

MAIK BOZZA

Krise auf dem Schreibtheater

Tiecks *William Lovell* und die Grenzen des Briefromans

1. Programm

Mit *William Lovell* steht die Gattung Briefroman – zumindest im deutschen Sprachraum – bereits 1795 kurz vor dem Ende ihrer produktivsten Phase. Nach Brentanos *Godwi* von 1801/02 als letzter romantischer Variation der Form erscheinen bis in die zeitgenössische Literatur hinein wohl keine Briefromane mehr, deren ästhetische Konzepte über diejenigen der kurzen Blütezeit der Gattung hinausgehen. Bis dahin allerdings werden die Möglichkeiten der herausragenden literarischen Modeform, die so geeignet schien für den virulenten Subjektivitätsdiskurs, in der zweiten Hälfte des achtzehnten Jahrhunderts mit rasanter Geschwindigkeit erprobt. Ludwig Tieck geht dabei mit seinem großangelegten, polyperspektivischen Text aus 312 Briefen von 22 Schreibern sehr weit: Im *Lovell* nimmt er die Matrize Briefroman provokant ernst, reflektiert ihre poetologischen Zwänge und inszeniert kunstvoll ihren Zusammenbruch.

Es sollen Kommunikationsstränge um zwei Figuren, Karl Wilmont und William Lovell, durch den Text verfolgt werden, in und mit denen Tieck typologische Eigenschaften des Schreibens und der Darstellungsverfahren im Briefroman verhandelt und ins Krisenhafte stilisiert: Mit Karl Wilmonts monologischer Dominanz steht der empfindsame, auf Austausch und Ausdruck gerichtete Schreibmodus in Frage, der eine der Grundlagen der Gattung gebildet hatte. Das Prinzip der Dialogizität und Gleichberechtigung der Perspektiven verfällt zugunsten des letztlich absoluten Machtanspruchs einer in Wilmonts Briefen gegen jede andere Sicht ausformulierten *Liebesgeschichte*. (Kap. 2) Ein anderes Spezifikum der Briefromanpoetik wird in der extremen Anlage des Charakters Lovell zugespitzt: Dass der »Roman in Briefen« eine plausible Einsicht in den »Zusammenhang des innern und äußern Seyns seiner

16 Personen «¹ bisher schuldig bleibe, im Gegensatz etwa zum zeitgenössischen Drama (dem er hinsichtlich der Erzählerlosigkeit und der unmittelbaren, unvermittelten ›Dialog-Rede‹ der Protagonisten konzeptuell ja tatsächlich vergleichbar ist), hatte Friedrich von Blanckenburg bereits 1774 kritisiert. Lovell nun ist gerade die Inkarnation der radikal ausgelegten Gattungsregel des ›written to the moment‹. Seine Tragik besteht darin, die Folgen dieser poetologischen Disponiertheit tragen und wieder und wieder die diskursprovozierte Unverbundenheit seiner Emotions- und Bewusstseinszustände erleben zu müssen. Die daraus resultierenden Zweifel an der Konsistenz seines Charakters tragen eine poetologisch implantierte Problemlage in die Handlungs- und psychische Realität einer angesichts dessen ebenso perplexen wie hilflosen Figur. (Kap. 3)

Die Hoffnung auf Erlösung von diesen Zweifeln und damit auf die Überwindung der Problemkonstellation nutzt der Text zu einer großangelegten Irreführung auf der Handlungsebene wie für den Leser: In der ›histoire‹ wird Lovell Opfer einer seine existentiellen Fragen ausnutzenden wie bedienenden Geheimbundintrige, die den Wechsel seiner Identitäten und emotionalen Zustände nicht nur verstärkt, sondern ihn – nach einer abschließenden banalen Aufklärung – noch verzweifelter zurücklässt. (Kap. 4.1) Diese Desillusionierung spiegelt sich im Leser: Es wird eine Textstrategie verfolgt, die dem Rezipientenglauben Vorschub leistet, dass der Geheimbund die auktoriale Macht einer verkappten Erzählerinstanz repräsentiere und sich mit der Intrige auch die irritierende Konstruktion des Textes und seiner Krise aufkläre. (Kap. 4.2)

Nach diesem bloß retardierenden Moment kulminiert die Inszenierung der Formkrise, wie abschließend in den Blick genommen wird, in der gegenseitigen Auslöschung der beiden symptomatischen Kommunikationsstränge bzw. ihrer Protagonisten: Bei einem finalen Duell lässt Lovell sich von Wilmont erschießen. In diesem Selbstopfer blitzt der Widerstand der Figur gegen die eigene Formdeterminiertheit auf, wenn Lovell sich erstmals gegen die Wechselhaftigkeit seiner Gefühlszustände wehrt, in Bezug zu seinem vormaligen Handeln setzt und Konsequenzen daraus zieht. Damit

¹ Friedrich v. Blanckenburg: *Versuch über den Roman*. Reprographischer Nachdruck der Ausgabe 1774. Stuttgart 1965, S. 287.

ist dann allerdings nicht nur die Implosion der Schreibhaltung »to the moment« umgesetzt, sondern auch dem Erfolg der totalitären *Liebesgeschichte* als antialogischem Gegenmodell ein Ende bereitet, indem Wilmont mit dem Tod des Gegenspielers sein Telos verliert und ihm damit der poetische Atem ausgeht. (Kap. 5)

2. Wilmonts *Liebesgeschichte*

Die ersten Worte im *William Lovell* schreibt Karl Wilmont. Roland Borgards hat diese Figur als personalisierten »Textrand« analysiert und dabei den Blick auf die Bedeutung von vermeintlichen Nebenfiguren gelenkt.² Wilmonts Begier ist allerdings noch größer: Die »Randfigur« ist *dominant*. Sie will ins Zentrum. Wilmonts Anspruch ist derjenige einer Totalisierung seiner Perspektive, nachdem es ihm zuvor nicht gelungen war, sich erfolgreich zu kommunizieren. Er hatte sich verliebt; der gesamte Brief allerdings, in dem er davon berichten will, bleibt im Modus einer *Dissimulatio* gefangen. Bis zur ersten, kaum merklichen Andeutung seiner Gefühle sind bereits gut sechshundert Worte geschrieben, dann folgt Einschub um Einschub, um weiterhin »die eigentlichen Worte« nicht aussprechen zu müssen, in der Hoffnung, dass sie sich dem Adressaten möglichst von »selbst offenbaren«,³ und schließlich präsentiert Wilmont sein argumentatives Ziel dann nur in Form einer leeren Verweisung:

Der junge Burton, – (der wirklich ein vortrefflicher Jüngling ist; schade, daß ich zeitlebens nicht so sein werde) – der junge Burton also hat eine Schwester, die zugleich die Tochter des Alten ist –
Sei nur ruhig, ich werde nie in die Grube fallen, die sich Lovell gegraben hat!

2 Roland Borgards: »Die Schrift, das Rätsel, der Mensch. Ludwig Tiecks *William Lovell*«. In: *Athenäum* 8 (1998), S. 231–252, vgl. in diesem Zusammenhang besonders S. 235–237, hier: S. 235.

3 Fanny Népote-Desmarres: »Dissimulatio«. In: *Historisches Wörterbuch der Rhetorik*. Hg. v. Gerd Ueding. Bd. 2: Bie-Eul. Tübingen 1994, Sp. 886–888, hier: Sp. 886 f.

18 Ich habe mir ernsthaft vorgenommen, daß es keine Liebe werden soll, [...]. –⁴

Direkt nach diesem auf die Assoziationsfähigkeiten des Adressaten Mortimer spekulierenden Hinweis schreckt Wilmont allerdings zurück und lässt die überhaupt nur imaginierte Liebe sogleich an projizierten Problemen scheitern.⁵ Wenn der Name seines Liebesobjekts, Emilie, im gesamten Brief nicht fällt, ist dies Zeichen eines Verlusts: Die sattsam verwendeten rhetorischen Strategien Wilmonts reichen ihm nicht zur adäquaten Beschreibung und Vermittlung eines vorgängigen Ausdruckswillens, sondern die »traditionell als sprachliche Anwendungsform [...] gedachte Rhetorik und das sie kontrollierende Subjekt tauschen die Position«.⁶ Wilmont verliert über die Mittel beinahe seine Intention.

Bereits im zweiten, wieder an Mortimer gerichteten Brief hat sich Wilmonts Umgang mit seiner Verliebtheit dann allerdings geändert und seine Schreibhaltung verändert. Statt sein Schreiben weiterhin am rhetorischen Reglement zu orientieren und es »oratorische[n] Wendungen, Tropen, Metaphern und alle[n] Arten von Figuren« zu unterwerfen, gerät ihm sein Brief nun zum »Fragment aus einem unsrer neusten Romane«.⁷ Nach diesem Wechsel auf die Ebene poetischen Sprechens kann er dann unverhohlen von seiner Verliebtheit berichten. In diesem Modus kann er den literarischen Topos von der empfindsamen Scham benutzen, mit der Rolle als Liebhaber kokettieren,⁸ und er bezeichnet sein Liebesleid kurz darauf als der Handlung eines »französischen Trauerspiels«⁹ angemessen. Damit adaptiert er die zuvor so kritisierte Haltung Lovells und dessen vermeintlich grundloses, also rein »poetische[s] Leiden«;¹⁰ bei

4 Aus Ludwig Tieck: *William Lovell*. Hg. v. Walter Münz. 2. Aufl. Stuttgart 1999 wird im Folgenden unter Angabe von (Band.Buch.Brief/Seite), aus Vorspann und Anhang unter der Sigle *WL* mit Angabe der Seite zitiert. Hier: I,1.1/14.

5 Vgl. I.1.1./14.

6 Erich Meuthen: *Selbstüberredung. Rhetorik und Roman im 18. Jahrhundert*. Freiburg i. Br. 1994, S. 16.

7 Beide: I.2.12/69.

8 Vgl. I.2.12/71 f.

9 I.3.2/107.

10 I.1.1./12 (Hervorhebung von M. B.).

der Ausformulierung seiner Liebe sieht er sich dann sogar von diesem »Geist Lovells« beseelt und ruft ihn zum Schutzheiligen seiner Selbstpoetisierung aus.¹¹

Nun frei von jedem Zweifel, erzählt Wilmont im Folgenden im Modus fabelnder ›narratio‹, nicht realitätsbezogener ›historia‹. Kontextualisiert man seine *Liebesgeschichte* nämlich mit Schilderungen der vermeintlich ebenfalls Verliebten, d. h. mit den Briefen Emilie Burtons, bleibt sie schiere Imagination. In Wilmonts Briefen an Mortimer gewinnt die ›Beziehung‹ mit der Zeit deutliche Form (»Wir haben viel miteinander gesprochen, wir sind sehr zärtlich gewesen«, später auch: »Ich habe vier glückliche Tage in Bonstreet, an Emilies Seite verlebt«),¹² ja, Wilmont kündigt sogar immer wieder die nur noch verzögerte Hochzeit an.¹³ Emilie schreibt dagegen in ihren Briefen an die Freundin Amalie weder von großen Gefühlen noch von Eheanbahnung: Als Karl nach seinem ersten Besuch abreist, grämt sie sich aus gänzlich anderen Gründen; seine so benannten ›vier glücklichen Tagen in Bonstreet‹ erweisen sich in ihrem Bericht als sein Trauerbesuch während des Begräbnisses ihres Vaters; als ›Bräutigam‹ wird Wilmont nicht ein einziges Mal erwähnt.¹⁴

Selbst die direkte Absage Emilies beeinträchtigt die Ausgestaltung der *Liebesgeschichte* nicht, sie verstärkt sich vielmehr sogar nach dem direkten brieflichen und eigentlich unmissverständlichen Austausch von *je einem* Brief zwischen Karl und Emilie. Karls Zeilen stehen signifikanterweise im Zentrum seines ›Briefschaffens‹.¹⁵

11 »O heiliger Lovell, stehe mir in meiner Liebe bei!« (II.1.8/217). Beim Bezug auf Lovell erkennt Wilmont allerdings dessen charakteristische Selbstzweifel, die gerade dazu führen, dass Lovell sich nicht traut, seine Liebe zu bekennen, bevor er ein Zeichen der Gegenliebe bekommt.

12 II.1.24/252 bzw. II.3.2/382.

13 Vgl. I.3.2/107 f.

14 Vgl. I.1.14/229 sowie II.3.4/385.

15 Insgesamt schreibt er fünfzehn Briefe (I.1.1/9–14; I.2.12/69–73; I.3.2/106–111; I.3.3/112 f.; I.3.12/148 f.; II.1.8/214–218; II.1.24/251 f.; II.2.12/329–331; II.3.2/382 f.; III.1.8/430–432; III.1.25/466–468; III.1.35/489; III.2.27/527; III.2.45/565; III.3.32/648 f.), überwiegend (zwölf) an Mortimer, wobei auf jeweils drei Briefe an Mortimer einer an eine andere Person folgt: der vierte an Eduard Burton, der achte (und damit der mittlere) an Emilie Burton und schließlich der zwölfte wiederum an Eduard Burton.

20 Emilies Antwort ist eindeutig: Sie kämpft in knappen Worten darum, Karl die Illusion von gegenseitiger Liebe zu nehmen und schließt endgültig: »Grüßen Sie Ihre liebe Schwester, und leben Sie recht wohl.«¹⁶ Auch die spätere nochmalige Übermittlung über Dritte, dass sie eher Lovell nachhänge und Wilmont nie hätte lieben können,¹⁷ bringt diesen nicht dazu, den offenkundigen Bruch zwischen seiner Selbstwahrnehmung, seiner Präsentation und der »Realität« zu sehen.

So spiegelt sich in der realitätsabgewandten Verliebtheit Karls auch die geistes- wie literaturgeschichtliche Problemlage der Aufgabe einer überindividuell verhandelten resp. verbürgten Wahrheit zugunsten »einer »subjektiven Wahrheit«, in der sich die »Wahrheit des Subjekts« behauptet.«¹⁸ Die Gleichsetzung seiner »Überzeugung mit der Wahrheit an sich«¹⁹ lebt Wilmont völlig ungebrochen aus: »wohl mir, daß [...] ich mir jetzt so recht wichtig und bedeutend vor komme, daß ich alle Vorstellungen auf mich und mein künftiges Glück beziehe.«²⁰ Die Folgen dieser subjektivistischen *Liebesgeschichte*, die nicht aus der »correspondance der Herzen« entsteht, sondern gerade aus der »Krise des Dialogs« und durch die Totalisierung der Imagination eines verliebten Ich, werden im Text auch strukturell sichtbar: Im Beziehungsgeflecht ist Wilmont bald isoliert, in der zweiten Hälfte des Texts bleiben seine Briefe unbeantwortet.²¹ Dieser

¹⁶ II.2.13/332.

¹⁷ Vgl. III.1.20/453. Einer Mischung aus Mitleid und Liebe folgend, verlässt sie daraufhin Bonstreet, um sich mit Lovell zu treffen. Lovell wird nicht kommen, Emilie sich des Betrugs bewusst werden und sich in einem letzten Brief vor ihrem Tod vermittels Mortimer bei ihrem Bruder und bei Amalie entschuldigen; von Karl schreibt sie wiederum kein Wort (vgl. III.1.3/487–488).

¹⁸ Meuthen: *Selbstüberredung* (s. Anm. 6), S. 10. Er zielt damit auf einen Wandel im Funktionsspektrum von Dichtung im 18. Jahrhundert: »Auf dem Höhepunkt der Aufklärung« habe die Dichtung ihre Aufgabe als Vermittlungsinstanz von »dogmatisch oder philosophisch begründete[n] Wahrheiten« aufgekündigt, um sich für die »»subjektive Wahrheit« einzusetzen (ebd.). Vgl. dazu auch Peter J. Brenner: *Die Krise der Selbstbehauptung. Subjekt und Wirklichkeit im Roman der Aufklärung*. Tübingen 1981, u. Jürgen Wertheimer: »Der Güter gefährlichstes, die Sprache«. *Zur Krise des Dialogs zwischen Aufklärung und Romantik*. München 1990.

¹⁹ Wertheimer: *Zur Krise des Dialogs* (s. Anm. 18), S. 9.

²⁰ II.3.2/383.

²¹ Vgl. III.1.8/430–432, III.1.25/466–468, III.2.27/527, III.2.45/565 u. III.3.32/648 f. an Mortimer und III.1.35/489 an Eduard Burton. Beide antworten auf keinen dieser Briefe.

Isolation zum Trotz wächst Wilmonts unumstößlicher Anspruch auf ›Richtigkeit‹ seiner Position, auf Übereinstimmung seiner Perspektive mit den vermeintlich ›tatsächlichen‹ Umständen – und bricht sich auf Handlungsebene zunehmend radikal Bahn gegen die Perspektiven anderer Figuren. Enden wird dies im Extrem, nach dem Tod seiner ›Geliebten‹ Emilie²² Rache an Lovell nehmen zu wollen. Lebt der mehrstimmige Briefroman immer von der Spannung zwischen den je unterschiedlichen, bezogen auf die (fiktionale) Realität aber gleichberechtigten Perspektiven der Schreiber und der Gesamtkonzeption, ist in Wilmonts Anspruch eine Überreizung dieser Spannung angelegt: Während etwa Werthers Unzufriedenheit mit dem Verlauf seiner Liebe sich in Verzweiflung ausdrückt und sich schließlich gegen ihn selbst richtet, weist Wilmonts Aggression ins Außen und damit in den Realitätsraum anderer Figurenperspektiven. Erzählerologisch betrachtet gefährdet Wilmont die im polyperspektivischen Briefroman gezwungenermaßen angelegte Gleichberechtigung der Perspektiven und damit die poetische Gesamtkonzeption, denn Mord auf Handlungsebene führt auf Textebene zum Ausfall von Perspektiven und beschneidet damit – nimmt man den innerfiktionalen Anspruch über sein Maß hinaus ernst – auch den Spielraum des Texts.

3. Lovells Stimmungen, ›written to the *Moment*‹

Wilmonts Bezugnahme auf Lovells strikte Selbstpoetisierung, aus der er dann den Absolutheitsanspruch der eigenen Narration ableitet, trifft nur vermeintlich eine Eigenschaft Lovells. Dieser schreibt zwar in seinem ersten Brief an Eduard Burton »Meine Seele sucht Teilnahme und findet sie bei Dir am reinsten und

22 Emilie stirbt, von Lovell zurückgelassen, in der Nähe von »Nottingham«, vgl. III.1.33/487–488 u. III.1.34/488–489. Zunächst spekuliert Wilmont daraufhin nur auf eine Wiedervereinigung im Jenseits (vgl. III.1.35/489), sieht sich dann aber von »Emiliens Geist« (III.2.45/565) zum projektierten Rachemord an Lovell geleitet. Auch hier bemerkt er nicht die Widersprüchlichkeit zwischen Emiliens Aussagen und seinen Projektionen, wenn er ihre letzten Worte, den Namen Lovells, als Aufforderung zur Rache versteht. Emilie allerdings empfindet Lovell gegenüber keinen Hass, sondern lediglich Selbstzweifel und Reste unerfüllter Liebe (vgl. III.1.33/488): ihr Ausruf ist Klage, nicht Anklage.

22 wärmsten«²³ und lässt somit scheinbar wenig Raum für Zweifel an der empathischen Aufnahme durch seine Freunde. Wie wenig das Konzept allerdings trägt, wird sowohl dem Leser als auch Lovell²⁴ schnell deutlich, wenn sich nicht nur Wilmont Lovells »sympathetische[m] Andrängen«²⁵ gegenüber verschließt, sondern auch Burton bald widerständig reagiert. Markus Heilmann analysiert diese Abläufe als Anzeichen des Bruchs einer »correspondance der Herzen«, der auch in Lovells überhöhtem Anspruch auf »weltumfassende Liebe« begründet liege. Der Anspruch folge in Gegenbewegung auf drei Lovell bestimmende Grundgefühle: »Furcht vor Verlust, absolute[r] Glücksanspruch, Bewusstsein eines allgemein-beschlossenen Verhängnisses«.²⁶ Dass diesem überhöhten Liebesanspruch aber »› schon immer« und »› auf ewig« jede Aussicht bzw. jeder Gegenstand genommen scheinen« und er sich deshalb »› ganz auf sich selbst zurück[zieht]«, liest Heilmann dann als Auslöser der lovellschen Melancholie. Im Schreiben aber erfahre Lovell – gegen die Verlustängste – »› ein beglückend-absolutes Welt-›Verhältnis««, indem er sich durch den »› Absolutismus egozentrischen In-Beschlag-Nehmens« in Richtung »› Gleichgestimmtheit Aller« transzendiere: »› [D]espotisch-radikalisiert[] [ausgedrückt]: ›Ich bin ein Mensch, und was mir widerfährt, das trifft auch alle Menschen««. ²⁷ – Damit, so Heilmann in einem zweiten Argumentationsschritt,

²³ I.1.2/15.

²⁴ Am Ende des Briefes berichtet Lovell Eduard – und das vermeintliche »Finden« der Teilnahme überdeckt diese Empfindung keineswegs – wie alleingelassen er sich nach der schmerzhaften Verabschiedung von Amalie gefühlt habe, als ihr Bruder Karl Wilmont nicht mit ihm darüber gesprochen, sich nicht für ihn eingesetzt habe: »›Karl lächelte als wir zurücktritten. Ich hätte weinen mögen. [...] Ich bedurfte Mitleid, ein empfindsames Herz, – und ein spottendes Lächeln, eine kalte Verachtung, – o Eduard, mir war als klopfte ich im Walde verirrt an eine Hütte, und nichts antwortete mir aus dem verlassenen Hause, als ein leiser, öder Widerhall.« (I.1.2/20.) Wilmont wiederum verschließt sich ebenso aus dem Gefühl heraus, auch kalt von Lovell behandelt worden zu sein. Vgl. dazu Kap. 5, S. 39 f.

²⁵ Markus Heilmann: *Die Krise der Aufklärung als Krise des Erzählens. Tiecks »William Lovell« und der europäische Briefroman*. Stuttgart 1992, S. 18.

²⁶ Ebd., S. 20.

²⁷ Ebd., S. 23, 19 u. 24.

>ahndet< [Lovell], >indem er schreibt<, das >beschlossene< Scheitern >weltumfassenden< Empfindens und vergewissert sich des natürlichen Glücks als eines unbedingten Anspruchs, – was [...] bedeutet: Lovells Wort schickt sich an, jene fremde, der Sprache des Augenblicks doppelt vorgreifende Stimme [...] zu usurpieren.²⁸

Lovell suche, so Heilmann, nach dem »>wahre[n]<, aber verspielte[n] natürliche[n] Glück«²⁹ und stelle damit die Frage, die als Diskurs dem Briefroman seit Richardson zugrunde gelegen habe. Der Briefroman habe diese Metafrage seither mit Figuren verhandelt, die sie für sich nie wirklich gestellt hätten: »Pamela, Clarissa und Lovelace – auch Julie und Saint-Preux, Werther, Herz und Rothe« würden »gesprochen«,³⁰ wenn sie selbst nur »situatives, [...] bedingtes [...] Glücksstreben« zeigten und sich erst über die Briefdiskurse, über die Fragen in der >histoire< hinweg die Frage des empfindsamen Diskurses nach dem >wahren Glück< als Zweifel an der Empfindsamkeit einstelle. Lovell frage bereits für sich.

Eine argumentative Entsprechung mit Heilmann besteht in einer wichtigen Ansicht bezüglich der Struktur des lovellschen Schreibens, in der gemeinsamen Auffassung nämlich, dass in Lovells Schreiben fremde, das heißt ihm nicht bewusste Diskurs-Stimmen mitanklingen. Während Heilmann aber den >Dialog der Empfindsamkeit<, die Erfindung des Glücks und seines Unglücks in Zeiten der Aufklärung als Verhandeltes in den Blick nimmt, geht es hier um einen Subtext, der poetologische Erfordernisse und erzähllogische Zwänge des Mediums Briefroman reflektiert und damit die Wechselwirkung von Inhalt und Form verhandelt.

Tatsächlich ist Lovells Schreiben nicht um Selbstinszenierung bekümmert, wie Wilmont unterstellt,³¹ sondern zuallererst um Selbsterkundung auf der Suche nach einem >festen< Selbstbild:

²⁸ Ebd., S. 216.

²⁹ Ebd., S. 219.

³⁰ Ebd., S. 216.

³¹ So schreibt Lovell mehr oder minder naiv, nicht absichtsvoll stilisiert und nimmt sein Schreiben kaum je ausdrücklich in den Blick. Eine Ausnahme hiervon ist die Sprachskepsis, die Lovell und andere Figuren von Zeit zu Zeit befällt (so in I.2.6/61, I.2.16/79, I.2.25/95f., usf.). Vgl. dazu z.B. Susanne Scharnowski: »Em-

24 Itzt steh' ich vielleicht auf der Stufe, von wo ich in die Schule des Elends mit ernster Grausamkeit verwiesen werde, um mich vom Kinde zum Manne zu bilden – und werd' ich glücklicher sein, als ich war, wenn ich vom harten Unterricht zurückkehre?³²

Lovell scheint – ahistorisch formuliert – in einer pubertären Krise zu stecken und sich dabei, verschreckt, selbst zu beobachten. Jean-Jaques Rousseau beschreibt das Phänomen zeitnah zum *Lovell* 1762 im Kapitel ›Reifezeit‹ des *Émile*:

Der Mann ist aber nicht geschaffen, um in der Kindheit stehenzubleiben. Zu gegebener Zeit läßt er sie hinter sich. Dieser Augenblick der Krise ist zwar kurz, aber von weitreichendem Einfluß. [...] [S]o kündigt sich diese stürmische Umwandlung durch das Raunen der erstarkenden Leidenschaften an: [...] Stimmungswechsel, häufige Zornausbrüche, ständige geistige Erregung [...]. Er wird empfindlich, ohne zu wissen, was er empfindet. [...] [I]st er bald erregt, bald gerührt, weint er ohne Grund[...].³³

Ihre psychologische Eindringlichkeit gewinnen diese emotionalen Wandlungen im *Lovell* dabei aber gerade durch ihre Verlagerung in ein weitgehend ›erwachsenes‹ Subjekt und durch dessen Fähigkeit zur Wahrnehmung und Befragung des Zustandes auf seine Regelmäßigkeiten.³⁴

Ich bin nie so aufmerksam als in diesen Augenblicken darauf gewesen, wie von einem kleinen Zufalle, von einer unbedeu-

phase und Skepsis. Ludwig Tiecks ›William Lovell‹ und Clemens Brentanos ›Godwi‹ als Briefromane«. In: *Wirkendes Wort* 40 (1990), S. 22–32.

32 I.1.2/16.

33 Jean-Jaques Rousseau: *Emil oder Über die Erziehung*. Vollständige Ausgabe. In neuer Fassung besorgt v. Ludwig Schmidts. 8. Aufl. Paderborn 1987, S. 210 f. Der Begriff Pubertät ist im 18. Jhd. freilich noch anders denotiert.

34 Auf vergleichbare ›Lehrjahre der Männlichkeit‹ in überwiegend romantischen Texten verweist Dieter Arendt: *Der ›poetische Nihilismus‹ in der Romantik*. Bd. II. Tübingen 1972, S. 334.

tenden Kleinigkeit oft die Wendung unseres Charakters abhängt. Ein unmerklicher Schlag richtet und formt unsern Geist oft anders; wer kennt die Regeln, nach denen unser schützender Genius umgewechselt wird?³⁵

Lovell fragt nach der Funktionsweise des eigenen Geistes, den Grundlagen für die Stimmungsschwankungen, ängstigt sich vor dem noch ungewissen zukünftigen Ich und entwickelt einen nostalgischen Hang zum vermeintlich produktiven ›Itzt‹-Zustand:

Ich ahnde eine Zeit, in welcher mir meine jetzigen Empfindungen wie leere kindische Träume vorschweben werden, wo ich mitleidig über diesen Drang des Herzens lächle, der itzt meine Qual und Seligkeit ist [...]. – Diese Ahnung macht mich traurig. – Wenn dieses glühende Herz nach und nach erkaltet, dieser Funke der Gottheit in mir zur Asche ausbrennt und die Welt mich vielleicht verständiger nennt, – was wird mir die innige Liebe ersetzen, mit der ich die Welt umfassen möchte? – Die Vernunft wird die Schönheiten anatomieren, deren holder Einklang mich itzt berauscht: ich werde die Welt und die Menschen mehr kennen, aber ich werde sie weniger lieben [...].³⁶

Im Kontext seiner Untersuchung des Zeitbewusstseins in der Frühromantik hat Manfred Frank Lovells Vorausschau der »Wendung[en] unseres Charakters« und seine daraus entstehende Grundfrage nach den »Regeln, nach denen unser [...] Genius umgewechselt wird«, als aller Reflexion vorausgehend und von jeder Handlung unmotiviert bezeichnet:

³⁵ I.1.2/15.

³⁶ I.1.2/18. Beinahe spricht Lovell hier in Worten, die Sauder als »ältesten bekanntgewordenen Beleg« des Begriffs ›empfindsam‹ in einem Brief der Gottschedin von 1757 nachweist: »Ein empfindsames Herz gehört unter die geheimen Beschwerlichkeiten des Lebens, es leidet bey allen leidenden Gegenständen, wenn es sich außer Stand siehet allen zu helfen. Und doch möchte ich dieser Leiden ohngeachtet [...] kein gleichgültig Gemüth haben. Wie vieles wahres Vergnügen entbehren die kalten unempfindlichen Seelen?« (zit. nach Gerhard Sauder: *Empfindsamkeit*. Bd. 1: *Voraussetzungen und Elemente*. Stuttgart 1974, S. 4 f.). Die Stimmungsschwankungen Lovells lassen sich mit dem empfindsamen Diskurs allerdings nicht recht erklären.

26 Diese Erfahrung ist weniger um ihrer selbst willen beachtlich als durch den Zeitpunkt, an welchem sie ausgesprochen wird: nämlich bevor die eigentliche Handlung des Romans beginnt. Es muss eine Erfahrung sein, die nicht aus einem Geschehen motiviert zu werden braucht und die aller Erfahrung-von-etwas vorangeht.³⁷

Wenn Lovells Handeln, Denken und Fühlen aber nicht durch eine gemachte Erfahrung und Handlung auf Ebene der ›histoire‹ motiviert ist und man auch nicht annehmen mag, dass sich der Text von außen betrachtet in der Beschreibung eines pubertären Zustands oder einer anderen »menschliche[n] Erfahrung schlechthin«,³⁸ in der Ausgestaltung des empfindsamen Anspruchs, »mit Hilfe der Vernunft auch die Empfindungen aufzuklären«,³⁹ oder derjenigen eines bewusstseinsphilosophischen Problems erschöpft, bleibt weiterhin die Frage nach dem Agens zumindest auf Ebene des ›discours‹.

Hier soll eine Lektüre versucht werden. An zwei Stellen des ersten Briefs offenbart sich die Tragweite der lovellschen Stimmungs-umbrüche. Nach dem Stimmungsbild im aufwühlenden Gedicht ›Schwarz war die Nacht‹ berichtet William von einer ersten, zunächst beruhigenden Wandlung: »Ich komme mir in vielen Momenten wie ein Kind vor, welches jammert, ohne selbst zu wissen, worüber. Ich komme soeben von einem kleinen Spaziergange aus dem Felde zurück: [...] die nächtliche Einsamkeit hat meine Gefühle in Ruhe gewiegt«. Sie mündet dann aber in die Zweifel, die schon zitiert wurden (»Wenn dieses glühende Herz nach und nach erkaltet, [...] was wird mir die innige Liebe ersetzen, mit der ich die Welt umfassen möchte?«). Es folgt direkt ein weiterer Umschlag: »Mein Brief scheint mir itzt übertrieben, ich möchte ihn zerreißen, ich bin unwillig auf mich selbst [...].«⁴⁰ Und nicht nur der erste

37 Manfred Frank: *Das Problem ›Zeit‹ in der deutschen Romantik. Zeitbewußtsein und Bewußtsein von Zeitlichkeit in der frühromantischen Philosophie und in Tiecks Dichtung*. München 1972, S. 245.

38 Frank: *Das Problem ›Zeit‹* (s. Anm. 37), S. 245.

39 Sauder: *Empfindsamkeit* (s. Anm. 36), S. XV.

40 I.1.2/18.

Brief ist geprägt von der Wechselhaftigkeit; was Lovell hier zu formulieren versucht, wird ihn durch sein gesamtes Schreiben begleiten. Im nächsten Brief schon heißt es wieder:

Ich habe hier einige Tage in einer süßen Schwermut verlebt, mir selbst und meinen mannichfaltigen Empfindungen überlassen, ich behorchte in mir leise die wehmütige Melodie meiner wechselnden Gefühle, man entdeckt in der Einsamkeit eine Menge von Ideen und Empfindungen in sich selbst, die man vorher nicht wahrgenommen hat, man schließt mit seiner Seele eine vertrautere Bekanntschaft [...] – ich zweifle itzt, ob mich je eine Empfindung bis zur Verzweiflung führen könnte [...].⁴¹

So wie die Schwermut kam, ging sie auch wieder; mit seiner Gefühlswelt scheinbar vertraut, steht diese Aussage Lovells der eingangsmachten diametral entgegen.⁴² In diesen deutlichen Brüchen, zu denen später eine Vielzahl schnell wechselnder philosophischer Positionen kommt,⁴³ stellt sich dar, wovon Lovell berichtet. Insofern muss Manfred Frank bezüglich *Lovell* widersprochen werden, wenn er darauf hinweist, dass »Tiecks Prosa« »mehr über die Phänomene redet, als sie darzustellen.«⁴⁴ In Lovells Schreiben bedingen sich Form und Inhalt durchaus. So drückt sich in Lovell geradezu übertrieben aus, was häufig als poetologische Grundregel der Gattung Briefroman ausgemacht und wieder und wieder in den Worten

⁴¹ I.1.6/26.

⁴² Diese Gefühlswechsel gibt es in psychologisch motivierter Form auch in der Liebe zu Amalie und, extremer, zu Louise Blainville. Lovell scheint sie »das reizendste weibliche Geschöpf, das ich je gesehen habe« (I.2.2/52) zu sein; bald erliegt er ihr, um dann doch wegen des Gedenkens an Amalie zunächst noch vor einer Liebeserklärung zurückzuschrecken (vgl. I.2.16/80). Schließlich erklärt er sich doch (vgl. I.2.19/88) und schreibt nach einem ersten »heißesten Kusse« an Balder: »Erst in Louisens Armen hab' ich die Liebe kennen lernen« (I.2.23/91 f.). – Dieses Bekenntnis erscheint Lovell beim Wiederlesen des noch nicht abgesandten Briefes am nächsten Morgen als »written to the moment«; Lovell hat einen seiner schon beschriebenen Stimmungswechsel erlebt, die Liebe zur Blainville endet somit schlagartig.

⁴³ Vgl. dazu S. 33.

⁴⁴ Frank: *Das Problem >Zeit<* (s. Anm. 37), S. 243.

28 der Vorrede zu Samuel Richardsons *History of Sir Charles Grandison* zitiert wird: »written, as it were, to the *Moment*, while the Heart is agitated by Hopes and Fears, on Events undecided«.⁴⁵ Das Charakteristikum, dass der Einzelbrief eines Briefromans im jeweiligen personalen, situativen Wissensstand und Gefühlskontinuum aufgeht und die Zukunft lediglich kalkulierend, die Vergangenheit einzig in distanzloser Unschärfe mitgedacht werden kann⁴⁶ – was die Form zur Spiegelung des Subjektivitätsdiskurses zeitgenössisch so spannend machte –, wird im Protagonisten Lovell als in seinen poetologischen Konsequenzen radikal ausgereizt und übersteigert gezeigt. Noch klarer als in den Umbrüchen lovellschen Fühlens und Denkens zwischen einzelnen Briefen wird dies sichtbar, wenn er sich beim nochmaligen Lesen schon geschriebener Passagen innerhalb eines Briefes nicht mehr wiederfinden kann.⁴⁷ In potenziierter Form sind Lovell und sein Schreiben ganz dem Einzelmoment, einer »Zerstreung in einzelne helle Punkte«⁴⁸ hingegeben, ohne dass sich über die Situation hinaus ein seine Haltungen nachvollziehbar verbindender Fluss herstellen würde.⁴⁹ Die Fragen Lovells, die sich auf die Konsequenzen der durch die Gattungskonvention bedingten Schreibhaltung beziehen lassen, tragen die Probleme der Briefroman-Poetik auf die Ebene seiner Realität: Sie sind nicht motiviert durch Erfahrungen, die er im Text als Figur gemacht hat, sondern durch poetische Muster, an die er als Figur gebunden ist. In Lovells

45 Samuel Richardson: *The History of Sir Charles Grandison*. Edited with an introduction by Jocelyn Harros. In three parts. Part I. London/New York 1972, S. 4.

46 Vgl. Wilhelm Vosskamp: »Dialogische Vergegenwärtigung beim Schreiben und Lesen. Zur Poetik des Briefromans im 18. Jhd.« In: *DVjs* 45 (1971), S. 80–116, bes. S. 98 f. Vgl. auch Karlheinz Weigand: *Tiecks »William Lovell«*. Studie zur frühromantischen Antithese. Heidelberg 1975, S. 20.

47 Neben den schon zitierten Stellen im ersten Brief vgl. z.B. auch I.2.23/93.

48 Frank: *Das Problem »Zeit«* (s. Anm. 37), S. 249. Er bezieht sich damit allerdings nicht auf *William Lovell*, sondern auf Tiecks Aufsatz zu *Shakspeare's Behandlung des Wunderbaren* von 1793.

49 Jürgen H. Petersen begründet seine narratologische Kategorie des »dualen Ich-Erzählens« mit der »Differenz zwischen Narrator-Ich und erlebendem Ich«, also dem »zeitlichen Abstand« zwischen den beiden Ichs (Ders.: *Erzählsysteme. Eine Poetik epischer Texte*. Stuttgart 1993, S. 55). Lovell als Briefroman-Ich fehlt diese zeitliche Distanz normalerweise. Im Falle des Wiederlesens aber gibt es sie dann – und mit ihr die Differenz, ohne dass er sie freilich erzählerisch nutzen könnte.

die Bedingungen seines Fühlens und Schreibens suchendem Fragen drängt der Text über die Sphäre der fiktionalen Realität hinaus zur literarischen Selbstreflexion gattungspoetologischer Zwänge und Grenzen.

4.1 Lösungs(ver)suche oder »Die so sehnlich gewünschte Erklärung«

Wirkt die Anlage der Figur Lovell bereits wie eine poetische Versuchsanordnung, so sind weite Teile des Texts dann von einer Intrige bestimmt, die treffsicher auf Lovells problematische Charakterzüge abzielt und Lovell wie dem Leser die Hoffnung gibt, »die so sehnlich gewünschte Erklärung«⁵⁰ der aufgeworfenen Fragen schließlich erhalten zu können. Mit seinem abschließend veröffentlichten Testament zerstört der Urheber der Intrige, Andrea Cosimo, diese Hoffnungen allerdings, wenn er seinen Machenschaften jede esoterische Dimension nimmt. Die »plumpen« Einzelheiten des genauen Ablaufs legt er allerdings nicht offen und produziert so rückbezüglich ein Rätselspiel für Lovell und Leser:⁵¹

Andreas Adlatus Rosa wird nach Paris geschickt, um Kontakt zu Lovell aufzunehmen. Schon im ersten Brief Williams aus Paris findet Rosa dann auch Erwähnung, zunächst kann dessen »Herz ihm [aber] nicht vertraulich entgegenschlagen«, Lovell »ist in seiner Gegenwart ängstlich und beklemmt«.⁵² Bald hat Rosa aber geschickt Williams Zutrauen gewonnen,⁵³ und in der Folge nehmen Lovells soziale Kontakte stetig ab: von Mortimer verlassen, reist Lovell nur »in der Gesellschaft Rosas und Balders«⁵⁴ weiter; der

50 III.3.26/608.

51 »Du wirst nicht von mir verlangen, daß ich Dir weitläufig auseinandersetze, auf welche plumpe Art Du Dich hintergehen ließest, es würde Deiner Eitelkeit nur zu wehe tun«, schreibt Andrea (III.3.26/637), sich über Lovell belustigend.

52 Beide: I.2.2/49.

53 Nach einer von Rosa, wenn auch nicht gänzlich initiierten, so doch ermöglichten, dann aber durch einen plötzlichen reuigen Stimmungswechsel Lovells beendeten Affäre mit der Comtesse Blainville ist Rosa William aber »schon viel lieber als vorher« (I.2.26/97).

54 I.2.33/101.

30 Kontakt zu Eduard verkompliziert sich und wird schließlich beendet; der Freund Balder verliert sich endlich in den Wahnsinn.⁵⁵ Es bleibt Rosa, und er wird nach und nach Lovells engster Vertrauter. Grundlage dieser Vertrautheit bildet Rosas taktisch eingesetztes Interesse für Lovells Fragen:

[M]ein Verstand hatte sich bis itzt nie über eine gewisse Grenze hinausgewagt. Rosa ermuntert mich, meine Schüchternheit fahrenzulassen, und er selbst ist mein Steuermann in manche dunkeln Regionen.⁵⁶

So glaubt Lovell einen Freund gefunden zu haben, mit dem er sich völlig aussprechen kann: »denn im Grunde sind diese hier doch nur ein Widerschein der Ihrigen [Ideen]«, schreibt Lovell an Rosa, welcher erwidert, »Wie sehr haben Sie in Ihrem Briefe aus meinem Herzen gesprochen!«⁵⁷ Der einzige funktionierende Herzens-Austausch des Briefromans ist perfiderweise einseitig hergestellt und von Rosa absichtsvoll manipuliert. Entlarvend sind auch Lovells noch ahnungslos benutzte Formulierungen, wenn er schreibt, dass Rosa seine Gedanken *steuert*, dass seine Gedanken nur *Reflex* der rosaschen sind. Was Lovell als Austausch der Herzen versteht, ist einzig die Simulation eines empfindsamen Dialoges⁵⁸ und für Rosa die von Andrea erlernte und in seinem Auftrag benutzte Fähigkeit zur Psychagogie, »die Seelen der Menschen zu beherrschen«, ihre »Muttersprache« zu imitieren: »ich locke seine Seele allgemach über seine Lippen, und gebe ihm seine eigne[n] Worte anders gewandt ins Ohr zurück.«⁵⁹

55 Auch hier spielt Andrea Cosimo eine zumindest unterstützende Rolle, vgl. III.3.26/636, I.3.11/143 u. I.3.23/163. Zu Balder vgl. Christoph Brecht: *Die gefährliche Rede. Sprachreflexion und Erzählstruktur in der Prosa Ludwig Tiecks*. Tübingen 1993, S. 37–41.

56 An Eduard in I.3.11/139. Vgl. zuvor auch schon I.2.33/103.

57 I.3.24/165 u. I.3.25/165.

58 Bezeichnend ist, dass dieser Herzens-Dialog ein vereinsamender ist. 63 von 99 Briefen Williams gehen an Rosa, von den letzten 54 Briefen lediglich sechs an andere Personen (davon zwei an Andrea, einer an Eduard und drei an Emilie Burton), die letzten 25 sind ausschließlich an Rosa gerichtet. Und Rosa vermeldet an Andrea: »Er ist unser, Andrea! Er ist unser! [...] Unwiderstehlich ist er unser!« (I.3.36/188).

59 II.1.11/222 u. 223.

Als Andrea dann nach langer Vorbereitung durch Rosa in Kontakt zu Lovell tritt, ist er bereits eingeführt als Großmeister, der »sich alle Gedanken, selbst die entferntesten, zu vergegenwärtigen, und sie zu seinen eigenen zu machen« versteht: Dass es für ihn mutmaßlich »keine *fremde* Seele«⁶⁰ gibt, trifft Lovells grundlegendes Bedürfnis, seine Fragen nach den »Regeln des Genius« beantwortet bekommen zu wollen. »In manchen Stunden, wenn ich es so recht innig fühle, wie alles umher und in uns nur Dunst und Rauch ist, möchte ich Dich fragen: aber was ist denn der Mensch und sein eigentliches Selbst?«,⁶¹ schreibt Lovell so auch an den vermeintlichen »Türhüter [...] zum Unbegreiflichen«.⁶² Tatsächlich nimmt Andrea Lovells Ansinnen scheinbar ernst und bietet taktierend Verständnis für seine Fragen, was Lovell von fast allen Briefpartnern (Rosa bezeichnenderweise ausgenommen) bis dahin immer verweigert worden war:

[W]eil wir die Fähigkeit haben zu denken, haben wir auch zugleich die Fertigkeit verschiedenartige Gedanken hervorzubringen. Weil eine Gedankenfolge uns ermüdet und am Ende nicht mehr beschäftigt, so macht eben dies eine andere notwendig; und dies nennen die Menschen gewöhnlich eine Veränderung ihres Charakters und ihrer Seele [...]. Kann sich aber das Wesen verändern, das wir unsre Seele nennen? Hat es Teile, die von ihm losgerissen, oder die ihm angesetzt werden? Wechselt es sich mit einem andern aus?⁶³

In diesem ersten der zwei Briefe, die Andrea Lovell sendet, suggeriert er aber nicht nur, zu wissen, welche Fragen Lovell sich stellt, sondern auch, die erlösenden Antworten darauf zu haben, wenn er zunächst von den »[w]enigen wundervollen Menschen« schreibt, denen es »gegönnt« sei, »sich [...] kennen zu lernen, und in ihre

60 Beide: II.2.16/337.

61 II.2.29/362. Ähnlich eindringlich formuliert Lovell dies vorher schon in dem Brief an Rosa, der das Textzentrum darstellt: »O und wer bin ich selbst? – Wer ist das Wesen, das aus mir heraus spricht? Wer das Unbegreifliche, das die Glieder meines Körpers regiert?« (II.2.9/324).

62 II.2.24/350.

63 II.2.31/363 f.

32 innerste, verborgenste Tiefe zu schauen«, dann dieser Technik mächtig zu sein behauptet und sie schließlich an Lovell weiterzugeben bereit ist.⁶⁴ Nach dem wenig nachhaltigen ›Erleuchtungs-Erlebnis‹, das dem Leser dann bezeichnenderweise als Leerstelle zwischen den Briefen II.2.33⁶⁵ und II.2.36⁶⁶ vermittelt wird, dankt Lovell Andrea überschwänglich, erhofft aber schon kurze Zeit später wiederum eine Erklärung, die über die anscheinend zuvor nur gegebene, dass er »wandelbarer wie Proteus oder ein Chamäleon« sei, hinausgeht.⁶⁷

Ich will fort, und zu Ihnen zurückkehren, ich brenne vor Begierde, von Andrea mehr zu erfahren, und zu lernen; [...] ich [fühle] mich zu jener überirdischen [Welt] hinzugezogen, die mir Andrea aufschließen will. Diese Bekanntschaft ist die letzte frohe Aussicht, die ich habe.⁶⁸

Andreas (von außen betrachtet: fast den ganzen Text kontaminierende) Intrige vermag sich also (handlungsimmanent) auf Lovell zu konzentrieren, weil dieser zu einem bereit ist: Für die mutmaßlichen Angebote wie auch immer gearteter Antworten auf seine Existenzfrage nach einer transzendenten Ebene seines Selbst setzt er sich dem Zugriff seines Meisters Andrea willentlich aus. Damit verschreibt er sich einer scheinmetaphysischen, ›wunderbaren‹ Macht, um von ihr Gewissheiten zu erlangen über die »Regeln, nach denen unser schützender Genius umgewechselt wird« und damit Antworten auf Fragen zu bekommen, die – wie schon gezeigt – aus der im ›discours‹ verankerten Problemlage seines ›to the moment‹-Erlebens in sein Bewusstsein und damit die ›histoire‹ übergreifen.

64 Alle: II.2.31/365.

65 In dem Brief verfällt Lovell in gierige Erwartung.

66 Es ist der zweite Brief Andreas an Lovell, der schon auf das vermeintlich ausgetauschte Wissen um die ›wunderbare Welt‹ zurückblickt.

67 III.1.32/484. In die ereignisreiche Zeit zuvor fällt der in Andreas Auftrag versuchte und fehlschlagende Mord Lovells an Eduard.

68 III.1.32/486. Vgl. auch III.2.31/531: »[Andrea] soll mir Geister zitieren, bis mir der Verstand vergeht; das soll ein lustiges Leben werden.«

Es folgt eine Phase, in der Lovell unter Andreas Einfluss ein »beständige[s] Wechselbad philosophischer Identitäten«⁶⁹ durchmacht. In der Forschung wurde dies häufig als Entwicklung entlang einer Linie philosophiegeschichtlicher Konzepte gelesen, wie sie etwa Werner Brans zusammenfasst: »[Lovell] wechselt vom Idealismus zum Sensualismus, zum Skeptizismus, zum Solipsismus, zu einer nihilistischen Weltsicht und schließlich zu einem spekulativen Spiritualismus, bevor er die Fruchtlosigkeit all dieser erkenntnistheoretischen und anthropologischen Bemühungen erfährt und endgültig resigniert.«⁷⁰ Unabhängig aber davon, dass ein solches Verständnis Lovells als sich philosophisch entwickelndem Subjekt resp. als Spiegel geistesgeschichtlicher Konstellationen einem Erklärungsansatz folgt, der textimmanent bereits von Andrea in seinem Testament wohlfeil angeboten wurde,⁷¹ bleibt die Kategorisierung der Positionswechsel auch argumentativ unfruchtbar. Unabhängig von ihrem jeweiligen Gehalt verstärken die Positionen insgesamt nur, was bereits grundständiges und den Manipulationen vorausgegangen Problem Lovells war: die all dem vorgängige Disponiertheit⁷² und ihm poetologisch eingeschriebene Wechselhaftigkeit. Demgemäß ordnet Andrea vermittels seines testamentarischen Lebensberichts die Geheimbundmachenschaften und die Manipulation an Lovell auch nur in die Kontexte seines einzig vom Leitfaden des Hasses

69 Michael Voges: *Aufklärung und Geheimnis. Untersuchungen zur Vermittlung von Literatur- und Sozialgeschichte am Beispiel der Aneignung des Geheimbundmaterials im Roman des späten 18. Jahrhunderts*. Tübingen 1987, S. 557.

70 Werner Brans: *Der Einzelne und die Gesellschaft in Ludwig Tiecks ersten selbständigen Schriften. Studien zur Entstehung des frühromantischen Individualismus*. Diss. Frankfurt a. M. 1957, S. 133; vgl. ähnlich Arendt: *Der »poetische« Nihilismus* (s. Anm. 34), S. 341, 349 bzw. 355 oder Hans Esselborn: »Der »Nihilismus« in Ludwig Tiecks »William Lovell«. Ein Beitrag zur Gattungsfrage«. In: *Wirken des Wort* 40 (1990), S. 4–22, hier: S. 15–17. Voges: *Aufklärung und Geheimnis* (s. Anm. 69), S. 556–559, legt allerdings eine erfrischend knappe Beschreibung der »Identitätenwechsel« Lovells und eine Einordnung in die philosophischen Kontexte des späten 18. Jahrhunderts vor, ohne dem ein zu großes Gewicht beizumessen.

71 Vgl. III.3.26/608–639. Vgl. zu dieser Kritik auch Brecht: *Die gefährliche Rede* (s. Anm. 55), S. 11 f.

72 Vgl. auch Voges: *Aufklärung und Geheimnis* (s. Anm. 69), S. 555 f.

34 gegen den alten Lovell⁷³ geprägten Lebens ein, statt die erhoffte »hyperphysische«⁷⁴ Erklärung zu bieten. Damit enttäuscht er nicht nur Lovells wie auch die Leser-Erwartungen hinsichtlich einer Erklärung des lovellschen Charakters, sondern vor allem verstärkt der Intrigant abschließend Lovells Zweifel. In seinem Testament vernichtet Andrea nicht nur Lovells Glauben an alle Kategorien, die er ihm im Laufe der Zeit aufgebaut hatte, und setzt ihn den Gewissenqualen ob der seinerseits in der Nachfolge Andreas von ihm Manipulierten⁷⁵ aus, sondern er stößt ihn auch auf die alten Existenzfragen und damit seinen »to the moment«-Charakter zurück:

Du hast Dir seit lange eine unbeschreibliche Mühe gegeben, Dich zu ändern, und Du bildest Dir auch ein, gewaltsame Revolutionen in Deinem Innern erlitten zu haben, und doch ist dies alles nur Einbildung. Du bist immer noch derselbe Mensch, der Du warst, Du hast gar nicht die Fähigkeit, Dich zu verändern [...].⁷⁶

Unabhängig von Andrea formuliert: Hinter all seinen geistigen Mutationen im Text macht Lovell an sich wiederum jenes unwandelbare »Sein« aus, das ihm, aller Handlung vorgängig, als Zwang zum beständigen Stimmungsumschlag, zum »to the moment« seines Charakters, eingeschrieben ist. Auf Handlungsebene lässt Andrea Lovell genau mit dem Wissensstand zurück, mit dem der Leser ihn in seinem ersten Brief kennenlernte – und Andreas Existenz selbst verklingt als inszenierte Gefährdung Lovells innerhalb der »histoire«. Seine – auf Textebene als Imitatio einer zeitgenössisch »modischen«, trivialen Geheimbundhandlung, als Wieder-

73 »Ich schwur es mir, ihn ewig nicht zu vergessen, mich nie im Herzen mit ihm auszusöhnen. Mein Leben hatte nun einen Faden gefunden, an dem es sich herunterspinnen konnte.« III.3.26/623 f. Zu den Grundlagen des Hasses vgl. auch einen Brief Walter Lovells an seinen Sohn William: I.3.10/129–138.

74 III.3.30/644; eine Formulierung Rosas.

75 Dazu zählen etwa Amalie, Rosaline, Emilie u. Eduard Burton sowie Willy. Vgl. Lovells Briefe III.3.27/639–641, III.3.31/645–647 und Rosas Antwortschreiben III.3.28/641 f. und III.3.30/644.

76 III.3.26/638.

holung eines »hundertfach erprobten Muster[s]«⁷⁷ lesbare – sich auktorial gerierende Macht über Lovell, die genau auf dessen Bedürfnisse zu reagieren wusste, zerstiebt restlos. Folglich brechen Lovells Hoffnungen auf »eine Art von Beruhigung«⁷⁸ zusammen und seine letzten Visionen gelten einer »dunkeln, träumevollen Einsamkeit«, in der er »immer an Vergangenheit und Zukunft« denken und »dort manches vergessen, und in einem tiefen Traume [s]eine vorigen unruhigen Träume begraben«, ja, »wieder zum Kinde werden« könne.⁷⁹ Ein solcher Urzustand war im Roman *Lovell*, der ja gerade mit Lovells Ängsten bezüglich seiner begonnenen Jugend, dem Ende seiner Kindheit, den »Wendungen [seines] Charakters« einsetzt, nie gegeben. Ihn zu erreichen, wird bedeuten, an der Faktur des Textes zu rütteln.

4.2 Der intrigante Text

William Lovells Enttäuschung über Andreas »Erklärung« findet einen Widerhall in der Enttäuschung der Literaturwissenschaft über den Roman *William Lovell*. Im Nachgang von Thalmanns Analysen ist immer wieder aufgezeigt worden, zuletzt von Voges, dass »die Beschwörung der geisterhaften Maschinerie des Bundes spätestens am Ende des Romans, als [...] plane mechanistische Aufklärung des romanhaften Geheimnisses, nicht nur den Helden, sondern auch Leser und Autor enttäuschen muß«.⁸⁰ Dieses Urteil ist freilich schon von der zeitgenössischen Literaturkritik vorweggenommen. Bereits am 23. Oktober 1797 beschreibt der Kritiker der *Allgemeinen Literatur Zeitung* die Figur Andrea als »Betrüger«, als »Vorsteher einer mystischen Gesellschaft, dergleichen jetzt in so vielen Romanen paradiren«, und kommt zum Ergebnis: »Noch

77 Marianne Thalmann: *Die Romantik des Trivialen. Von Grosses »Genius« bis Tiecks »William Lovell«*. München 1970, bes. S. 93–130, hier: S. 94. Zum genauen Nachweis benutzten Geheimbundmaterials siehe Voges: *Aufklärung und Geheimnis* (s. Anm. 69), bes. S. 560 f.

78 Beide: III.3.27/639.

79 Alle in Lovells letztem Brief III.3.31/645 ff.

80 Voges: *Aufklärung und Geheimnis* (s. Anm. 69), S. 554. Vgl. Marianne Thalmann: *Romantik des Trivialen* (s. Anm. 77), S. 93–130.

36 in keinem aber ist diese Rolle so matt und kraftlos ausgeführt worden, als in diesem.«⁸¹ Und auch Friedrich Schlegel sieht in der Konstruktion und Ausführung der Figur Andrea eher einen Mangel des Texts, wenn er im *Athenaeum* 1798 schreibt, »daß alles Nebenwerk und Gerüste darin gemein oder mißglückt ist, wie der große Machinist im Hintergrunde des Ganzen«.⁸²

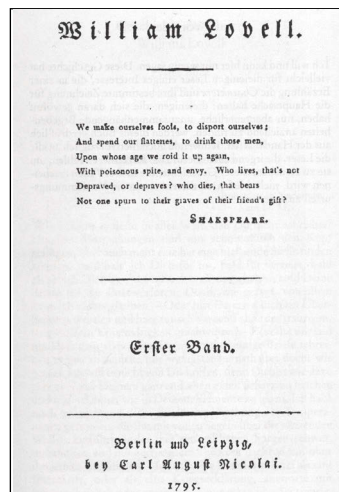
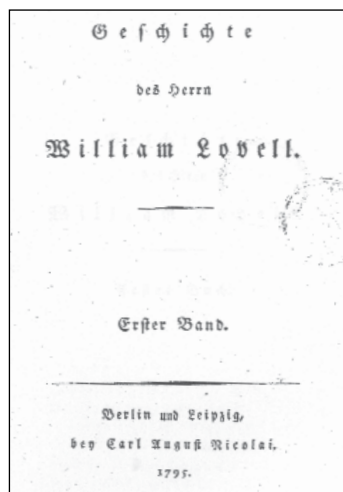
Der Text spielt aber vermittelt der Intrige Andreas mit der Erwartungshaltung auf eine völlige Auflösung, indem er sie gerade an den spezifischen Problemen ansetzen lässt, die nicht nur Bestandteil der immanenten Geschichte sind, sondern auch in der Verfasstheit des *Lovell* als Briefroman, Lovells als extremer Briefroman-Figur begründet liegen. So erweckt der Einsatz der Intrige auf Handlungsebene den Anschein, als ob der Text sich durch die Figur Andrea und die Verleihung auktorialer Qualitäten an sie, der lovellschen Fragen annehme und damit Antworten auf beiden Ebenen geben würde. So ist es Strategie des Texts, die Position Andreas dem Leser gegenüber, zumindest vorerst, zu stärken, wenn es etwa keine Korrespondenz im Kommunikationsgeflecht des Romans gibt, in der die Intrige zwischen Rosa und Andrea durchschaubar entworfen und ihre Ausführung nachvollziehbar verhandelt wird. Noch signifikanter aber lässt sich das Kalkül an den Paratexten des Romans zeigen. Bereits das Titelkupfer stellt den nachfolgenden Text in den bildlichen Kontext der *Gothic Novel*, des Schauer- oder Bündnisromans, und prägt durch das Anzeigen typischer Merkmale⁸³ den Rezeptionsprozess des Romans vor. Dass das Titelblatt dann die Einordnung in die Sparte Schauerroman wieder relativiert, wenn es die durch das Kupfer angetriebene Erwartung von »übersinnlichen Phänomene[n] und mysteriöse[n], übernatürliche[n] [...] Er-

81 *Allgemeine Literatur-Zeitung*, Nr. 337 v. 23.10.1797, hier zitiert nach *WL*, S. 707.

82 *Athenaeum* 1.2 (1798), zitiert nach *WL*, S. 709.

83 Unter »Schauerroman« weist etwa Gero v. Wilpert: *Sachwörterbuch der Literatur*. 7. Aufl. Stuttgart 1989, S. 819, auf die topischen Schauplätze hin, »alte Schlösser und verwahrloste Einzelbauten mit Verliesen, unterirdischen Gängen, versteckten Wandtüren in wildromant. Landschaft«. Das Titelkupfer zeigt eine solche Szene: inmitten eines überwucherten Ruinengeländes unter einem wolkentürmenden Himmel stehen sich zwei Personen in der Abenddämmerung gegenüber: der Stich zeigt Ruinen, verwitterte Bäume, die linke Figur scheint erschreckt, ja, erstarrt, die rechte, in einen Umhang gehüllte Figur scheint von lüsterner Boshaftigkeit usf.

eignisse[n] mit raffiniertem Spannungsaufbau in sich steigenden Stufen des Schreckens«⁸⁴ mit dem Motto, das einen Monolog des Apemantus aus der shakespearschen Tragödie *Timon of Athens* zitiert, durch eine subjektive Warnung vor der Gesellschaft bzw. den »Mitmenschen« ersetzt,⁸⁵ kann nicht verleugnet werden. Aber – und spannenderweise wird hier die zuvor skizzierte Textstrategie anscheinend aufgenommen und weiterprojiziert – bereits der frühe Raubdruck der Erstausgabe des *Lovell* in *Tieck's sämtlichen Werken* von 1799, der sonst durchgängig druckgleich ist, zeigt ein modifiziertes erstes Titelblatt: Das Motto fehlt und die durch das Frontispiz aufgebaute Erwartungshaltung wird so also nicht zurückgenommen. Aber zudem heißt der Text nun auch auf dem Titelblatt, und nicht nur auf dem Binnentitel des ersten Buchs des ersten Bandes: „Geschichte des Herrn William Lovell«.⁸⁶



84 Wilpert: *Sachwörterbuch* (s. Anm. 83), S. 819.

85 Vgl. die Mottozeilen: »who dies, that bears / Not one spurn to their graves of their friend's gift«; *WL*, S. 7.

86 Hier links das Titelblatt des Raubdrucks: *Ludwig Tieck's sämtliche Werke*. Erster–Dritter Band. Berlin u. Leipzig Bey Karl August Nicolai, Sohn 1799. Nebenstehend das Titelblatt der Ausgabe 1795 nach Münz. Der Binnentitel des ersten Buchs des ersten Bandes bei Münz, *WL*, S. 9, zeigt: »Geschichte des Herrn William Lovell«. Wie der Raubdruck zu diesem modifizierten, die skizzierte Textstrategie ausgesprochen sinnvoll weiterprojizierenden Titelblatt kommt resp. wer die Veränderung verantwortete, war bisher nicht zu klären.

38 Wie der erste Binnentitel in der Erstausgabe von 1795 verweist das Titelblatt von 1799 intratextuell auf Andrea Cosimos (Intrigen-)Spiel mit Lovell – und bestärkt damit die Textstrategie, der es zugleich folgt: Andrea Cosimo als übergroße Schauer- und Bündlerfigur für die Rezipientenerwartung auch mit vermeintlich auktorialen Zügen auszustatten. Denn einzig in dessen ›Testament‹ findet sich die Bezeichnung »Herr William Lovell« wieder.⁸⁷ – Der gesamte Text erscheint so rückwirkend als von Andrea abhängig.

Wenn dann der dritte Band des *Lovell* in der Ausgabe 1799 ebenso wie 1796 das shakespearesche Motto auf dem Titelblatt trägt, wird damit angekündigt, was sich auch in der nachfolgend zu lesenden Handlung dieses dritten Bandes vollziehen wird: die Auflösung der Geheimbundhandlung und der Hoffnung auf eine »hyperphysische« Erklärung zugunsten der »Erfahrung einer intriganten Verfasstheit der gesellschaftlichen Wirklichkeit«,⁸⁸ die Auflösung der Intrige als »of their friend's gift«.⁸⁹ Mit dem andreaschen Testament liefert der Text die Rezipienten der gleichen Manipulation (sowie deren hohler Auflösung) aus, die in der ›histoire‹ zwischen Lovell und Andrea besteht. Andreas Intrige, scheinbar über den Horizont der Handlung ins Auktoriale hinausgreifend, bleibt letztlich doch auf diesen beschränkt. Und auch auf Textebene ›verpufft‹ der aus der handlungsimmanenten Reaktion auf die poetologische Anlage der Figur Lovell gewonnene Plot. Bezogen auf Lovells Charakter und seine Probleme gleicht die Geschichte der Intrige in ihrer Entwicklungslosigkeit einem »geschichtslosen Tableau«,⁹⁰ wenn sie Lovell zurücklässt, wie sie ihn vorgefunden hatte.

5. Wilmonts Mord, Lovells Freitod und das Ende des Briefromans

Im letzten Brief des Romans benachrichtigt Wilmont Mortimer von Lovells Tod: er habe Lovell in Rom getroffen und zu einem

⁸⁷ Vgl. III.3.26/636.

⁸⁸ Voges: *Aufklärung und Geheimnis* (s. Anm. 69), S. 562.

⁸⁹ Vgl. das Titelblatt des dritten Bandes, *WL*, S. 415, oder auch *Ludwig Tieck's sämtliche Werke* (s. Anm. 86), Bd. 3, S. 1.

⁹⁰ Brecht: *Die gefährliche Rede* (s. Anm. 55), S. 32.

Duell gefordert, Lovell habe sich nicht gewehrt, sondern eingewilligt, sich für den wilmontschen Schuss sogar extra mit einer »Malve« gezeichnet: »[er] drückte [...] los und verfehlte mich: ich schoß, und die Blume und seine Brust waren zerschmettert.«⁹¹ Mit diesem Schuss endet ein Konflikt, dessen grundlegende Sprachlosigkeit die gesamte Handlung kontaminiert hatte. Zu Beginn waren Wilmont und Lovell unfähig gewesen, sich wechselseitig ihren Liebeskummer zu offenbaren und sich ihres jeweiligen Mitgefühls zu versichern – aus der Angst vor dem Missverstandenwerden, der Fremdheit des Anderen, und wegen der je eigenen Unfähigkeit zur Einfühlung. Über dieses aller Handlung vorausliegende, erst nachträglich von den beiden Beteiligten an Dritte vermittelte Geschehen, treten beide niemals in brieflichen Dialog. Wie die beiden, so kommt auch der Text über diesen Grundkonflikt, der diskursiv dem Sündenfall der Gattung gleichkommt, dem Bruch mit dem »Mythos« von der Verständigung, nie hinweg. – Vielmehr inszeniert er die Folgen dieser thematischen Krise und die Risiken ihrer Darstellung im Briefroman.⁹² Insofern muss Thalmanns Bemerkung, im *Lovell* seien Briefe als »ideale Form« genutzt, »Krisenzustände« auszudrücken (im Vergleich zum vormals »schön stilisierte[n] Bericht von einem Ich für ein Du«),⁹³ umgedeutet werden: Die den gesamten Text durchsetzende Krise liegt jedem Ausdruck der Figuren voraus und ihre Tragweite vermag gewissermaßen kein Brief auf Ebene der »histoire«, sondern erst der Text *Lovell* im Ganzen und über die bereits skizzierten Handlungsstränge zu vermitteln.

Die mit Wilmont ausagierte Reaktion auf den Grundkonflikt, in der beharrlich, monoman und radikal monoperspektivisch weitererzählten *Liebesgeschichte* narrativ Evidenzen gegen die »objektive Welt« und die Krise des Dialogs zu setzen, endet dabei schließlich in der Jagd auf Lovell:

91 III.3.32/648.

92 Vgl. Manfred Franks Bemerkung, Tiecks Texte seien immer durch eine ihnen »eingewobene Reflexivität« gebrochen (Ders.: *Einführung in die frühromantische Ästhetik. Vorlesungen*. Frankfurt a. M. 1989, S. 373) und den Hinweis von Brecht: *Die gefährliche Rede* (s. Anm. 55), Tieck reflektiere stets auf »die Möglichkeiten und Grenzen der Darstellung, die eine Gattung ermöglicht« (ebd., S. 4).

93 Thalmann: *Romantik des Trivialen* (s. Anm. 77), S. 95.

40 Ach Emilie! Emilie! – O könnt' ich Dir folgen! Aber bald; erst muß ich aber den Niederträchtigen aufsuchen und strafen. [...] ich bin kein Mensch mehr, ich mag es nicht sein; ein Dämon der Rache bin ich, der jetzt durch die Welt zieht, die Strafe, die den Verbrecher aufsucht.⁹⁴

Aber nicht einmal der Vollzug der Rache, in der sich der über den gesamten Handlungsverlauf unaufgelöste Dissens konzentriert, erbringt dann das erhoffte Ergebnis. Erscheint es in der zitierten Anrufung Emiliens noch als schieres Problem einer temporalen Abfolge (erst muss Rache an Lovell genommen werden, dann kann er Emilie folgen), wird Wilmont nach dem Duell – und damit dem Wechsel vom Modus der Behauptung zur mörderischen Evidenzsetzung – bewusst, dass der Vollzug seiner Wahrheit die antizipierten Folgen nicht bewirken kann. »Was ist mir und Emilien nun damit geholfen, daß [Lovell] die Luft nicht mehr einatmet?«⁹⁵ Nichts. Mit dem Rachevollzug geht Wilmont vielmehr der poetische Atem aus: Die Vereinigung mit der Geliebten im Jenseits bekommt noch nicht einmal auf der Ebene wilmontscher Narration Wirklichkeit. Von der *Liebesgeschichte* als *auch* diskursiver Antwort auf die Krise der Verständigung bleibt nur Schweigen.⁹⁶

Aus einem anderem Blickwinkel freilich bedeutet das Schweigen auch Erlösung: Mit seinem Tod befreit sich Lovell selbstbestimmt von seinen quälenden Existenzfragen. Es lässt sich als aktives Handeln lesen, wenn er sich, entgegen zuvor anderslautender Pläne,⁹⁷ der Duellforderung Wilmonts und dessen Schuss ergibt. Zwar *steht* Lovell für den Blick des Lesers im Kontext der Topoi und Motive, die im Text mit Opfergeschichten verbunden sind: So kommt er mit Wilmont auf dem Weg zum Duellplatz durch die »Porta Capena« an den Ruinen vorbei,⁹⁸ an denen er begann Andrea zum

94 III.1.35/489.

95 III.3.32/648.

96 Ein störrischer Nachklang bleibt mit Wilmonts letzter Mitteilung, dass er auf englischer, d. h. also antirepublikanischer, monarchistischer und so gewissermaßen weiterhin monoperspektivisch-dominanter Seite in den amerikanischen Unabhängigkeitskrieg eintrete.

97 Vgl. III.3.31/647.

98 Vgl. Wilmonts Bericht III.3.32/648.

Opfer zu fallen, sowie am kleinen Haus der Rosaline, an deren Leben Lovell sich verging.⁹⁹ Noch deutlicher aber *stellt* er sich aktiv in diese Bezüge, wenn er sich eine »Malve« anheftet und damit ausgerechnet ein Exemplar der Blumenart, die er bei seiner ersten Begegnung mit Andrea vor Rosalines Hütte hatte wachsen sehen.¹⁰⁰ Mit seiner Kennzeichnung zieht Lovell die Konsequenzen aus der erschütternden Erkenntnis der eigenen Manipuliertheit durch Andrea wie der Manipulation Rosalines. Verantwortung für sich übernehmend, liefert er sich Wilmont wissentlich und selbstbestimmt aus und vollzieht damit zum ersten Mal, was ihm ob seines wechselhaften Charakters »written to the Moment, while the Heart is agitated by Hopes and Fears, on Events undecided« verstellt war: ein »zweidimensionales« Ich, das aus voller »innerer« Distanz zu seinem vormalig erlebenden Ich lernen und handeln kann.¹⁰¹ Lovell war nie Ich-Erzähler gewesen, die Differenz seines Schreibens war ihm immer schon von einer »verborgenen Erzählinstanz«¹⁰² einmontiert, wenn seine momenthaften Briefe, ohne dass er sich dessen bewusst war, eine für den erzählerlosen Briefroman notwendige Struktur von Vorausdeutungen und Motiven hervorbrachten.¹⁰³ Mit der Aufnahme des schon vorgängig etablierten Motivs der Malve wird Lovell zum auch auf der Ebene der Faktur des Texts Verantwortlichen. Mittels der Blume zeigt er nicht nur auf Ebene der »histoire« Reue angesichts seiner die eigene Manipuliertheit nur

99 Lovell inszeniert sein vermeintlich »natürliches« Liebesglück mit Rosaline nach einem »intriganten Plan« (II.1.30/260): So liebt Rosaline nicht Lovell selbst, sondern »Anthonio«, eine Scheinidentität, derer Lovell sich bedient, um den sozialen Standesdünkel zu überwinden und mit Rosaline in einer »einfachen«, »gewöhnlichen«, »natürlichen« Welt verbunden sein zu können. Bricht dieses Rollenspiel (Lovell mitunter deutlich bewusst) schon den Natürlichkeitsanspruch, spiegelt sich Lovells Falschheit im Umgang mit Rosalines Verlobtem, dessen wahrhaft »natürliche« Existenz er in die »widrigste«, »bäurische«, »schurkische« Tierhaftigkeit umdeutet (alle II.1.49/284 f.), um ihn reuelos ermorden zu können. Rosaline wählt, nachdem sie Lovells mörderischen Betrug entdeckt hat, den Freitod. Vgl. zudem Anm. 75.

100 III.3.32/648. Vgl. II.2.18/342: »[I]ch sah in dem kleinen Garten deutlich die wankenden Malven stehn«.

101 Vgl. Anm. 49.

102 Esselborn: »Der »Nihilismus« in Tiecks Lovell« (s. Anm. 70), S. 9 f.

103 Vgl. etwa I.3.11/147, I.1.14/41 f., II.1.30/260, II.1.50/286 o. II.1.21/246.

42 fortsetzenden Taten, sondern mit diesem Reflex auf die eigene Geschichte und die Wahl dieser motivischen Blume setzt er sich gewissermaßen über die Bedingtheit als immer momentgebundene Briefromanfigur hinweg. Dieses präzise Handeln gegen die Beschränkung und die Manipuliertheit durch die zugespitzten Gattungszwänge und poetologischen Erfordernisse des Briefromans bedeutet freilich kein volles Bewusstsein von sich als Figur,¹⁰⁴ wie es später anderes tiecksches Personal, etwa der Kater Hinze, zeigen wird. Insofern löst Lovell auch abschließend nicht das Rätsel um die »Regeln des Genius« und bekommt keine explizite Einsicht in die eigene poetologische Bedingtheit. Aber durch seine Selbstkennzeichnung verlässt er – literaturgeschichtlich vorbewusster Ahne seiner romantischen Nachfolger – die Bühne, auf welcher er Figur eines die Bedingungen auslotenden Spiels mit dem Briefroman war.

104 Heilmann: *Krise der Aufklärung* (s. Anm. 25) spricht Lovell ab, in den Bereich der Faktur des Texts einzudringen, die Figuren des Romans zeigten keinerlei Tendenz, »ästhetisches Bewußtsein ihrer selbst [...] zu erlangen« (ebd., S. 217). Bezüglich der Malven-Kennzeichnung kann man aber von einem Zustand der Vorbewusstheit sprechen.