeitsentwürfe um 1800, Berlin: Erich Schmidt 1996.
- Walker, Lesley H.: »Producing Feminine Virtue: Strategies of Terror in Writings by Madame de Genlis«, in: *Tulsa Studies in Women's Literature*, Bd. 23/2, 2004, S. 213–236.
- Walter, Eva: *Schrieb oft, von Mägde Arbeit müde*. Düsseldorf: Pädagogischer Verlag Schwann-Bagel 1985.
- Watt, Ian: *The Rise of the Novel*. Studies in Defoe, Richardson and Fielding, London: Hogarth Press 1987.
- Wegmann, Nikolaus: *Diskurse der Empfindsamkeit*. Zur Geschichte eines Gefühls in der Literatur des 18. Jahrhunderts, Stuttgart/Weimar: Metzler 1988.
- Weigel, Sigrid: »Sophie Mereau«, in: Schultz, Hans-Jürgen (Hrsg.): *Frauen: Porträts aus zwei Jahrhunderten*. Stuttgart: Kreuz-Verlag 1981, S. 20–33.
- Weigel, Sigrid: »Der schielende Blick«, in: Weigel, Sigrid/Stephan, Inge (Hrsg.): *Die verborgene Frau*. Sechs Beiträge zu einer feministischen Literaturwissenschaft, Hamburg: Argument Verlag 1988a, S. 83–137.
- Weigel, Sigrid: »Die geopferte Heldin und das Opfer als Heldin. Zum Entwurf weiblicher Helden in der Literatur von Männern und Frauen«, in: Weigel, Sigrid/Stephan, Inge (Hrsg.): *Die verborgene Frau*. Sechs Beiträge zu einer feministischen Literaturwissenschaft, Hamburg: Argument Verlag 1988b, S. 138–152.
- Went-Daoust, Yvette (Hrsg.): *Isabelle de Charrière (Belle de Zuylen): de la correspondance au roman épistolaire*. Amsterdam: Rodopi 1995.
- Went-Daoust, Yvette: »Le lieu romanesque de l'Ancien Régime à la Révolution: Étude de l'espace dans l'œuvre d'Isabelle de Charrière«, in: Giroud, Vincent/ Whatley, Janet (Hrsg.): *Isabelle de Charrière – Proceedings of the International Conference held at Yale University in April 2002*, New Haven: Yale University Press 2004, S. 17–30.
- Whatley, Janet: »Reading the Life of Isabelle de Charrière«, in: Giroud, Vincent/ Whatley, Janet (Hrsg.): *Isabelle de Charrière – Proceedings of the International Conference held at Yale University in April 2002*, New Haven: Yale University Press 2004, S. 131–148.

- Wittmann, Reinhard: »Une révolution de la lecture à la fin du XVIIIe siècle?«, in: Cavallo, Guglielmo/Chartier, Roger (Hrsg.): *Histoire de la lecture dans le monde occidental*. Paris: Seuil 2001, S. 355–391.
- Wolf, Werner: »Schauerroman und Empfindsamkeit. Zur Beziehung zwischen *Gothic Novel* und empfindsamem Roman in England«, in: *Anglia*, Bd. 10, 1989, S. 1–33.
- Würzbach, Natascha: »Raumdarstellung«, in: Nünning, Vera/Nünning, Ansgar (Hrsg.): *Erzähltextanalyse und Gender Studies*. Stuttgart/Weimar: Metzler 2004, S. 49–71.
- Zampogna, Domenico: *Benjamin Constant et Belle de Charrière*. Lausanne: Éditions l'Âge d'homme 1971.
- Zimmermann, Margarete: »Madame de Sévigné«, in: Zimmermann, Margarete/Böhm, Roswitha (Hrsg.): *Französische Frauen der Frühen Neuzeit*. Dichterinnen, Malerinnen, Mäzeninnen, Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft 1999a, S. 185–198.
- Zimmermann, Margarete: »Gender, Gedächtnis und literarische Kultur. Zum Projekt einer Autorinnen-Literaturgeschichte bis 1750«, in: Kroll, Renate/Zimmermann, Margarete (Hrsg.): *Gender Studies in den romanischen Literaturen: Revisionen, Subversionen*. Band 2, Frankfurt a.M.: dipa-Verlag 1999b, S. 29–55.
- Zimmermann, Margarete: *Salon der Autorinnen*. Französische *dames des lettres* vom Mittelalter bis zum 17. Jahrhundert, Berlin: Erich Schmidt 2005.

Enzyklopädien, Lexikoneinträge und Rezensionen

- Adelung, Johann Christoph: *Grammatisch-kritisches Wörterbuch der Hochdeutschen Mundart, mit beständiger Vergleichung der übrigen Mundarten, besonders aber der oberdeutschen*. Zweyte, vermehrte und verbesserte Ausgabe, Leipzig: 1793–1802. Digitalisierte Fassung im Wörterbuchnetz des Trier Center for Digital Humanities, Version 01/21.
- Aignan, Étienne (gez. »A.«): »Nouvelles Littéraires: Œuvres de madame Riccoboni et de madame Cottin«, in: *La Minerve Française*. Tome 7, Paris: Au bureau de la Minerve Française 1819, S. 13–16.
- Argenville, Antoine Josphe Dezailler de: »Bosquet«, in: *Encyclopédie des sciences, des arts et des métiers, par une société de gens de lettres*. Tome 2, Mis en ordre & publié par M. Diderot, de l'Académie Royale des Sciences & des Belles-Lettres de Prusse; & quant à la partie mathématique, par M. d'Alembert, de l'Académie Royale des Sciences de Paris, de celle de Prusse, & de la Société Royale de Londres. Paris: Briasson, David, Le Breton, Durand 1751–1765, S. 337–338.
- Auguis, Pierre-René: »Notice historique sur la vie et les écrits de Mme Cottin, suivie de considérations sur quelques femmes auteurs«, in: Cottin, Sophie: *Œuvres complètes, avec une Notice sur la vie et les écrits de l'Auteur, un Tableau historique des Croisades (par Michaud), une Analyse des ouvrages de Joinvill, de Villehardouin, et des Notes sur le roman d'Élisabeth par Pierre-René Auguis*. Nouvelle édition, tome 1, Paris: Corbet/Dabo 1818, S. iii–cxxiv.
- Brinkler-Gabler, Gisela/Ludwig, Karola/Wöffen, Angela: *Lexikon deutschsprachiger Schriftstellerinnen 1800–1945*. München: Deutscher Taschenbuch Verlag 1986.

- Brümmer, Franz: *Deutsches Dichter-Lexikon*. Biographische und bibliographische Mittheilungen über deutsche Dichter aller Zeiten unter besonderer Berücksichtigung der Gegenwart, Eichstätt/Stuttgart: Verlag der Krüll'schen Buchhandlung 1876–1877, 2 Bd.
- Déadde, Saint-Yves: »Sophie Gay«, in: Montor Artaud, Alexis-François de (Hrsg.): *Encyclopédie des gens du monde*. Répertoire universel des sciences, des lettres et des arts; avec des notices sur les principales familles historiques et sur les personnages célèbres, morts et vivants; par une société de savants, de littérateurs et d'artistes, français et étrangers. Tome 12.1, Paris: Librairie de Treuttel et Würtz 1839, S. 207–208.
- Dessalles-Régis, Pierre-François: »Sophie Cottin«, in: *Revue de Paris*. Nouvelle année 1841. Tome 8 (août), Brüssel: Bureau de la Revue de Paris 1841, S. 157–185.
- Durozoir, Charles: »Félicité de Genlis«, in: Michaud, Louis-Gabriel (Hrsg.): *Biographie universelle, ancienne et moderne*. Histoire, par ordre alphabétique de la vie publique et privée de tous les hommes qui se sont fait remarquer par leurs écrits, leurs actions, leurs talents, leurs vertus ou leurs crimes, nouvelle édition publiée sous la direction de M. Michaud, ouvrage rédigé par une société de gens de lettres et de savants. Tome 16, Paris: A. Thoisnier Desplace 1842–1862, S. 156–178.
- Gautier, Théophile: »Sophie Gay«, in: *Portraits contemporains*. Paris: Charpentier et Cie 1874, S. 19–32.
- Girault de Saint-Fargeau, Eusèbe: *Revue des romans. Recueil d'analyses raisonnées des productions remarquables des plus célèbres romanciers français et étrangers*. Réimpression de l'édition de Paris 1839, Genf: Slatkine Reprints 1968, 2 Bd.
- Goedeke, Karl: »Charlotte von Ahlefeld«, in: *Allgemeine Deutsche Biographie*. Band 1, Leipzig: Duncker & Humblot 1875–1900, S. 160.
- Goedeke, Karl: *Grundriß zur Geschichte der deutschen Dichtung aus den Quellen*. Zweite ganz neu bearbeitete Auflage, nach dem Tode des Verfassers in Verbindung mit Fachgelehrten fortgeführt von Edmund Goetze. Sechster Band, siebentes Buch, erste Abteilung, Leipzig/Dresden/Berlin: L. Ehlermann 1898.
- Larousse, Pierre (Hrsg.): *Grand Dictionnaire Universel du XIXe siècle*. Français, historique, géographie, mythologie, bibliographie, littéraire, artistique, scientifique, etc., etc. Paris: Administration du Grand Dictionnaire Universel 1866–1878, 16 Bd.
- Marc, André: *Dictionnaire des romans anciens et modernes, ou Méthode pour lire les romans d'après leur classement par ordre de matières*. Paris: Marc 1819.
- Michaud, Jean-François: »Sophie Cottin«, in: Michaud, Louis-Gabriel (Hrsg.): *Biographie universelle, ancienne et moderne* [1811–1828]. Histoire, par ordre alphabétique de la vie publique et privée de tous les hommes qui se sont fait remarquer par leurs écrits, leurs actions, leurs talents, leurs vertus ou leurs crimes, nouvelle édition publiée sous la direction de M. Michaud, ouvrage rédigé par une société de gens de lettres et de savants, tome 9, Paris: A. Thoisnier Desplace 1842–1862, S. 332–333.
- Müller, Ernst: »Karoline von Wolzogen«, in: *Allgemeine Deutsche Biographie*. Band 44, Leipzig: Duncker & Humblot 1875–1900, S. 202–205.
- Musset-Pathay, Victor-Donatien de: »Les paradoxes du capitaine Marc-Luc-Roch Barole: par Hyppolite de M***«, in: *La Décade philosophique, littéraire et politique*. An XI de la République Française, 2me trimestre, n°10, Paris: Bureau de la Décade philosophique Januar 1803, S. 295–297.

- Paban, Gabrielle: *Année des dames, ou Petite biographie des femmes célèbres pour tous les jours de l'année*. Paris: Crevot 1820, 2 Bd.
- Petitot, Alexandre: »Notice sur la vie et sur les ouvrages de Madame Cottin«, in: Cottin, Sophie: *Œuvres complètes, publiées pour la première fois en un seul corps d'ouvrage, avec une notice sur la vie et les écrits de l'auteur par A. Petitot*, tome 1, Paris: Foucault 1817, S. i–lxxx.
- Pigoreau, Nicolas: *Petite bibliographie biographico-romancière, ou Dictionnaire des romancier tant anciens que modernes, tant nationaux qu'étrangers: avec un mot sur chacun d'eux, et la notice des romans qu'ils ont donnés, soit comme auteurs, soit comme traducteurs; précédé d'un Catalogue des meilleurs romans publiés depuis plusieurs années*. Paris: Pigoreau 1821.
- Reid, Martine: »Quelques observations à propos de *The Sentimental Education of the Novel* de Margaret Cohen«, in: *Fabula-LhT*, n°7 »Y a-t-il une histoire littéraire des femmes?«, avril 2010. URL: <http://www.fabula.org/lht/7/reid.html>, [07.01.2021].
- Sainte-Beuve, Charles-Augustin: »Madame Sophie Gay«, in: Gay, Sophie: *Laure d'Estell*. Paris: Michel Lévy frères 1864, S. i–xxi.
- Sainte-Beuve, Charles-Augustin: *Œuvres II. Fin des portraits littéraires. Portraits de femmes*. Texte présenté et annoté par Maxime Leroy, Paris: Gallimard 1960.
- Sainte-Beuve, Charles-Augustin: »Œuvres de Madame de Genlis«, in: *Causeries du lundi*. Édition scientifique, Bd. 3, Paris: Classiques Garnier 2014, S. 19–37.
- Sainte-Beuve, Charles-Augustin: »Sophie Gay«, in: *Causeries du lundi*. Édition scientifique, Bd. 6, Paris: Classiques Garnier 2014, S. 64–83.
- Sainte-Beuve, Charles-Augustin: »Notes et pensées«, in: *Causeries du lundi*. Édition scientifique, Bd. 11, Paris: Classiques Garnier 2014, S. 441–535.
- Schindel, Carl Otto August von: *Die deutschen Schriftstellerinnen des neunzehnten Jahrhunderts*. Leipzig: Brockhaus 1823–1825, 3 Bd.
- Thierry, Edouard: »Sophie Gay«, in: Michaud, Louis-Gabriel (Hrsg.): *Biographie universelle, ancienne et moderne*. Histoire, par ordre alphabétique de la vie publique et privée de tous les hommes qui se sont fait remarquer par leurs écrits, leurs actions, leurs talents, leurs vertus ou leurs crimes, nouvelle édition publiée sous la direction de M. Michaud, ouvrage rédigé par une société de gens de lettres et de savants. Tome 16, Paris: A. Thoissier Desplace 1842–1862, S. 69–71.

Internet-Quellen / Abbildungen

[Aufgerufen am 03.06.2021]

URL 1

Robespierres Rede vom 26. Juli im Online-Archiv der *Assemblée Nationale*:
<http://www2.assemblee-nationale.fr/decouvrir-l-assemblee/histoire/grands-discours-parlementaires/robspierre-26-juillet-1794>

URL 2

Abbildungen der Grabmäler Rousseaus:

- a) <https://www.reseau-canope.fr/musee/collections/fr/museum/mne/tombeau-de-jean-jacques-rousseau-vue-de-l-isle-des-peupliers-dite-l-elisee-partie-des-jardins-d-ermonville-dans-laquelle-j-j-rousseau-mort-a-l-age-d/efd031b6-73d9-4afa-8887-b9f834555b8d>
- b) <https://www.parismuseescollections.paris.fr/fr/musee-carnaulet/oeuvres/le-mausolee-provisoire-de-jean-jacques-rousseau-sur-le-bassin-des-tuileries#infos-principales>

URL 3

Photographie von Billie Eilish im *Rolling Stone Magazine*:

<https://www.rollingstone.com/music/music-features/billie-eilish-cover-story-triumph-werid-863603>

URL 4

Illustrationen von *Claire d'Albe*:

- a) Titelblatt der Erstausgabe, 1799 (im Link fälschlicherweise auf 1798 datiert):
https://fr.wikipedia.org/wiki/Claire_d%27Albe#/media/Fichier:Claire_d_Albe_Frontispice_1798.png
- b) Illustration in der Werkausgabe von Ménard et Desène fils, Band 1, 1824:
https://fr.wikisource.org/wiki/Page:Cottin_-_%C5%92uvres_compl%C3%A8tes,_M%C3%A9nard,_1824,_tome_1.djvu/251
- c) Illustration in *Les Veillées littéraires illustrées*, 1848:
http://archive.wikiwix.com/cache/index2.php?url=https%3A%2F%2Fbooks.google.fr%2Fbooks%3Fid%3DShg_AAAAcAAJ%26pg%3DPA1%23v%3Donepage%26q%26f%3Dfalse#v=onepage&q&f=false

URL 5

Ausstellung »Top modèles. Une leçon princière au XVIIIe siècle«:

<https://www.arts-et-metiers.net/musee/visite-virtuelle-top-modeles>

URL 6

Webseite des Centre National de Ressources Textuelles et Lexicales:

- a) »chantilly«: <https://www.cnrtl.fr/etymologie/chantilly>
- b) »poèle«: <https://www.cnrtl.fr/definition/academie8/po%C3%A8le>

URL 7

Abbildung der Vermählung des Duc de Bourbon mit Mademoiselle de Nantes am 24. Juli 1685:

<https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b6945521d>

URL 8

Webseite der Genootschap Belle van Zuylen:

<http://www.charriere.nl/>

URL 9

Videoaufzeichnung des Vortrags von Valéry Cossy vom 5. Mai 2008:

<https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k1321510v>

URL 10

Filmportrait Isabelle de Charrières im Rahmen »Verleden fan Utrecht«:

<https://schooltv.nl/video/verleden-van-utrecht-belle-van-zuylen-en-de-gouden-kooi-1740-1805/>